



TESIS DOCTORAL

2015

***EL SENTIDO ESTETICO DE LA EXISTENCIA
HUMANA***

ANGEL BONET CAÑADELL

LICENCIADO EN HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA DE LA UNED

**DIRECTORA DE LA TESIS: Dra. D^a MARÍA TERESA OÑATE Y
ZUBÍA**

Catedrática de filosofía de la Universidad Nacional de Educación a
Distancia

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA DE LA UNED

EL SENTIDO ESTÉTICO DE LA EXISTENCIA HUMANA

ÁNGEL BONET CAÑADELL

LICENCIADO EN HUMANIDADES

DIRECTORA DE LA TESIS: Dra. D^a MARÍA TERESA OÑATE Y ZUBÍA

Catedrática de filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia

INDICE

➤ INTRODUCCIÓN.....	1
➤ CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS DE LO ESTÉTICO Y LO ARTÍSTICO	32
✓ Primera sección	32
▪ Finalidad sin fin, intencionalidad sin intención	39
▪ Analítica de lo sublime	55
▪ Las vinculaciones existentes entre lo sublime y lo siniestro en base a la kantiana Crítica del juicio estético, según Eugeni Trias	69
✓ Segunda sección	79
▪ De la crítica del juicio estético	79
▪ La dialéctica del juicio estético	79
✓ Conclusiones	82
▪ La creación de las formas artísticas	90
▪ El punto de vista marxista sostenido por Terry Eagleton	95
▪ Lo imaginario kantiano según Eagleton	100
▪ La censura respecto a la rutina de la propia cotidianidad y la convencionalidad del “se” de lo establecido	105
▪ La intimidad de la experiencia artística	111

▪ La intimidad de la lengua	116
▪ Opinión pública y sentido común	145
▪ Las estrechas correlaciones existentes entre lo íntimo y lo artístico	156
▪ Experiencia estética versus experiencia artística	172
▪ La esencia de lo estético y lo artístico	177
▪ Aparecer y Apariencia	183
▪ Aparecer e Imaginación	184
▪ Teorías estéticas y no estéticas	197
▪ Constelaciones del arte	206
▪ La necesidad de lo novedoso ▪ para que pueda causar un cierto grado de sorpresa en el espectador..	210
✓ Tercera sección: El papel de la educación estética en la <i>Bildung</i> del ser humano	223
▪ La concepción estético-moral del pensamiento schilleriano	223
▪ Javier Gomà o la ética contra la estética	243
▪ Dualidades y contrastes en la <i>Montaña Mágica</i> de Thomas Mann.....	249
▪ Imitación y experiencia	255
▪ La actualidad del pensamiento schilleriano	262
▪ Las insuficiencias de una educación en la época de la barbarie	266
▪ La estética schilleriana analizada por Eagleton	274
▪ La Ontología estético-moral en	

Frederich Nietzsche	280
▪ Nietzsche, el atizador de las consciencias... en <i>Sobre Verdad y mentira</i> en sentido extramoral.....	291
▪ La Genealogía de la moral. Introducción	300
▪ Tratado I. Bueno y malvado, bueno y malo	303
▪ Tratado II. Culpa, mala conciencia y similares	311
▪ Lo apolíneo y lo dionisiaco	319
▪ La estética nietzschiana bajo el crítico punto de vista de T. Eagleton	338
▪ La vinculación existente entre arte y la vida en la obra estética de Eugeni D'Ors	344
▪ El eón barroco versus el eón clasicista: El seny	345
▪ El debate en torno a lo barroco: formas que vuelven, formas que pesan	350
▪ La belleza de Eros y Poiesis en la filosofía platónica.....	368
▪ El artista y la ciudad	371
▪ De Platón al neoplatonismo de Pico della Mirandola	372
▪ Estética del límite	374
▪ Artes del límite: Música y Arquitectura	375
▪ Matemática sensible	378

▪ Estética de los límites	382
▪ Artes apofánticas: La pintura	385
▪ Artes literarias	387
▪ Recapitulando	392
➤ CAPÍTULO II: LA CONCEPCION DEL SER-EN-EL-MUNDO Y LA OBRA DE ARTE EN LA FILOSOFIA DE HEIDEGGER	395
▪ <i>Sein und Zeit</i>	396
▪ <i>La Lichtung del Dasein</i>	402
▪ El estado de la caída (<i>Verfallenheit</i>) del <i>Dasein</i>	403
▪ <i>Sorgen</i> , el cuidado del <i>Dasein</i>	404
▪ El <i>Dasein</i> es la verdad	407
▪ El <i>Dasein</i> es un ser para la muerte ...	409
▪ El origen en la obra de arte en Heidegger	413
▪ El proceso de gestación de la obra de arte	422
▪ La obra de arte: el ser-objeto de la obra y el “ser-obra”	427
▪ La <i>aletheia</i> , el ser del ente i la verdad del ente	432
▪ La obra de arte como escenario en el que es puesta en operación la verdad del ente	436
▪ La autenticidad/estado de deyección del <i>Dasein</i> y la obra de Arte	442
▪ La correlación <i>Dasein</i> -“ser obra” de la obra de arte: su capacidad fundante	448
▪ La Re-surrección del Ser en	

▪ Mahler y Shostakovitch	453
▪ En las in-mediaciones de la <i>Montaña Mágica</i> de Thomas Mann	462
▪ Un ser de su tiempo... ..	466
▪ Un ser para la muerte	469
▪ El devenir musical en la montaña mágica (¿)	477
▪ La cuestión del sujeto en el pensamiento de Martin Heidegger según Teresa Oñate	486
▪ La crítica heideggeriana a la doctrina tradicional de la verdad, centrada en la cuestión del sujeto y en el problema de la <i>Kehre</i>	487
▪ Identidad i Diferencia	492
▪ Tiempo y ser	497
▪ Supuestas limitaciones e insuficiencias en la teoría estética heideggariana	511
▪ Analogías entre el existencialismo heideggariano y la plástica-poesía de la China i el Japón	515
▪ El pincel y la tinta	537
▪ La experiencia del paisaje en la dinastía Song	542
▪ Semejanzas y desemejanzas	
▪ Entre el existencialismo de Heidegger, <i>Ser y Tiempo</i> , (¿) y el de Sartre, <i>El Ser y la Nada</i>	545
▪ Sobre la libertad	547
▪ Análisis crítico sobre las concepciones existencialistas	

heideggarianas y sartreanas en relación al ser y la libertad	551
▪ La plástica de Antoni Tàpies	555
▪ Tàpies y la estética del Wabi-Sabi ...	574
▪ El significado de la Cruz en la obra de Tàpies	577
▪ La dualidad y el conocimiento en la obra de Tàpies	582
▪ Algunas analogías y reflexiones sobre la antología del Ser y la obra de arte en Heidegger en relación a la novela <i>Der Mann ohne...</i> <i>Eigenschaften</i> , de Robert Musil	591
▪ Prospecciones sobre lo moral en Musil: el caso Moosbrugger	610
▪ Del ser arrojado al ser artístico	617
▪ La función del arte en Musil	624
▪ Una visión ciertamente hermenéutica	631
▪ Sobre la inconsistencia del mundo y el propio ser humano	632
▪ La dinámica del sentimiento en la novela de Musil	640
▪ Algunos metarrelatos	647
▪ La Viena finisecular	651
▪ La <i>obra-búsqueda</i> interminable	657
▪ Decadencia de los instintos, decadencia de la sociedad	661
➤ CAPÍTULO III: EL PUENTE TENDIDO POR GADAMER SOBRE EL ABISMO HEIDEGGARIANO	675
▪ Introducción	675

▪ La superación de la dimensión estética	676
▪ La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico...	692
▪ Estética y hermenéutica	702
▪ Texto e interpretación	721
▪ Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica	724
▪ Semántica y hermenéutica	729
▪ Gadamer contemplado desde la perspectiva de Teresa Oñate: los presocráticos y la teología de la esperanza en el límite oculto de la hermenéutica.....	732
▪ Hermenéutica primera: la referencia presocrática	732
▪ Hermenéutica segunda: filosóficos a partir de Nietzsche	737
▪ El punto de vista hermenéutico de L. Pareyson aplicado a la estética	742
▪ El proceso de creación de la obra artística	745
▪ La percepción de la obra artística	747
▪ La estética goethiana examinada	748
▪ Un problema schellingiano: arte y filosofía	751
▪ Juicio y interpretación	753
▪ La obra de arte y su público	754
▪ Tradición e innovación	757
▪ Kierkegaard y la poesía de ocasión...	759

➤ CAPÍTULO IV: PAUL RICOEUR Y LA IDENTIDAD NARRATIVA	760
▪ Ser, igual a ser interpretado	762
▪ Existencia y libertad	768
▪ La metáfora que abre y constituye el mundo	774
▪ La metáfora en el ámbito estético-poético	781
▪ La verdad es metafórica	785
▪ Hermenéutica y metáfora	792
▪ La Razón Poética	798
▪ La identidad narrativa de Thomas Mann: en las inmediaciones de la <i>Montaña Mágica</i>	805
▪ <i>Die Lichtung</i>	813
▪ La construcción de la identidad narrativa por mediación de la terapia psicoanalítica y a través de la literatura	814
▪ La identidad narrativa a través de los heterónimos de Fernando Pessoa	828
▪ La concepción sensorial del texto y su absolutización en Roland Barthes examinado desde la perspectiva hermenéutica de Paul Ricoeur	832
➤ CAPÍTULO V: VATTIMO Y LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA EN LA SOCIEDAD TRANSPARENTE	838

▪ Vattimo y las supuestas bondades de la sociedad transparente	841
▪ La banalidad de la sociedad actual según José Luis Pardo	859
▪ Comunidad e intimidad	862
▪ El punto de vista sostenido por Rubert de Ventós respecto a las modas del siglo XX y XXI que supuestamente se habrían convertido en estilos	872
▪ Teoría y realidad del nuevo arte	879
▪ Continuidad: una necesidad interna..	883
▪ Contraste: el arte implicado	884
➤ CAPÍTULO VI: LA PERSPECTIVA ABIERTA POR TERESA OÑATE A PARTIR DE GADAMER Y VATTIMO	888
▪ Introducción	888
▪ La densa ligereza de la post-modernidad: el final de la modernidad y el tiempo de la post-modernidad	890
▪ Al final de la Modernidad	892
▪ Finito, Infinito, Transfinito	897
▪ Aspectos teleológicos del pensamiento estético-hermenéutico de Teresa Oñate	901
▪ Respecto a <i>Ser y Tiempo</i>	904
▪ La ontología estética en relación a los ideales políticos del	
▪ Pensamiento Débil de Vattimo	910

➤ CAPÍTULO VII: LA CONSTRUCCIÓN DE UN TIEMPO-ESPACIO-ÍNTIMO-ESTÉTICO/ARTÍSTICO	915
▪ La lógica representacional en la pintura de Egon Schiele de acuerdo con el pensamiento estético de Heidegger i Wittgenstein	951
▪ La lógica representacional en la música de Robert Gerhard en su aspiración a la eternidad	959
➤ CONCLUSIONES	971
▪ La creación de un Tiempo-Espacio íntimo-estético-artístico en relación a la noética del Espacio-Tiempo	978
▪ La permanencia de la experiencia estética y la configuración de una identidad estético-narrativa	980
▪ Estética y hermenéutica	988
▪ Sobre la esencia de la verdad en Heidegger	995
▪ El mundo abierto por la Palabra poética y el juego artístico	1000
▪ La Búsqueda de la Palabra que a Moisés le falta	1004
▪ Las artimañas de Zeus y Prometeo: la resolución de las aporías	1008
▪ La deriva irremisiblemente estética de la existencia humana...	1014

▪ Vuelta al Paraiso	1019
▪ Una definición de lo artístico	1022
▪ La banalidad y el estéril nihilismo del mundo actual	1024
➤ COROLARIO: EL SER ESTÉTICO	1033
▪ El ámbito de la intimidad y la estética	1039
▪ La construcción de la Forma y la necesidad de una preceptiva- límite	1044
▪ El ser trágico	1048
▪ La vivencia estética	1051
➤ BIBLIOGRAFIA.....	1059

Introducción

1- Tesis: la existencia humana como experiencia estética. ¿Hasta qué punto podemos considerar que la experiencia estética es inherente a la existencia humana? ¿Podemos considerar que la existencia humana gira alrededor de la interacción existente entre los ámbitos ético-moral y estético?

¿Es el ser humano un ser consustancialmente estético? ¿En qué medida podemos considerar que la existencia humana siempre se desenvuelve, de una u otra forma, en un ámbito fundamentalmente estético? ¿Constituye lo estético algo irremisiblemente unido a la *Bildung* de la identidad humana? ¿Podríamos imaginar un mundo sin arte ni estética? Estos son los principales interrogantes que a lo largo de esta obra irán encontrando respuesta a través del estudio de los muy diversos pensadores que a lo largo del tiempo han focalizado su interés en el arte y la estética.

En líneas generales el ser humano viene a quedar definido por dos dimensiones que siendo opuestas no dejan de resultar al mismo tiempo complementarias:

1- En primer lugar, por el hecho de vivir en sociedad y ser un animal político (tal como señala Aristóteles), se constituye como un ser ético-moral que se encuentra en el deber de respetar aquellas normas y principios establecidos por la polis a través del consenso común. Debe en este aspecto responder ante una serie de exigencias de orden meramente externo, que al mismo tiempo le obligarán a adoptar las correspondientes máscaras para desempeñar los distintos roles dentro de la sociedad en la que habita. En este ámbito deberá, en mayor o menor medida, adaptar sus deseos y necesidades privadas a las circunstancias derivadas de su adscripción a la sociedad, debiendo en muchos casos renunciar a determinadas aspiraciones y expectativas para favorecer el Bien Común. Es en este aspecto, un ser obligado a moverse en la Oficialidad

del Das Man de lo establecido, respondiendo a los estándares y condicionamientos vigentes en su época, viniendo a desarrollarse en lo que Heidegger denomina como nivelación en la medianía e inautenticidad de su propio ser (Da-sein). Ésta sería entonces la condición de partida en la que a priori inevitablemente se halla inmerso.

2- En segundo lugar y en total consonancia con lo anterior, por el hecho de albergar una determinada individualidad deberá también atender a sus deseos y necesidades interiores, desarrollando una experiencia de naturaleza íntima irreductible a las exigencias de la polis. Es en este segundo ámbito donde sus particularidades quedarán a resguardo de la oficialidad y lo socialmente establecido, desarrollando lo que José Luis Pardo y François Jullien denominan como una vida íntima, que no siendo susceptible de ser expresada mediante la palabra, deberá permanecer oculta e indecible en el ámbito de su propia intimidad. Heideggerianamente hablando, se trata del ser (Da-sein) auténtico que ha conseguido desmarcarse de la oficialidad para devenir en su poder-ser-más-propio, desarrollándose en lo que Berger y Luckmann denominan como zonas de significado limitado, ajenas a la rutina del marco de la cotidianidad.

En la dialéctica existente entre el mito del dios Hermes, el mensajero de los Dioses del Olimpo asociado a la exterioridad, y Hestia, la diosa de la interioridad del Hogar, constatamos la existencia de estas dos dimensiones que caracterizan y conforman al ser humano. Mientras Hermes es representado por una serie de piedras apiladas en línea recta apuntando al cielo colocadas justo en la entrada de la casa, Hestia queda simbolizada por el calor del fuego del hogar que ocupando el lugar central de la estancia principal, da acogida al ser tras haber dado respuesta a las exigencias de la polis. En este aspecto, mientras el Dios alado hace referencia al ámbito exterior de la polis y sus exigencias universal-abstractas, la Diosa del Hogar simboliza con su estabilidad y permanencia, la interioridad del propio ser con sus infinitas particularidades, permitiéndole canalizar el mundo concerniente a su propia intimidad. Dado que el ser humano en la práctica totalidad de los ámbitos que circundan su existencia: el ético, el profesional, el político, el social, se ve obligado a dar prioridad absoluta a sus obligaciones de la polis en detrimento de lo que podrían ser sus deseos y necesidades más particulares, precisará encontrar en la experiencia estético-artística una especie de refugio en el que salvaguardar la interioridad de su propio ser. Es por esta razón que las manifestaciones artísticas han existido desde tiempos inmemorables en la medida en que han supuesto el medio más adecuado para la preservación y desarrollo de la experiencia íntima del ser humano, constituyendo un excelente medio para la expresión de su vida interior. Desde la prehistoria la experiencia artística ha venido constituyendo un medio para la construcción de las redes de su propio ser, al mismo tiempo que constituía una manera de sustraerse al

caos derivado de un mundo implacablemente cargado de contingencias y adversidades en el que se hallaba sumergido.

A lo largo de la historia el ser humano ha necesitado refugiarse periódicamente en el sosegado y acogedor recinto de Hestia para dar rienda suelta a sus más íntimos sentimientos, sensaciones, recuerdos y vivencias, alejándose del mundanal ruido del mundo circundante, buscando en la detenida contemplación de un lienzo, la atenta lectura de una obra literaria o la escucha de una composición musical, un volver a sentirse como en casa (*in zu Hause Sein*), pues una existencia más o menos cargada de solicitudes externas, exigencias, deberes ético-morales y muy variadas contingencias, promueve el enajenamiento respecto a uno mismo, viniendo a resultar más o menos difícil recuperar el contacto con la intimidad del propio mundo interno. En su propia finalidad sin fin, ésta sería una de las principales funciones de la experiencia artística: restablecer el contacto con ese *ser-más-propio* subyacente al estado de inautenticidad del *Da-sein*, que en mayor o menor medida, siempre se mueve en y a partir de las exigencias que resultan ser inherentes a la oficialidad de la *polis*, encontrándose sumergido en el cotidiano transcurrir de unos acontecimientos que resultando ser ajenos a su *poder-ser-más propio*, no dejan por otra parte de constituir el punto de partida de su autenticidad. La vida, la verdadera vida, siempre está en otra parte, esto es, lejos del *das Man* de lo establecido, en aquel ámbito donde reinan las más intrínsecas particularidades y matices del propio ser, siendo todo lo demás sumisión a la impersonalidad y medianía del ámbito universal-abstracto. El ser humano que carece de vida íntima, no es más que un muerto viviente que jamás podrá confesar que ha vivido, sino a lo sumo, deambulando por los márgenes de su propio ser.

A lo largo de los próximos capítulos iremos constatando que otra de las principales cualidades de la experiencia del arte consiste, principalmente, en su carencia de objetivo, esto es, en ser esa *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* que Kant tan acertadamente señala en su Crítica del Juicio estético, pues el resto de disciplinas que conforman la existencia humana siempre albergan una determinada finalidad práctica o moral, tratándose entonces de distintos medios para la consecución de algún fin. Esa falta de finalidad es la que precisamente permite al espectador utilizar la obra de arte en provecho de sus más intrínsecas necesidades internas, a modo de espejo en el que puedan encontrar reflejo sus más íntimos y profundos sentimientos, afectos, ideas, recuerdos y formas de ser que conforman el marco de su existencia. Por esta razón, pondré en tela de juicio todas aquellas manifestaciones pretendidamente artísticas que a lo largo de la historia, y de modo mucho más específico, durante buena parte del siglo XX e inicios del actual, han optado por suplantar lo artístico por lo estético, lo filosófico o lo político, subvirtiendo la experiencia artística en experiencia meramente estética o filosófica. En su manía por hacer

cotidiano aquello que precisamente siempre destacó por no serlo, algunos movimientos de vanguardia encontraron la manera de hacer efectiva la hegeliana idea de la muerte del arte a manos de la filosofía, pues eso mismo es lo que ha acontecido con el llamado *arte conceptual*, el *land-art*, el *body-art* o el *pop art*, por citar tan solo unos ejemplos, y en no menor medida determinados compositores, si así se les puede llamar, que también se encargaron de destruir la música en aras del pensamiento¹. La consecuencia más inmediata de la destrucción del arte en beneficio de la estética o la filosofía no es otra que la disolución del ámbito de intimidad de Hestia, en el cual el espectador podía ver reflejados como en un gran espejo sus más particulares sentimientos, pasiones, afectos y vivencias, sintiéndose como en casa. No obstante, analizaré con más detalle y profundidad esta cuestión en el capítulo sobre *La Sociedad transparente de Vattimo y la actual confusión de ámbitos estéticos y artísticos en el contexto de la cotidianidad*.

También es destruida la experiencia artística cuando el arte queda reducido a ser una especie de herramienta para la propaganda ideológica y el activismo político, en lo que se ha dado en llamar *arte comprometido*, esto es, condenado a no ser más que un medio de naturaleza meramente propagandística en la medida en que la obra constituye un medio para otro fin que no es precisamente artístico. Algunas obras de pintores tan representativos como Antoni Tàpies pueden ser consideradas como pertenecientes a esta última órbita, por hacer unas veces referencia al nacionalismo catalanista y otras a los ideales socialistas. Cuando la obra se convierte en vehículo para la expresión de ciertas ideologías políticas, pierde su razón de ser y pasa a convertirse en simple panfleto propagandístico asimilable a cualquier cartel de tipo electoral o slogan político. Como muy bien señala Saulo Alvarado:

A diferencia del pensador, al que se le suele exigir, además de un pensamiento hermoso y riguroso, compromiso, al artista "sólo" se le exige que se sumerja en el mundo pero sin juzgar nada. Es decir, la labor fundamental del artista no sería el activismo, sólo el artista tiene derecho a la inocencia, de mirar todas las cosas con los ojos de un niño²

Ésa y no otra es la mirada que podemos y debemos reclamar al artista, y no la mirada interesada en tal o cual ideología, pensamiento o teoría, pues sólo la mirada desinteresada, *inocente*, puede espaciar y crear espacio allí donde la técnica, las modas, el mercantilismo, lo propagandístico, parecen haber monopolizado el mundo. El arte debe recordarle una y otra vez al ser humano que *es un esclavo del olvido del Ser³*, como un *perro de paja* en manos de un

¹ Como John Cage en su célebre obra 3' 44'' consistente en la interpretación por parte de un conjunto musical de un silencio de la misma duración que el título de la obra.

² P. 267, *Capítulo: La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas*, de Saulo Alvarado, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Duque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012

³ P. 267, *Ibíd.*

mercado que ha convertido lo artístico en un simple medio para obtener dinero, reputación social, mero placer esteticista o una mayor cuota de poder político, esto es, que ha perdido su inocencia, su libertad y su principal razón de ser. Nos lo recuerda Rilke, señala Saulo Alvarado, en el siguiente verso:

!Me aterra la palabra de los hombres

*lo saben expresar todo tan claro!*⁴

Porque el arte tan solo debe aspirar a señalar, apuntar, insinuar, inspirar, sugerir, pero nunca explicar, clarificar o asegurar, y es por esta razón, que un arte claro es tan poco artístico como poco razonable sería una razón que fuera confusa, pues sólo entre penumbras y espesos vahos de incertidumbre puede el ser albergar una experiencia que resulte idónea para reconciliarse con su propia intimidad.

Otro aspecto a destacar sobre la experiencia artística concierne a su pertenencia a lo que Berger y Luckmann denominan *ámbitos de significado limitado o restringido*, que principalmente se caracterizan por sustraerse a la cotidianidad marcando una clara cesura respecto a la misma, si bien como más adelante podremos comprobar, no es ésta una prerrogativa exclusiva de lo artístico, ya que la experiencia científica, filosófica o religiosa también participa de la misma. No obstante la experiencia artística sigue diferenciándose por su ausencia de finalidad propiamente dicha, pormenor que después me veré obligado a matizar de manera más detallada y profunda.

Por otra parte, si la actividad artística puede insertarse dentro de las actividades que albergan una naturaleza simbólica, es la única que consigue aunar la materia y el pensamiento, el mundo de las Ideas y el ámbito sensible, las formas y los contenidos, lo visible y lo invisible, y en definitiva, a Apolo y Dionisio, esto es, lo universal-abstracto y lo particular-concreto. De este modo, tenemos que mientras los demás ámbitos se decantan por una u otra de las categorías, lo artístico siempre mantiene un determinado grado de interrelación entre éstas, permitiendo que tanto el pensamiento (la filosofía) como la vida (lo sensible) hagan acto de presencia a través de la contemplación de la obra artística. Es por esta razón, que no deja de resultar ciertamente absurdo el obcecamiento de algunas vanguardias artísticas por reducir la experiencia artística a meramente estética o filosófica, pues una obra de carácter conceptual nunca podrá responder a las más vitales necesidades del espectador que la contempla, en la medida en que verá sustituida la actividad propiamente artística por un pensamiento o reflexión filosófica a través de una

⁴ P. 267, *Ibíd.*

obra que habrá constituido un simple medio para dicho fin, y si de lo que se trata es de inducir a una reflexión sin más, para ello ya disponemos del pensamiento filosófico. Otra cuestión muy distinta es que la obra de arte induzca al espectador a una actividad reflexiva tras haberle despertado determinadas sensaciones, sentimientos, recuerdos y vivencias a través del contacto con la forma-materia de la obra. Después de todo, para el espectador aficionado al arte lo importante no son los contenidos informativos de las obras, sino su alma que resulta ser irreductible al significado e ideologías de las vanguardias, entendiendo por alma no aquella abstracción de la que hablan aquellos que en realidad no saben de qué hablan, sino del alma corporal, sensible y amorosa, pues según señala Ferrater Mora en un artículo publicado por la revista *Laye* en 1952, *alma es aquello que los iletrados llaman psicología*⁵. Si la obra artística es reducible a un determinado significado del cual la forma-materia de la misma tan solo constituye un mero soporte para la ejemplificación de la Idea o el concepto, le ha sido extraída la esencia corporal y sensible de su alma, quedando reducida a los escombros del pensamiento, y si de pensar o reflexionar se trata, mejor utilizamos como medio cualquier obra de naturaleza filosófica. Al pensamiento occidental le ha costado más de dos mil años abandonar las estériles arenas del desierto en el que su tradición metafísica había quedado embarrancada, desde Platón con su drástica separación entre el mundo superior de las Ideas y el ámbito de lo particular-sensible, hasta llegar al vitalismo del pensamiento nietzschiano y a la *Zürick zu den Sachen selbst*⁶ de Husserl y el existencialismo de Heidegger, ha mediado un larguísimo camino, como para ahora seguir separando el cuerpo del alma, lo abstracto de lo sensible, sobre todo si tenemos en cuenta que aquello más característico de la experiencia artística siempre ha sido la interrelación existente entre categorías de opuesta naturaleza. Si el Sr. John Cage propone una obra titulada *3'44''* consistente en interpretar un silencio de esta misma duración con la finalidad puramente conceptual de demostrar la imposibilidad de asistir a un silencio absoluto debido a los muchos ruidos existentes en la sala, hubiese sido más coherente y productivo escribir un panfleto, opúsculo o tratado sobre la dificultad que entraña escuchar el silencio absoluto, en la medida en que su supuesta obra musical (si así puede llamarse) tan solo habrá servido para llevar a cabo una mera reflexión exenta de todo contacto con el ámbito particular-sensible. De este modo, la obra musical tan solo sirve al objetivo de ejemplificar una determinada reflexión o manera de pensar, habiéndose entonces convertido en simple comparsa del pensamiento y/o de la ideología política.

Al fin y al cabo, si la experiencia artística es hipostasiada por el pensamiento filosófico o la mera experiencia estética, ¿cómo el ser humano podrá hacer efectiva la necesidad de preservar su intimidad en un mundo tan

⁵ P. 81, *Vida de la Pintura*, Enrique Andrés

⁶ Vuelta a las cosas mismas

ostensiblemente plegado a las exigencias y requerimientos de lo universal-abstracto? ¿no correrá en tal caso un grave peligro de alienación y descentramiento ante la posibilidad de quedar finalmente engullido por las obligaciones ético-morales derivadas de su adscripción a la sociedad y al Estado?

No creo que el ser humano pueda permitirse permanecer excesivamente alejado de su mundo interno sin perder su propia razón de existir, pues recurriendo nuevamente al mito de Hestia-Hermes, el hombre o la mujer que han salido de casa para hacer frente a las correspondientes exigencias laborales, jurídicas, políticas y sociales, necesitan, más pronto que tarde, re-encontrarse a sí mismos/as alrededor del cálido y acogedor fuego del Hogar de Hestia, ¿Y qué mejor manera de hacer efectivo dicho re-encuentro que a través de la experiencia artística derivada de la contemplación/audición/lectura de una obra plástica, musical o literaria? Porque si las exigencias ético-morales deben ser acatadas de manera imperativa en virtud de su propia naturaleza categórica, la satisfacción de las necesidades interiores reclama un espacio completamente hipotético y subjetivo, particular e íntimo, acorde con las peculiaridades de cada sujeto en cada momento de su existencia, esto es, un espacio en el que poder ver re-presentado su propio *ser-en-el-mundo* para adquirir la necesaria consciencia-de-sí. Esta importante confrontación existente entre la interioridad del propio ser y la exterioridad del mundo, lo que expresado en términos heideggerianos no sería otra cosa que *el-ser-en-el-mundo* (*Sein-Umwelt*), es la que máximamente es puesta de manifiesto mediante la obra de arte y la correspondiente experiencia artística que se teje entre ésta y el espectador que la contempla. De hecho, el problema central de toda la tradición metafísica de occidente, que no es otro que la escisión existente entre las dos categorías fundamentales que configuran al ser humano, entiéndase, lo universal-abstracto y lo particular-concreto, o si se prefiere, entre la razón y el cuerpo o entre el pensamiento y la sensibilidad, se ha ido manifestando a lo largo de la historia en el conflicto desde siempre planteado y nunca del todo resuelto (pues las más importantes contradicciones que golpean la existencia humana parecen estar llamadas a mantenerse eternamente irresueltas), entre la forma de la obra artística, su materia y corporalidad, y el fondo o significado de la misma, su Idea o concepto. Ello ha dado lugar a lo que Luis Enrique Andrés establece como conflicto entre *la Vida de la Pintura*⁷ y el estudio historiográfico y estético de las obras de arte, atendiendo la primera a las más particulares necesidades del espectador que busca en la experiencia artística un camino para el re-encuentro con su propia intimidad, y haciendo referencia la segunda al estudio teórico del arte tanto en su dimensión puramente historiográfica como filosófica, satisfaciendo otro tipo de inquietudes del todo

⁷ Obra en la que analiza dicha problemática de forma bien exhaustiva. Editorial Pre-Textos, Barcelona

ajenas al espectador o aficionado⁸. Huelga decir que en dicha ecuación dialéctica se encuentra implícito el gran problema de la metafísica occidental que no es otro que la lucha por la materia y el cuerpo (ámbito sensible) por salvaguardar su propia integridad frente a las devoradoras fauces del *Begriff*, del concepto (ámbito abstracto) en su pretensión de sostener la identidad del pensamiento con respecto a los objetos de la realidad, que tras haber sido pensados, han venido a quedar diluidos dentro del territorio del significado. Si por una parte Enrique Andrés opta por defender la *Vida de la Pintura*, esto es, la experiencia artística que viene a desarrollarse entre la obra de arte y el propio espectador que la contempla con la finalidad de encontrar un adecuado espacio para la salvaguarda y enriquecimiento de su intimidad, en detrimento de la historiografía y la crítica oficial más interesada en pensar, clasificar y comprender abstractamente las obras de arte que en vivirlas, atendiendo más a la comprensión de su significado que a dejarse impactar por su forma-materia, no deja de reconocer la relevancia de dicho significado, pero vinculándolo siempre en y a partir de la experiencia derivada del contacto del espectador (*el aficionado*) con la materia sensible de la obra. Lo que bajo su punto de vista no resulta viable es hipostasiar la forma-materia de la obra en su significado conceptual, hasta el punto de pretender reducirlo en muchos casos a puro pensamiento, pues en tal supuesto, ¿Para qué sirve la obra de arte si finalmente acaba convirtiéndose en mero soporte para el concepto o la idea? Poco o nada puede entonces sorprendernos que en su momento Hegel anunciara la muerte del arte a manos de la filosofía, como tampoco debe extrañarnos que algunos de los más exitosos movimientos de la vanguardia artística hayan también optado por reducir la forma-materia de la obra al más puro significado conceptual (arte conceptual, *body-art*, *land-art*, *pop art*, arte surrealista, dadaísmo, etc.), pues han sido precisamente dichos movimientos vanguardistas quienes en la práctica mejor han sabido certificar el acta de defunción del arte a manos del pensamiento filosófico. De este modo, gracias al pensamiento hegeliano y a los más inmediatos plasmadores del mismo en la práctica artística; Duchamp y sus seguidores, más creadores de arte-hechos ideológicos y conceptuales que de obras artísticas propiamente dichas, el arte y la experiencia artística han muerto por doble partida: en primer lugar por haber quedado sustituidos por el pensamiento filosófico o la ideología política, y en segundo lugar por haberlos reconvertido en experiencia meramente estética tras haber sido alienados y confundidos con el tedioso ámbito de la cotidianidad misma, ese lugar en el que, de hecho, la obra de arte y la experiencia artística nunca han podido existir y desarrollarse.

⁸ Que es como en realidad Enrique Andrés entiende que es el espectador: un aficionado a la contemplación de sí mismo y de su propia intimidad a través de la obra artística, ya que el interés por la historia del arte y las ideas estéticas pertenece al filósofo esteta o al crítico-historiador del arte para quien las obras artísticas acostumbran a reducirse a su contenido.

Desde los inicios del siglo XX, un potente fantasma ha recorrido el mundo pretendiendo, en nombre de la igualdad entre los seres humanos, hacer cotidiana aquella misma experiencia que siempre se había caracterizado por mantenerse más o menos al margen del ruido de cada día, del *bruit autour de notre âme*, diría Musil por boca de la Bella Diotima en su conocida novela. ¿El resultado? Era del todo previsible: la muerte del arte por inanición y la estetificación de la vida cotidiana que ha terminado provocando también la muerte de la propia estética por sobresaturación de la misma. Menos mal que el espectador que acostumbra a ser mucho más sensato que algunos teóricos y académicos del arte y la estética, y sobretodo mucho más realista e inteligente que algunos promotores de las llamadas vanguardias, ha continuado siendo ese aficionado que sigue buscando su propia intimidad a través de la experiencia artística para continuar tejiendo las redes de su *ser-en-sí*. No siempre la erudición constituye un camino para alcanzar la sabiduría, pues en muchos casos tan solo conduce a hacer gala del más estruendoso de los ridículos. Desde que Walter Benjamín estableciera en su célebre texto⁹ la superación de la obra aurática (única y destinada a ser admirada dentro de un ámbito apartado de la cotidianidad) por la obra reproducible que no es otra que aquella infinitamente repetible y susceptible de ser vista (ya no contemplada) en cualquier lugar, excepto en lo que sería un espacio de significación limitada¹⁰, no han dejado de sucederse todo tipo de excentricidades y quimeras. En la pretensión de las vanguardias (¿progresistas?) por oponerse frontalmente a lo establecido, más por intereses y prejuicios ideológicos y políticos que por necesidad propiamente interior, al considerar como burgués y retrógrado aquello que en definitiva se encontraba mucho más allá de tales consideraciones¹¹, quedó establecida la premisa de que el arte debía abandonar su condición aurática, salir de los museos, galerías de arte y salas de concierto para hacerse completamente cotidiano y accesible a todo el mundo. Y sí, digamos que en parte lo consiguieron, pero al elevado precio de haber acabado con el arte mismo y la posibilidad de albergar una auténtica

⁹ La obra de arte en los tiempos de su reproductibilidad técnica

¹⁰ Así denominan Berger y Luckmann aquellos ámbitos que se sitúan al margen de la cotidianidad para situarse de forma restringida respecto a la misma

¹¹ Lo burgués, siendo hoy en día un concepto ya caduco, tampoco en su momento histórico podía hacerse únicamente restringible a la correspondiente clase social burguesa, pues numerosos aspectos del mal llamado arte burgués no dejaban de ser emparentables con aquellas manifestaciones artísticas más populares, que no siendo burguesas, también reclamaban un espacio segregado de la propia cotidianidad para ser contempladas. Por lo tanto, no podemos considerar que la obra aurática siempre ha sido, necesariamente, burguesa, ya que el pueblo llano también necesitó desarrollar sus experiencias artísticas fuera del ámbito mismo de la cotidianidad. Este género de reduccionismos son bien característicos en muchos pensadores de corte marxista, cuya propia ideología les conduce de manera infructuosa a considerar como propios de una determinada clase social numerosas particularidades que no son, ni mucho menos, exclusivos de la burguesía. Después de todo, no podemos olvidar que un miembro que pertenece a la clase aristocrática o burguesa, antes que noble o burgués, es fundamentalmente un ser humano que a pesar de las lógicas distancias sociales que lo separan de las clases sociales más bajas, alberga unas inquietudes existenciales que tampoco difieren tanto como algunos autores marxistas como Eagleton pretenden hacernos creer.

experiencia artística. Por suerte, una parte de los espectadores, aquellos que Enrique Andrés llama *aficionados*, no dejándose embaucar por tales consideraciones de orden ideológico-político, ha seguido satisfaciendo sus deseos y necesidades personales acudiendo a los museos y galerías de arte para seguir contemplando las obras pictóricas de todos los tiempos, o frecuentando las salas de concierto y teatro para seguir viendo representadas aquellas obras que podían seguir enriqueciendo el ámbito de su intimidad. Incluso hoy en día, el cine como paradigma de obra de arte reproducible, sigue requiriendo por parte del espectador cierta segregación respecto al espacio de la cotidianidad si tenemos en cuenta el silencio y la oscuridad que se instaura en el momento en que es iniciada la proyección cinematográfica, de forma en nada distinta a como se levanta y cae el telón en el teatro para anunciar el comienzo y final de la representación dramática. Esto es así, sigue siendo así, por más que algunos intelectuales "progresistas" se empeñen en que sea de forma contraria, pues finalmente la lógica, el sentido común y los deseos de los espectadores se imponen por encima de las ideologías y demás engendros conceptuales que son el punto de referencia de algunos movimientos de vanguardia. Todo ello pone en evidencia algo que de hecho ya sabíamos desde hace mucho tiempo, que no es fácil tarea la de intentar superar a las tradiciones, ya que en muchísimos casos, el carácter ciertamente superficial y meramente pretencioso de una buena parte de los experimentos llevados a cabo por algunas vanguardias, no ha conseguido otro logro que el de provocar el más sonoro de los ridículos. Al respecto, los arte-hechos del señor Duchamp, sus *ready-made*¹² por más celebridad que hayan tenido en la historia del arte del siglo XX, no son más que eso, ridículos objetos de consumo cuya única finalidad ha sido crear provocación, revuelo y controversia, nuevamente más *bruit autour de note âme*, encaminados a destruir el arte y la propia experiencia artística, como destruyó también la experiencia musical John Cage con obras tan absurdas y ridículas como la interpretación de un silencio de 3'44" anotado en la partitura de los músicos, o Karlheinz Stockhausen con su *Cuarteto de cuerdas para helicóptero*¹³. Quizás por esta razón, teóricos de la estética como Dino Formaggio proclamaron que *arte es todo aquello a que los hombres llaman arte*¹⁴, y así de este modo, quedaban justificadas las mayores extravagancias más generadoras de ruido que de verdadera trascendencia, más adecuadas a ciertos intereses político-ideológicos que orientadas en la dirección de aportar alguna luz a los problemas existenciales de los espectadores. De este modo, quedaban justificadas y aplaudidas las más

¹² Su famoso urinario colocado cual obra artística en una galería de arte y otros objetos de parecidas características, susceptibles de ser encontrados y comprados en cualquier establecimiento dedicado a su venta.

¹³ Ridícula obra consistente en la interpretación llevada a cabo por un cuarteto de cuerdas a bordo de un helicóptero, en la que se mezclan los sonidos procedentes de los instrumentos de cuerda y los desagradable ruidos de los motores y hélices del aparato, dando lugar a una estruendosa y esperpéntica cacofonía.

¹⁴ P. 11, *Arte*, Dino Formaggio, Edit. Labor, 1976, Barcelona

esperpénticas creaciones pseudo-artísticas, sin necesidad de responder a otro criterio que no fuera el libre albedrío de cada artista, de tal modo, que unos trozos de carne bovina podían ser impunemente colocados dentro de un sistema de tubos de plástico para de este modo ir contemplando el proceso de putrefacción de la misma¹⁵... *beaucoup de bruit et rien plus que de bruit...*

Al respecto, no pueden ser más elocuentes las siguientes palabras escritas por Saulo Alvarado:

*Decir que todo es arte, que todo vale, significa ponerse de lado del que somete. Si todo vale en arte, todo valdrá. Valdrán las injusticias, considerar al ser humano como un medio. Las guerras, los malos tratos..., incluso, podríamos llamarlos arte*¹⁶

Todo ello conduce a la conformación de esa sociedad que según Zygmunt Bauman¹⁷ es cada vez más líquida e inconsistente, en la cual los individuos ya ni tan siquiera son conscientes de su esclavitud y sometimiento a la industria consumista, creyéndose libres mientras su consciencia reflexiva se encuentra atada a unos invisibles pero potentes grilletes, sucediéndoles lo mismo que a los marineros del barco de Ulises tras haber sido hechizados y convertidos en cerdos por la maga Circe, que habiéndose habituado a su nueva condición animal preferían seguir revolcándose en el lodo y alimentarse de bellotas que asumir su libertad y verdadero destino. Es por esta razón, que considero altamente peligrosa esa desidia intelectual que en la actualidad es capaz de justificar que en el ámbito del arte todo vale. Quizás el problema resida en que la propia mente humana ya se vislumbra incapaz de controlar aquello mismo que su propia actividad ha engendrado, atisbándose como una terrible monstruosidad puede llegar a cernirse sobre quien ha sido su propio creador. Si en el arte todo está permitido, de alguna manera contribuimos a que cualquier planteamiento al margen de toda moralidad también acabe siendo considerado como aceptable en los demás ámbitos de la existencia.

Por otra parte, como señala María Antonia González, también cabe preguntarse si esos gadgets o aparatos electrónicos de comunicación (I-pods, I-pads, sistemas wi-fi, ordenadores portátiles, teléfonos móviles, Tablets y demás), así como la estetificación de los espacios urbanos y demás engendros cotidianos, que Rubert de Ventós¹⁸ considera como máxima manifestación del arte actual, pueden ser realmente considerados como obras artísticas:

¹⁵ Tal como llevó a cabo el artista Barceló en una exposición que en su momento tuvo lugar en la vía pública barcelonesa

¹⁶ P. 283, *Capítulo: La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas*, de Saulo Alvarado, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Duque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012

¹⁷ *Modernidad Líquida*, Zygmunt Bauman, FCE, Mexico, 2002

¹⁸ En su Teoría de la Sensibilidad

*¿Es esto arte? ¿En esto consiste la presencia y efecto del arte en la actualidad? Más bien parecería que hay que volver a hacer las preguntas primeras, desandar el camino, deconstruir la inmediatez de lo real mundano hiperestetizado, y ver si de este modo encontramos alguna luz en medio de tanta luminosidad colorida y oscura*¹⁹

Y ésta y no otra es la cuestión, volver a hacernos las correspondientes preguntas y desandar un camino que con el paso del tiempo ha devenido excesivamente alejado de lo que podría ser la experiencia artística, pues no es precisamente la descomunal presencia de la luz que hoy en día nos invade en cualquiera de los espacios de nuestra cotidianidad²⁰ lo que nos permite vislumbrar la realidad, pues la *Lichtung* (la luz del Claro en el Bosque) también necesita de la oscuridad, el reposo y el sosiego para hacer efectiva su clarividencia, en no menor medida en que la experiencia artística también precisa del tranquilo ámbito de la intimidad de Hestia para que pueda darse.

Por otra parte, considero que algunos de los movimientos de la vanguardia artística también han perdido de vista que en el ámbito del arte no hay, propiamente hablando, progreso sino cambio, evolución de un estilo-tendencia hacia otro, o dicho de otra manera, cambio de una *Weltanschauung* a otra, ya que los únicos progresos habidos se han limitado a determinadas cuestiones de carácter técnico en los comienzos de algunos períodos muy concretos, durante el clasicismo griego o el Renacimiento, para muy prontamente fenecer una vez el estilo ya había alcanzado la madurez. Al respecto, André Comte-Sponville señala que el *arte cambia, evoluciona, pero no progresa*²¹ y que de alguna manera, la propia noción de vanguardia no deja de ser un tanto vacía de contenido y consistencia, pues *¿Cuál es la vanguardia de un ejército que no avanza?*²², se pregunta Sponville, añadiendo acto seguido que en todo caso el arte muchas veces retrocede padeciendo sus crisis y situaciones de decadencia-ocaso, tal como sucedió durante la etapa manierista o rococó por poner tan solo un par de ejemplos, preguntándose entonces, *¿Cuál es la vanguardia de un ejército en retirada?*²³. La propia noción de progreso, ya tan desgastada y descolorida tras haber abusado tantas veces de ella desde la Ilustración hasta nuestros días, ya es en sí misma suficientemente

¹⁹ P. 531, Capítulo: *Arte y Ontología (Crítica de los saberes establecidos)*, de la obra *El Segundo Heidegger*, editado por Teresa Oñate y otros autores a través de la editorial Dykinson, Madrid, 2012

²⁰ Contra dicha profusión de luz, pompa y colorido, desarrolló el artista Antoni Tapiès su arte pobre, caracterizado por ser marcadamente expresivo mediante la utilización de los más prosaicos y simples materiales (paja, arena, tierra, barniz, cola, etc.)

²¹ P. 104, *Sobre el cuerpo*, A. Comte-Sponville

²² P. 105, *Ibíd.*

²³ P. 105, *Ibíd.*

controvertida si tenemos en cuenta aquello que Walter Benjamín nos comenta en sus *Tesis sobre la historia*, que en definitiva el progreso es un movimiento que pretenciosamente siempre cree avanzar hacia adelante sin tener en cuenta dos cuestiones bien relevantes: los grandes retrocesos que todo avance comporta y los numerosos *cadáveres dejados en las cunetas de la historia*, esto es, aquello mismo que ha tenido que sucumbir para hacer efectivo dicho progreso. No obstante, dejando a un lado el carácter relativamente retrógrado que dicho concepto hoy en día encierra, poco pertinente resulta, sin duda alguna, su utilización en el contexto del arte y la experiencia artística, dado que ¿se puede considerar como un progreso el hecho de que algunas vanguardias nos hayan colocado frente a objetos tan poco artísticos como pueden ser un urinario, la rueda de una bicicleta o un montón de carne podrida en proceso de descomposición? ¿Podemos entonces afirmar sin ningún género de dudas que estos artefactos son preferibles y más instructivos para el espectador que las obras de antaño? Muy dudosamente, desde luego...principalmente por el hecho de no ser, propiamente hablando, más que un soporte para las más descabelladas ideologías. Si el arte nunca ha progresado, está bien claro que si ha habido un momento de la historia en el que en parte parece haber retrocedido, ha sido durante el siglo XX y lo que ya llevamos del XXI. No obstante, la noción de progreso es una de las más preferidas de las vanguardias y movimientos de izquierda que siempre creyeron estar en disposición de albergar la Verdad, esa misma Verdad que Nietzsche ya se encargó de desmitificar en su *Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinne*, y que ellos siguen insistiendo en asegurar que están en posesión de la misma. Discursos salvíficos que más bien producen grima y estupefacción al seguir escuchándolos a estas alturas de la historia, contundente señal, en todo caso, de lo poco que realmente hemos progresado...

Una vez ya hemos conseguido apartar buena parte del innecesario ruido que nos impide permanecer en contacto con nuestro ser-más-interno, ese mismo ser que es al mismo tiempo un *ser-en-el-mundo*, esto es, un *Dasein*, seguiremos examinando las distintas maneras en que la experiencia artística contribuye a crear las redes del *ser-en-sí*, esto es, a conformarlo y construirlo.

Aunque Kant no es, propiamente hablando, el iniciador de la estética como disciplina autónoma respecto a la filosofía, puede ser considerado como uno de sus máximos iniciadores al establecer una clara diferenciación entre los juicios de naturaleza racional o moral y los juicios del gusto, ateniéndose los primeros a una finalidad dada al estar encaminados bien a resolver una cuestión de tipo lógico o a dilucidar cuáles pueden ser las conductas que socialmente son susceptibles de ser consideradas como adecuadas o inadecuadas, y no

atendiendo los segundos más que a las particulares e íntimas necesidades del propio espectador que contempla la obra artística. De este modo, tenemos que la experiencia artística no respondiendo a ningún género de exigencia exterior, constituye en sí misma, una experiencia en sí para el espectador, cuyo significado se encontrará en consonancia tanto con las características formales y significado de la obra de arte, como con aquellas particularidades derivadas de la propia receptividad hermenéutica de cada espectador. Al fin y al cabo, la experiencia artística que tiene lugar entre una obra y quien la contempla no deja de estar sujeta a las particularidades del universo simbólico en el que habita cada espectador, esto es, a su *Weltanschauung* o forma de ver el mundo, albergando entonces la obra de arte aquellos sentidos y significados acordes con dicha visión particular. Nos encontramos de este modo obligatoriamente sumergidos en un ámbito claramente hermenéutico, teniendo entonces que aceptar aquello que George Lúckacs muy acertadamente denomina como *la disolución de la obra de arte, del artista y del espectador en la pluralidad de las vivencias*, pues al fin y al cabo, ¿qué importancia puede albergar el sentido que haya deseado imprimir un autor a su obra, si después albergará aquellos significados generados en base a la receptividad hermenéutica y necesidades particulares de cada espectador? Cuando J.S. Bach compuso sus más de quinientas cantatas para el culto religioso de la iglesia luterana, jamás pudo ni remotamente imaginar que en un futuro no muy lejano iban a ser escuchadas como obras-en-sí al margen del culto litúrgico, siéndoles asignadas unas significaciones bien distintas por los muy diferentes espectadores que en cada momento histórico las han podido escuchar. Estos significados meramente derivados de la propia *disolución de la obra de arte en la pluralidad de las muchas vivencias*, ya se encontraban potencialmente presentes en las obras y sólo faltaban aquellos espectadores (traductores al fin y al cabo) capaces de ir desvelándolos en cada momento de su trayectoria histórica. Dado que la obra de arte escapa obviamente a las intenciones de su creador, será el propio receptor de la obra quien pueda descubrir sus más oscuros y ocultos tesoros, quien a lo largo del tiempo podrá ir abriendo las múltiples perspectivas subyacentes a lo que en un principio fueron las intenciones de su autor, pues resultando evidente que ni el propio sujeto es capaz de conocer el alcance de sus propias palabras cuando habla, pues yendo su discurso mucho más allá del plano denotativo, alcanza a poner en evidencia las más insospechadas connotaciones, mucho más rico y de mayor alcance será el plano connotativo que resulta ser consustancial a la obra artística. No obstante, tampoco podemos perder de vista que la apertura a la multiplicidad de significados que tiene lugar en la experiencia artística es posible gracias a la *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* que según Kant son inherentes al juicio estético, ya que si poseyeran algún tipo de finalidad o intención, tal multiplicidad rápidamente quedaría constreñida por aquella univocidad que es propia del juicio lógico o moral, al ser regido el primero por el principio de no contradicción según el cual algo no puede ser y

no ser al mismo tiempo, y estar dominado el segundo por la naturaleza más o menos categórica de sus principios. Huelga decir, que es en los juicios estéticos donde se abre un amplio espacio para la libertad personal del ser, especialmente en lo que a la respuesta a sus necesidades más existenciales se refiere, pues es en este ámbito donde el sujeto a nadie y a nada debe dar cuenta excepto a sí mismo, y ello es posible en la medida en que la obra de arte es *algo-en-sí* y *para-sí* susceptible de responder a las particularidades de cada ser humano en todos y cada uno de los momentos de su trayectoria existencial. De ahí la escasa utilidad que puedan encerrar aquellas obras pseudo-artísticas que tan solo constituyen un medio para otro fin, dejando de responder a la kantiana *finalidad sin fin* del juicio estético.

Resulta por tanto bien evidente la correlación existente entre obra de arte-experiencia artística y filosofía hermenéutica, en la medida en que esta última encuentra su máxima expresión y florecimiento en el ámbito artístico, obviamente sujeto a una abierta y rica actividad interpretativa. En este aspecto si para el pensamiento hermenéutico ser equivale a "ser interpretado" en la medida en que no hay realidades sino interpretaciones sobre la realidad, el ser de la obra artística es también un "ser interpretado" inexistente como realidad en sí, y carente de una condición sustancial que pudiera ser inherente a la misma. Al fin y al cabo, nos recuerda Marc-Alain Ouaknin que en hebreo el ser humano es definido como una interrogación (*nahout*), una cuestionabilidad²⁴, cambiando el *cogito ergo sum* de Descartes por el *j'interroque, donc je suis*, abriendo de este modo una noción sobre el ser consistente en su *interpretabilidad* en paralelo con una concepción del mundo que es fundamentalmente estética, en un sentido no muy distinto al orden de fabulación al que Nietzsche hace referencia en algunos de sus escritos²⁵. Tenemos entonces que los fundamentos de la existencia humana vienen a corresponderse con esas mismas metáforas, ilusiones y ficciones que ya hace tanto tiempo olvidamos que lo eran, llegando por ello a la nietzschiana conclusión de que *el arte es la auténtica actividad metafísica de esta vida*²⁶, siendo entonces el ser un ser esencialmente metafórico cual coleccionador de innumerables ilusiones de bella apariencia. En Nietzsche aquella misma *hamarteia*²⁷ que en el pensamiento aristotélico es la causa principal de la desazón humana, pasa a constituirse en presunción y cuna de todo conocimiento hasta convertir el vivir en ese mismo error y engaño permanente que es la esencia del arte y la razón de ser de toda ciencia. Por este motivo las historias de ficción de la literatura por más inverosímiles que a la razón le puedan resultar, no dejan de albergar más verdad que la mismísima realidad, pues *muerte es todo cuanto vemos estando despiertos*, nos recuerda Heráclito.

²⁴ En francés, *questionabilité*, palabra que al ser traducida al español se convierte en un neologismo.

²⁵ A partir del texto: *Über Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinne*

²⁶ P. 132, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche

²⁷ El errar, el equivocarse como consecuencia directa de la ignorancia

Por esta razón, Hölderlin afirma que *la palabra científica no es la última sino la poética...* esto es, aquella que siendo ya plenamente consciente de su propia naturaleza ilusoria y metafórica, se erige en referente para la existencia del propio ser.

No obstante, también podemos contemplar la experiencia artística desde un punto de vista más existencial si nos atenemos a la definición heideggeriana del ser como *Dasein*, como *ser-en-el-mundo* que comportando una determinada manera de verlo y entenderlo (*Weltanschauung*), puede utilizar la obra de arte como un medio para abandonar el estado de inautenticidad correspondiente al *das Man* de lo establecido (*Die Offenlicht*) y orientarse hacia la autenticidad de su *ser-más-auténtico*. De hecho, toda la historia del arte no deja de ser un constante re-planteamiento de lo socialmente establecido a partir del cuestionamiento y la *Aufhebung*²⁸ de las formas vigentes en cada momento histórico, pues siempre se ha tratado de ir más allá de lo ya visto con la finalidad de abrir otros nuevos mundos. De la lectura y estudio de *El origen de la obra de arte* y, *Ser y Tiempo* de Heidegger, resulta evidente la correlación existente entre las respectivas capacidades fundantes del *Dasein* y la obra de arte, pues ambos aspiran, de una u otra manera, a abrirse camino más allá de la oficialidad en la que inicialmente se han encontrado arrojados (*Gewordenheit*), para discurrir en la dirección de una autenticidad cada vez más plena. Es por esta razón, que hoy en día si bien podemos seguir disfrutando de la escucha de un cuarteto de cuerdas mozartiano, carecería de sentido que en la actualidad un compositor se dedicase a componer obras en estilo clasicista, entre otras razones porque la *Weltanschauung* correspondiente a los tiempos de Mozart ya pasó y el mundo en que vivimos es otro muy distinto al que dio lugar a la creación del *Don Giovanni*. Sería por tanto, un auténtico anacronismo componer al estilo haydiniano o bacchiano en pleno siglo XXI, ya que dichos estilos se corresponden con unas circunstancias y unas realidades que ya dejaron de existir, y como resulta completamente comprensible, no responderían de ninguna manera a las condiciones de la realidad de hoy en día, y esto es así, a pesar de que la escucha de dichas obras musicales al igual que la contemplación de unos lienzos barrocos o clasicistas, no deja hoy en día de proporcionar un importante grado de satisfacción al espectador actual. En este punto, hay que separar y no mezclar lo que es la creación artística de su correspondiente disfrute contemplativo, ya que en este último caso no existe anacronismo alguno debido a que una obra creada en cualquier momento de la historia siempre será algo susceptible de seguir siendo interpretada, y en este sentido, nunca estará del todo acabada²⁹, pues continuará siendo tejida en consonancia con cuantos espectadores a ella

²⁸ Superación que al mismo tiempo conserva en sí misma algo de lo ya superado (Hegel)

²⁹ Siempre y cuando se trate de una verdadera obra de arte y no un objeto que responde a las pasajeras y efímeras modas o constituye un mero vehículo para la propaganda ideológica, pues no creo que los *ready-made* duchampianos tengan mucho mayor recorrido que aquel proporcionado por los libros de la historia del arte.

se acerquen para desentrañar sus propios misterios³⁰. No obstante, en el ámbito del arte, al igual que en el territorio del *ser-en-el-mundo* se impone la innovación, el cambio constante, la ruptura y la transformación, sin que ello pueda conducirnos a pensar erróneamente que se trata de un progreso, pues no podemos afirmar, propiamente hablando, que se trata de un progresar en el sentido que históricamente ha encerrado dicha palabra. De otro modo, ¿cómo podríamos explicar que al dorado siglo de Pericles que dio lugar a unas de las más magnánimas creaciones de la historia del arte, le siguiera en el tiempo un estilo románico caracterizado por el hieratismo y la más absoluta ausencia de naturalidad? Si Fidias y Policeto supieron esculpir aquellas hermosas estatuas, hemos de suponer que los escultores medievales de habérselo propuesto, también hubiesen llegado a tan magnánimos resultados, pero fueron otras razones muy distintas las que los indujeron a representar al ser humano de forma tan poco expresiva y natural. Así, la función de la experiencia artística se vislumbra como camino de transformación y cambio a partir de una determinada *Weltanschauung* que viene a corresponderse con el estado de inautenticidad del *Dasein*, hacia una nueva *Weltanschauung* que lentamente irá abriéndose paso sobre los restos calcinados de la etapa anterior. Y en este aspecto, conviene recordar que para Nietzsche la esencia del arte consiste en la creación de posibilidades de la Voluntad de Poder, pues *el arte es la esencia de todo querer, que abre perspectivas y las ocupa*³¹, siendo entonces comprendido el mundo cual obra de arte procreándose a sí misma, al ser la obra artística el gran estímulo de la vida que permite activar e incrementar la *Wille zu macht* (La Voluntad de Poder) en sí misma y más allá de sí misma. En este aspecto, para un neonietzschiano como Michel Onfray el ser humano es entendido como una *Sculpture de soi* que disponiendo de todos los recursos dados por la tradición y el momento presente, posee la libertad de construirse a sí mismo como si de una obra artística se tratara, dirigiendo sus destinos con la misma intrepidez y aplomo con que antiguamente, durante el Renacimiento, el *Condottiero* llevaba las riendas de su propio caballo, en lo que sería una concepción del *ser-en-el-mundo* fundamentada en la nietzschiana Voluntad de Poder.

Otro punto de vista que desarrollaré en esta obra será la cuestión concerniente a la *Bildung* del ser humano a través de la educación estética y la experiencia artística, entendiendo la obra de arte como un amplio campo de posibilidades para su desarrollo, esto es, como una *Bildungskunst* o una *Bildungroman*, tal como Schiller apunta en sus *Cartas a la educación estética del ser humano*, donde apela a la urgente necesidad de instruirlo tanto en el aprendizaje de las materias del conocimiento como al ennoblecimiento de sus sentimientos. Podemos atribuir buena parte del fracaso del Estado Ilustrado y de la mayor

³⁰ Entendiendo por tales tanto los referentes al objeto artístico como aquellos otros correspondientes a la propia interioridad del espectador.

³¹ P. 179, *Caminos de Bosque*, Heidegger

parte de mitos y meta relatos de la Modernidad al hecho de haber confiado demasiado ciegamente en la Razón, o lo que vendría a ser lo mismo, al hecho de haber desatendido el ámbito de lo particular-concreto en beneficio casi exclusivo de lo universal-abstracto, de lo que se ha derivado un individuo tan racional como escasamente empático con las necesidades particulares de su propia existencia y las de los demás. La excesiva generalidad siempre ha comportado alienación y miseria para el alma, y en definitiva, frustración, resentimiento, destrucción y barbarie, algo que ya hemos tenido ocasión de comprobar en los que han sido las grandes revoluciones habidas desde 1789 hasta nuestros días, y en las desastrosas consecuencias de las dos grandes conflagraciones mundiales. Dicho aspecto es claramente puesto de manifiesto por Thomas Mann cuando en su magnánima novela *Der Zauberberg*, dos de los personajes más carismáticos que intervienen en el desarrollo de la trama argumental, el humanista italiano Settembrini y el ex-jesuita Naphta que aún vive anclado en los Ideales de la escolástica medieval, se batan en duelo a muerte tras una acalorada discusión intelectual, poniendo de manifiesto el fracaso, si así puede decirse, de sus exquisitas educaciones recibidas, que no han podido impedir sus mutuas intransigencias hacia las ideas de su contrario. Esta desagradable y casi ridícula escena que aparece hacia el final de la novela, viene a constituir el preludio de aquello mismo que estaba por devenir; el inicio de la Primera Guerra Mundial con los desastrosos resultados que ya conocemos y no es menester aquí detallar.

Resultando evidente la necesidad de establecer una educación encaminada a conseguir lo que Schiller denomina *ennoblecimiento de los sentimientos*, que hoy en día podríamos traducirlo o interpretarlo como la necesidad de restituir al cuerpo y las emociones, esto es a la vida misma, el valor que el abuso de la lógica y la razón le han ido usurpando a lo largo de la historia. Esto mismo nos devuelve a la misma necesidad señalada al inicio de este capítulo introductorio, el re-torno al fuego del Hogar de Hestia como espacio en el que puede ser factible recuperar la intimidad perdida, pues es el respeto hacia las particularidades del sentimiento lo que Schiller, a diferencia de Kant, propone recuperar de las garras de la universalidad de la razón, sin que en ningún momento ello deba suponer prescindir de esta última, sino encontrar un adecuado equilibrio entre ambas. En este aspecto, la experiencia artística ofrece un marco especialmente idóneo para el desarrollo de la *Bildung* en el ser humano, al hacer especial hincapié en la correlación existente entre la idea o concepto (el contenido de la obra artística) y la forma-materia en que es materializada, y en este aspecto, cabe recurrir a la teoría estética de T.W. Adorno cuando ésta ensalza la obra de arte como contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*) en el que lo universal-abstracto se encuentra íntimamente ligado a lo particular-concreto, siendo posible entender la historia del arte como *una escritura inconsciente de la historia* a través de la cual podemos comprender el modo de funcionamiento que han tenido las sociedades a lo

largo de la historia. En este aspecto, la experiencia artística permite contactar con lo más abstracto y lo más concreto, pues a pesar de su inherente subjetividad, no deja tampoco de albergar cierta validez universal, pues lo bello es definido en la teoría estética kantiana como aquello que *sin concepto es objeto de una satisfacción universal*³², si bien en este aspecto, Kant no concede valor gnoseológico alguno al juicio del gusto, algo en lo que están obviamente en desacuerdo Heidegger, Gadamer, Adorno y Ortega y Gasset, entre otros pensadores.

A través del pensamiento de Paul Ricoeur, se nos hace evidente la importancia que alberga la obra de arte como medio para el desarrollo de la identidad narrativa del espectador, al quedar diluidos los contornos existentes entre la realidad y la ficción, siendo finalmente esta última la que determina *el ser-más-auténtico* del espectador, de tal manera que el sí-mismo es desvelado como un otro, como una otredad que en realidad viene a ser mismidad. En este contexto, retornamos sobre la mimesis de la *Poética* aristotélica, en la que se hace patente la identificación entre el espectador y la obra contemplada que a modo de espejo le permite re-encontrarse con su *ser-más-profundo-y-auténtico*, expulsándolo de su cómodo *estar-como-en-casa* para abrirlo a las extrañezas propias del *sentirse-fuera-de-casa*. Aunque ello pueda en un principio parecer contradictorio con la idea inicialmente expuesta en el inicio de esta introducción, al haber entendido la experiencia artística como un retornar a la cálida y acogedora intimidad del Hogar de Hestia, no existe contradicción alguna si tenemos en cuenta que la obra de arte sacude al espectador para despertarlo de su letargo y permanencia en lo ya conocido de sí-mismo para abrirle el horizonte de sus más insospechadas posibilidades, viniendo finalmente a formar parte estas últimas del propio ámbito de su intimidad. Al fin y al cabo, su sentirse-fuera-de-casa no deja de ser otra manera distinta de permanecer en contacto consigo mismo en aquellas esferas más desconocidas e inexploradas hasta el momento, pero que sin duda alguna, también forman parte de su ser, pues el hecho de que el propio yo las desconozca no significa que no existan. La cuestión trascendental de la identidad narrativa desemboca en el juego metafórico en base al cual dos realidades en principio distintas y carentes de parentesco alguno, son puestas en relación de tal manera que, siendo diluidos sus respectivos contornos, dan lugar al nacimiento de una nueva realidad, un nuevo *ser-en-el-mundo*, podríamos decir, que conteniendo elementos procedentes de las dos realidades iniciales, no coincide con ninguna de las dos. Es precisamente en esa intersección donde acontece el acto metafórico como corazón de la acción poética, donde la palabra se vuelve plena y donde el objeto artístico nos es desvelado en toda su amplitud y esplendor, como esas madalenas que el protagonista de la novela de Proust (*À la recherche...*) sumerge en su té con leche, repentinamente transmutadas en recuerdos del pasado ahora materializados en momento presente, de tal modo

³² P. 136, Crítica del Juicio, Kant

que ya no se trata ni de las madalenas del pasado ni de las del presente sino de unas terceras madalenas surgidas de la propia actividad metafórica una vez han sido transmutadas en pura poesía. Tal como definió Aristóteles el acto metafórico, *traslación del sentido de una cosa a otra que en principio es completamente distinta*, y con la que a priori no guardaría relación alguna, para dar lugar a una tercera que conteniendo elementos de ambas constituye una realidad en sí. Este género de actividad es la que acontece tanto en la experiencia artística como en algunas actividades que en principio parecerían totalmente alejadas de lo estético, como por ejemplo, en la relación transferencial existente entre el analista y su paciente durante el proceso psicoanalítico, algo que ya veremos con más detenimiento y profundidad en otro capítulo.

Desde muy distintos ángulos y puntos de vista vamos configurando una serie de muy estrechas relaciones existentes entre la existencia humana y la experiencia estética, que nos permiten vislumbrar esta última como algo inherente al proceso existencial mismo, sin perder de vista, claro está, el ámbito ético-moral cuya importancia y trascendencia huelga aquí considerar al centrarse esta obra en lo estético-artístico. No obstante, el hecho de que dichos ámbitos respondan a muy diferentes finalidades, no dejan por otra parte de guardar importantes paralelismos que en un capítulo posterior procederé a analizar con más detenimiento. Desde Aristóteles que consideraba lo bello como algo bueno, hasta Wittgenstein que en su *Tractatus* señala que ética y estética son una misma cosa, no han faltado autores que de una u otra manera han remarcado las estrechas vinculaciones existentes entre estos dos ámbitos que en la Crítica del Juicio kantiana aparecen tan claramente diferenciados.

Por otra parte, resulta bien evidente que en el eterno conflicto que ha caracterizado nuestra tradición metafísica en occidente, entre el ámbito de la lógica, la razón y el concepto versus el territorio de lo sensible, el cuerpo y los sentimientos, la experiencia artística alberga grandes posibilidades de aportar una interesante *religio*, esto es, cierto equilibrio entre aquellas categorías que tradicionalmente han permanecido más o menos escindidas o escasamente vinculadas. Las dualidades que son puestas de manifiesto a través de la creación/contemplación de la obra artística son innumerables, de tal manera que aquí solo voy a considerar aquellas que me han parecido más fundamentales:

Forma y contenido, pues en principio toda obra debe-(ría) estar constituida por una forma como expresión de lo sensible-concreto y un contenido como representación del concepto-abstracto, sin que en ningún caso la forma llegue a ser nunca mero vehículo de una mera idea (tal como sucede con el realismo socialista o los engendros duchampianos), ni que ésta carezca de forma (tal

como acontece con el llamado arte conceptual al ser reducida la obra artística a puro concepto). De alguna manera, la verdadera obra artística siempre mantiene una unidad indisociable entre la forma y el contenido, de tal modo que no podemos aislar ninguno de los dos elementos que configuran la obra sin correr el riesgo de destruirla, y siempre ha sido en los momentos de decadencia estilística cuando la forma ha tendido a ser forma-en-si al margen de su capacidad para expresar contenido alguno, y así podemos constatarlo al contemplar las obras realizadas durante el período manierista que sigue a la etapa renacentista. Una vez han sido más o menos agotados los presupuestos teórico-formales que sostenían un determinado estilo tras haber alcanzado éste su máximo desarrollo, se inicia una etapa caracterizada por la utilización de la forma por la forma, ya exenta del espíritu que inicialmente la había inseminado, tratándose entonces de un sub-estilo que utiliza lo formal de manera meramente redundante.

Tal como señala Carla Carmona, la obra artística nunca debe ser confundida con un documento explicativo de la realidad, sino comprendida como una forma-en-si que alberga su propio contenido, sucediendo al respecto lo mismo que acontece con los juegos lingüísticos según Wittgenstein, en base a los cuales cada proposición, al igual que cada obra artística, muestra su sentido, ya que la expresión con la cual es interpretada una determinada sonata o sinfonía dependerá de su propia construcción. *No hay diferencia entre el gesto y el contenido del gesto. El gesto expresa su sentido, al modo de la proposición*³³, existiendo por tanto una estrechísima relación entre el contenido de una obra (o proposición) y su representación, esto es, entre lo expresado y la forma en que es expresado. Por esta razón, una obra cuya forma queda reducida a ser un simple medio para la expresión de un contenido, sin que en realidad responda formalmente al mismo, como es el caso de la escultura de Frederic Amat ubicada en Barcelona en homenaje a Salvador Esriu, titulada *Solc*³⁴, que no adquiere ningún sentido hasta que el propio artista nos lo desvela al explicarnos que este *Surco* sería la consecuencia que tendría el impacto de una hipotética caída del obelisco que se encuentra situado a escasos metros del lugar. Obelisco en su momento dedicado en homenaje al también poeta Pi i Margall en 1936, y que en su versión desplomada (*Solc*) simbolizaría la huella o impronta que Salvador Esriu habría dejado sobre la tierra. Todo un aparato conceptual que a pesar del interés que intelectualmente pueda tener, no deja de ser, un aparato conceptual apoyándose en una forma (si así puede llamarse) que no remitiendo al contenido, constituye un simple medio para su ejemplificación. Es la Idea lo que en el caso de esta obra prevalece muy por encima de una forma que tan solo constituye una excusa

³³ P, 211, Capítulo: *De Arte y otros miradores*, Carla Carmona, correspondiente a la obra escrita por varios autores y dirigida por Julian Marrades, *Wittgenstein, Arte y Filosofía*, Plaza y Valdés, Pozuelo de Alarcón, 2013

³⁴ Surco

para llevar a cabo un determinado despliegue conceptual, y como suele suceder, con el paso del tiempo dicha obra pasará a ser un engendro carente del menor sentido e interés, pues no estará al alcance del espectador ningún manual de instrucciones que le permita comprender su significado original.



Como señala Carla Carmona, *el artista tiene que desarrollar las posibilidades de su medio de trabajo. Toda innovación sucede dentro de unos límites. Cavar una fosa inmensa³⁵ y llamarle arte no es suficiente. Uno tiene que preocuparse por sus características, por ejemplo, sus proposiciones. En otras palabras, hay que preguntarse si el medio ha sido tratado con coherencia. Aquí es donde entran los juegos del lenguaje de Wittgenstein. Todo juego de lenguaje tiene sus propios límites. Una obra de arte, en tanto juego del lenguaje, también³⁶*

Es decir, que para respetar dichos límites resulta imprescindible ser consecuente con el medio en que el artista está trabajando, desarrollando sus posibilidades, y no como sucede con la obra de Amat, utilizando el medio como simple ejemplificación de un Concepto, ya que en tal caso, hubiese resultado mucho más oportuno escribir un Opúsculo sobre el poeta que ha sido merecedor de dicho homenaje. La falta de límites es uno de los grandes problemas de algunos movimientos de vanguardia en tanto en cuando innovan al margen de toda demarcación, sustituyendo la actividad propiamente creativa por una fácil improvisación que es justificada en nombre de una libertad mal entendida, olvidando ese nietzschiano *bailar en las cadenas* que constituye el medio más idóneo para el desarrollo de la creatividad artística. Después de todo, ¿qué clase de creatividad ha desarrollado un artista como Amat al cavar un agujero en el suelo que con el paso del tiempo, y dada la imposibilidad de encontrarle un sentido, los *Okupas* que habitan cerca del lugar donde está instalada la obra acabarán utilizándola como urinario público o papelera municipal? No corre mejor suerte otra obra realizada por dicho artista, titulada *Fachada con ojos* en el Hotel Ohla de Barcelona, que obliga a los vecinos de las casas circundantes a contemplar decenas de ojos mirando en dirección a sus

³⁵ En este caso, el comentario de dicha autora no se refiere exactamente a la obra creada por Frederic Amat, sino en general a todas aquellas creaciones supuestamente artísticas que optan por desarrollar una concepción conceptual de la obra de arte.

³⁶ P. 213, Capítulo: *De Arte y otros miradores*, Carla Carmona, correspondiente a la obra escrita por varios autores y dirigida por Julian Marrades, *Wittgenstein, Arte y Filosofía*, Plaza y Valdés, Pozuelo de Alarcón, 2013

inmuebles, en lo que es una realización que careciendo del más mínimo rodeo metafórico, expresa una idea o concepto de manera directa y sin la más mínima elaboración retórica. Simplemente se trata de unos ojos colocados en la fachada de un edificio que mirando hacia el centro de la ciudad, no dejan de incordiar a los sufridos vecinos que inevitablemente los contemplan cada día.



Esta ausencia de rigor a la hora de tratar el medio da lugar a las más superficiales y esperpénticas creaciones pseudo-artísticas, dejando al espectador en la complicada situación de no saber, en muchos casos, a qué atenerse debido a la ausencia del más mínimo rigor constructivo. La misma suerte corre las fachada del Hotel

En otros casos, la pretendida obra artística no es más que un mero producto de la mercadotecnia, como sucede con las creaciones (si así pueden llamarse) de Jeff Koons, quien tras iniciarse en el negocio artístico al hacerse fotografiar practicando sexo con su mujer, la actriz porno Cicciolina, se presenta como el clásico artista pretendido rompedor de esquemas que tan solo aporta ruido mediático con sus creaciones, y sobretodo, haciéndose rico y famoso con sus gratuitas extravagancias. Como señala el crítico de arte Juan Buñill³⁷, se trata

³⁷ Artículo: *El artista Yuppie*, aparecido en el periódico La Vanguardia el 26 de noviembre de 2014

de un *artista yuppie* que complaciéndose en la más absoluta banalidad, *una broma interesante por motivos sociológicos*, no deja de mantener un perfil ciertamente bajo y banal inspirado en la estética de los productos vendidos en los comercios del "Todo a 100", con la única diferencia consistente en que tales productos son vendidos en el mercado del arte por astronómicas cifras de millones de dólares. En este aspecto, sigue señalando Buñuel, *la obra de Koons viene a significar un paso más abajo en la escala descendente de Warhol y anteriormente de Duchamp*, esto es, un paso más en la dirección de la banalidad más absoluta. Tales creaciones además de constituir una clara expresión del narcisismo de su autor, no dejan de ser meros productos de consumo que persiguen una finalidad claramente lucrativa, como ya en su día lo fueron las obras engendradas por este gran maestro del marketing que es Andy Warhol. El interés que los monigotes, muñecos o perros pergeñados con globos hinchados por Koons se encuentra en las antípodas de lo que cualquier espectador puede esperar de una obra artística. No deja no obstante de sorprender que el Museo George Pompidou haya exhibido sus obras presentándolo como uno de los artistas más relevantes de la actualidad artístico-cultural, y que algunos incautos sobradamente millonarios paguen ingentes sumas de dinero por unos objetos que carecen del más mínimo valor artístico, pero en ello radica, sin duda alguna, el único motivo por el cual Koons puede ser considerado un genio.

La **Forma** y el **contenido** nos conducen de manera implícita e inmediata a la confrontación desde siempre existente a lo largo de la historia del arte, entre el eón clasicista y el barroco, en una denominación comúnmente utilizada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, y por Eugeni D'Ors en sus teorizaciones sobre la estética, y que vienen a corresponderse respectivamente con ambos conceptos. De hecho, ambos eones representan y reflejan la dinámica de la totalidad de la historia del arte, al hacer referencia no a unos períodos particulares sino a una serie de repeticiones acontecidas a lo largo del tiempo, alternando y sucediéndose mutuamente de manera bien sistemática. Como muy bien supo demostrar Eugeni D'Ors en el symposium sobre *lo barroco* que en su momento tuvo lugar en la Abadía de Pontigny en la Bourgogne francesa, el espíritu y sentir de dicho eón no aparece durante el período histórico que conocemos como barroco sino mucho antes, repitiéndose de manera alternada con las manifestaciones del eón clasicista a lo largo de toda la historia. De alguna manera, el eón clasicista constituye el punto de referencia formal en la historia del arte, al establecer aquellas normas, formas y principios que sistemáticamente serán transgredidos en mayor o menor medida por el eón barroco. Esto mismo explica la corta duración de los períodos clasicistas en relación a la larga permanencia de los estilos correspondientes al eón barroco (cincuenta escasos años duró el clasicismo en el ámbito de la

música, entre 1750 y 1800 aproximadamente, frente a los 170 años de duración del período barroco iniciado en Italia sobre el año 1580 y más o menos finalizado en 1750 con la muerte de J. S. Bach, o los 100 años que vino a perdurar el movimiento romántico). Dado que el sentido primordial de la creación artística es la trasgresión de las preceptivas establecidas, resulta comprensible la escasa duración de los períodos clasicistas, pues aquello que siempre ha suscitado mayor interés en la historia del arte ha sido, precisamente, la trasgresión de las formas establecidas por el eón clasicista, esto es, la emergencia de lo novedoso sobre lo ya conocido. No obstante, ello no justifica algunas de las ocurrencias propugnadas por ciertos movimientos de la vanguardia, que confundiendo la innovación con el más gratuito snobismo, proceden no tanto a innovar como a aventurarse en auténticas ronbicusonadas, tan gratuitas como inservibles al objetivo de poder desarrollar una experiencia artística.

Presencia de un Código y ausencia del mismo, es otro de los varemos que serán explorados a lo largo de esta obra, correspondiéndose nuevamente con lo clasicista y lo barroco respectivamente, o con la preponderancia de la forma o del contenido, si bien estas dos categorías vienen a desembocar en lo que sería arte figurativo o abstracto, o lo que es lo mismo, representación de lo visible a través de la mimesis o expresión de lo invisible a partir de la propia experiencia interior del artista. No obstante, la cuestión referente a la existencia o no de un Código como condición necesaria para poder hablar de creación artística no deja de ser un tanto controvertida, pues si bien algunos autores como Rubert de Ventós en su *Teoría de la sensibilidad*, consideran que el arte abstracto o no figurativo carece de Código al obedecer únicamente a las propias intuiciones y sentimientos del artista creador, tampoco está tan claro que éste no exista, ya que en definitiva tanto el artista como el potencial espectador que pueda contemplar su obra viven bajo un mismo techo simbólico plagado de referentes y condicionamientos que limitan el alcance de la supuestamente absoluta libertad creativa del artista y el espectador. Cuando nos encontramos frente a un cuadro abstracto de Klee o Kandinsky, aunque aparentemente no podamos percibir con claridad la presencia de un Código propiamente dicho, no dejamos de contemplarlo desde una más o menos común *Weltanschauung* que nos permite identificar en la distribución de las diversas formas y colores utilizados por el pintor, lo que Michel Henry³⁸ denomina *una serie de tonalidades afectivas*, de tal manera que si contemplamos una forma redonda o esférica albergaremos una sensación de movilidad contrapuesta a la estaticidad de una línea recta colocada sobre el

³⁸ Ver lo invisible, Michel Henry

plano, impresión que además podrá quedar marcadamente acentuada en función de los colores utilizados en la expresión de dichas formas, pues resulta obvio que una esfera amarilla o roja resultará más vital y dinámica que otra coloreada por un azul oscuro. Por otra parte, la distancia que separa las respectivas receptividades hermenéuticas del artista creador y el espectador puede también ser escasa, por lo cual, aquello surgido del propio mundo interno del artista puede perfectamente aproximarse a lo despertado en el mundo interno del espectador que pueda contemplar la obra. En todo caso, el hecho de que no exista un Código digamos convencional no implica que pueda establecerse cierto código secreto entre la obra de cierto artista y un determinado espectador, pues ambos pueden coincidir en unas muy parecidas tonalidades afectivas. Por tanto, en este caso, en lugar de considerar, tal como apunta Rubert de Ventós, que no existe un Código como condición necesaria para la existencia de la obra artística, mejor hablaremos de la existencia de un código restringido o no abierto a la inmensa mayoría de los espectadores, y ello nos puede ayudar a comprender las dificultades que numerosos espectadores pueden encontrar en la recepción de muchas obras contemporáneas. Por otra parte, la simple existencia de un Código formalmente establecido tampoco garantiza su inmediata y obligada aceptación-comprensión por parte de cualquier público, pues si nos atenemos a las nada despreciables dificultades que puede generar la escucha de determinadas músicas del período barroco en el oyente de hoy en día, no queda tan garantizada como en un principio cabía prever, pues un oyente acostumbrado a escuchar música del período clásico-romántico puede perfectamente no sintonizar con los sonidos emanados de una sonata de F. J. Von Biber o Jan Dimas Zelenka, por poner un par de ejemplos de músicos no necesariamente accesibles a pesar de haber compuesto sus obras dentro de los esquemas propios de la tonalidad. En resumidas cuentas, ni la ausencia de Código determina obligatoriamente la no comprensión de la obra o su delimitación en el propio ámbito del mundo interior del artista, ni su presencia asegura su inmediata aceptación. De ahí que las obras compuestas fuera del ámbito de la tonalidad, ya sea en la atonalidad o en el sistema dodecafónico-serial, aún careciendo de Código propiamente dicho, no necesariamente poseen aquel sentido supuestamente generado a partir de la particular interioridad del artista, ya que éste al igual que el potencial espectador de la obra habitan y pueden compartir las coordenadas de un mismo universo simbólico. Después de todo, fuera de nuestro ámbito occidental, la mayor parte de la música compuesta en Asia o África no sigue las pautas de nuestra tonalidad, y sin embargo ello no implica obstáculo alguno para su asimilación por parte del público correspondiente. Resulta evidente el etnocentrismo puesto de manifiesto por Rubert de Ventós en su ya citada obra, pues fuera del ámbito cultural de occidente existen innumerables manifestaciones afigurativas (en el ámbito de la plásticas) o atonales (en el de la música), que no significan impedimento alguno para su recepción por parte del espectador.

Si para Rubert de Ventós el Código es la condición necesaria para poder hablar de obra artística, la existencia de un Objeto significativo constituye su condición suficiente, de tal modo que la obra de arte nunca puede ser un vehículo de significaciones sino significación en sí misma, y que por tanto, no se trata de averiguar las intenciones de su autor, esto es, lo denotativo, sino de explorar todo cuanto pueda albergar de connotativo, es decir, todas aquellas asociaciones, ideas y afectos que es capaz de despertar en el espectador. Tanto el poeta como el artista instauran unos modos distintos de ver, hablar o imaginar la realidad mediante un Código que tanto les sirve de órgano (medio) como de obstáculo a superar, dando de este modo lugar a la formación de muy diversos estilos o *Weltanschauungen* sobre la realidad, de tal manera que Ventós no puede suscribir ni el planteamiento de Malraux según el cual son las obras de arte las que por sí mismas son capaces de establecer nuevos modos de ver el mundo, ni el planteamiento de quienes como Eagleton tratan de reducir la obra y el artista a ser meros productos resultantes de las fuerzas económico-sociales³⁹. Pues si en el primero se incurre en el olvido de que en principio la obra de arte no deja de ser un producto de la actividad creativa del artista, por más que al mismo tiempo pueda también contribuir a la conformación de éste, en ningún caso la obra puede funcionar de manera propiamente autónoma como un *ser-en-sí*, en el segundo se incurre en una excesiva delimitación del origen de la obra a las condiciones socio-económicas en las que fue gestada, obviando en este aspecto aquellas inquietudes, deseos y motivaciones interiores del ser humano irreductibles al análisis marxista, siempre tan empeñado en reducir toda motivación humana a lo meramente económico. Entre ambos extremos, el de la absoluta autonomía de la obra de arte y el de su absoluta dependencia a las motivaciones y circunstancias socio-económicas, se abre una vía intermedia que nos permite hallar una comprensión más profunda y real del origen de la obra de arte, y que no es otra distinta a la necesidad de re-encuentro con el ámbito de intimidad del Hogar de Hestia cuyo fuego no consigue ser apagado por las muchas especulaciones que sobre la obra artística hayan podido recaer. De la misma manera que el sentido de una obra de arte no puede ser comprendido mediante el psicoanálisis de su autor, ya que dicho lenguaje se encuentra en las antípodas del *logos* poético, tampoco puede ser entendido a partir de las motivaciones del análisis marxista por también encontrarse a años luz de dicho *logos* poético. Por más que algunos pensadores se hayan empeñado en restarle poesía al mundo en que vivimos, lo cierto es que aquello mismo que seguimos contemplando y leyendo sobre la Guerra de Troya no son las causas obviamente económicas que indujeron a su estallido, sino la verosímil historia de ficción del rapto de Helena por parte de Paris tras haber sido éste seducido

³⁹ P. 400-402, *Ibíd.*

por las promesas de Afrodita después de haberla ayudado a resolver el dilema sobre la misteriosa manzana⁴⁰. También nos lo recuerda David García Bacca:

*Y nuestra tierra no llega a ser habitable por la psicología, racional o experimental; sino por los líos, romances, novelas, tragedias, comedias..., elementos poéticos que destilados darán las correspondientes obras y géneros literarios*⁴¹

Dicho de otro modo, la tierra no llega a hacerse habitable por lo universal-abstracto (la Idea, la Flor, la Planta, la Filosofía, etc.) sino a través de las flores, las plantas, las ideas, las filosofías, las culturas, de la razón-vital, esto es, a través del mundo sensible y particular en el que habitamos, pues el Mundo Ideal de lo Abstracto no deja de ser un mundo carente de vida.

Prosiguiendo con Rubert de Ventós:

*El pintor manifiesta una crisis de la percepción e imaginación comunes y es un colaborador cualificado en la renovación que tal crisis plantea*⁴²

Y si por un lado señala la esencial continuidad que tiene lugar entre la expresión común y la artística, por otro no deja de afirmar el carácter irreductible y original de esta última, destacando sus efectos tanto sobre el espectador como sobre el Código que utiliza y transforma. La manera en que las formas artísticas y las palabras poéticas actúan sobre el espectador es deteniéndolo en la propia contemplación de la obra, obligándole a permanecer en contacto con ella, porque aludiendo a todo aquello ya sobradamente conocido, le desvela aquellos matices y singularidades que habían pasado totalmente desapercibidas a su capacidad perceptiva. De forma contraria, el discurso científico o meramente informativo tan solo constituye un vehículo para un determinado conocimiento, que una vez ha sido dado, deja inmediatamente de permanecer en nosotros⁴³. Según Valverde:

*La palabra poética no es sino la palabra a la que le gusta volver*⁴⁴

En contraposición a la palabra informativa que siempre se va para nunca más volver en la medida en que su función ha prescrito unos instantes después de haber sido pronunciada, la palabra poética se opone a la practicidad, utilidad y eficacia de la sociedad de la información que busca la mayor cantidad posible de datos y eventos en detrimento de su permanencia⁴⁵.

Por tanto, el objeto significativo no podrá ser comprendido en función de otro *logos* que no sea el propio de la Poesía y el Arte, siendo entonces irreductible a

40

⁴¹ P. 80

⁴² P. 402, *Ibíd.*

⁴³ P. 403-405, *Ibíd.*

⁴⁴ P. 406, *Ibíd.*

⁴⁵ P. 406, *Ibíd.*

cualquier pretensión de tipo psicoanalítico, científico o marxista, cuyos análisis podrán perfectamente servir a la cura de la neurosis, al análisis de los fenómenos naturales o a la comprensión de la historia socio-económico-política respectivamente, dado que no es posible sacar un tornillo con unas tijeras como tampoco resulta viable pretender desatascar una cañería con un embudo, y eso mismo es lo que algunos autores psicoanalíticos y marxistas han intentado hacer cuando han tratado de comprender la experiencia artística desde unos presupuestos teóricos del todo ajenos a las exigencias que impone la comprensión de lo artístico. Por más que algunos se empeñen, nunca conseguirán mezclar el agua con el aceite...Después de todo, no olvidemos que en la Grecia de la Antigüedad, *tecné* es la palabra griega que vendría a corresponderse con el significante arte, teniendo su origen en el mito correspondiente a las astucias y artimañas (*tecné*) utilizadas por Zeus para seducir en la negra oscuridad de la noche a la ninfa Maya en la cueva donde habitaba, dando lugar entonces al nacimiento del dios Hermes, caracterizado por su astucia y precocidad demostrada al robar a muy temprana edad, siendo aún un recién nacido, una buena parte del ganado de su hermano Apolo. Así nace el dios de los pies alados y el caduceo de oro, quien será el futuro mensajero de los Dioses capaz de moverse con gran rapidez y facilidad entre los diversos planos de la realidad, quien vaciando una tortuga transformará su duro caparazón en una lira tras haberle añadido las correspondientes cuerdas confeccionadas con las tripas de un buey, y que posteriormente adquirirá el Dios Apolo al dar como contrapartida a Hermes todo su ganado. En este contexto nace el dios hermético, el gran transformador de realidades capaz de transmutar una tortuga en una bella lira, de engañar a su hermano Apolo con sus mentiras y artimañas, quien por orden de Zeus intercederá ante Hades para conseguir la liberación de esa Perséfone incansablemente buscada y reclamada por su madre Deméter, quien vendrá a representar a ladrones y maleantes, a mensajeros y alquimistas. Hermes es el dios maestro de la transmutación, de la transformación de la más pura materia en excelsos sonidos procedentes de la oquedad del caparazón de una tortuga, de unas vísceras transformadas en esas celestiales cuerdas capaces de reflejar la armonía de las esferas. La actividad transformadora del dios Hermes no es otra que aquella desempeñada por la creación artística que a partir del más rudo pedazo de materia consigue esculpir las más bellas figuras, que convierte un hueso en una flauta de Pan a través de la cual suenan las más dionisiacas melodías, que consigue la transmutación de la escoria en oro, del dolor y la desesperanza en alegría y radiante entusiasmo. Por tanto, si nos atenemos a la tradición mitológica griega, la actividad artística no es el producto de una acción lógica y racional sino de una operación mágica e irracional, y es por esta razón que nunca podrá ser comprendida fuera de su propio *logos* poético. La verdadera obra de arte alberga esa magia y ese misterio insoslayable que resulta ser del todo ajena a los juicios de la lógica y la razón que siempre se mueven en las segurizantes tierras de la objetividad, el cálculo y la utilidad. De

ahí que al carecer de un significado que pueda resultarle intrínseco, siempre deba ser interpretada, lo que la convierte en una obra hermética cuyo sentido deberá ir siendo desvelado a lo largo del tiempo por los innumerables espectadores a que a ella se acerquen para contemplarla. Por esta razón, ante la verdadera obra artística el espectador nunca llega a albergar la sensación de haberla comprendido en su totalidad, encontrándose siempre frente a un cierto halo de misterio e incertidumbre que resulta ser del todo irreductible a su propia capacidad comprensiva.

Capítulo I

Fundamentos de lo estético y lo artístico

Primera sección

Tal como señala Valeriano Bozal⁴⁶, en principio la idea de estética viene claramente a oponerse a la de utilidad, si bien históricamente hablando, el placer desencadenado por la contemplación de los objetos bien ha podido indistintamente depender de su utilidad o ser totalmente independiente de la misma. La estatua o pintura de carácter religioso ante la que se arrodilla el fiel, colocada en el altar de una iglesia, suscita una atención que supone una cesura en el fluir de la vida cotidiana, una concentración de la atención en el acto contemplativo que supone cierta detención en el transcurso del tiempo. Aunque en un principio, la experiencia estética no se detiene en la obra religiosa como mediación sino como finalidad en sí, en muchos casos no deja de ser también dicha mediación. Esas figuras o representaciones exigen por sí mismas una detención contemplativa y una atención particular que implica un cese en el fluir cotidiano, porque el artista ha colocado en ellas ese algo que nos induce a detenernos y contemplarlas, al margen de que ahora encontremos en ellas su sentido religioso. Por otra parte, con el paso del tiempo, la propia descontextualización de la obra artística provoca que dicha mediación desaparezca en aras de una contemplación puramente estética, tal como de hecho en muchos casos sucede con la mayor parte de las representaciones de carácter religioso del Renacimiento o el Barroco que ya no pueden ser necesariamente contempladas, salvo ciertas excepciones, como mediación para la expresión de una fe religiosa, sino como obras-en-sí que obligan al espectador a detenerse ante ellas por lo ellas mismas son y no por lo que en otro momento histórico hayan podido significar. Por tanto, podemos contemplar dichas obras como manifestaciones que en sí mismas provocan una cesura en el fluir de la vida, y/o también como mediaciones de otras

⁴⁶ Valeriano Bozal, *Historia de las Ideas estéticas I*, Madrid, Historia 16, 1997

finalidades no necesariamente estéticas. Prosigue Bozal señalando que un ateo contemplará la Pietá de Miguel Ángel como una obra que en sí misma expresa una determinada belleza e intención estética en detrimento de cualquier sentido propiamente religioso, mientras un fiel católico podrá contemplarla en sus dos vertientes, estética y religiosa, o incluso tan solo esta última⁴⁷.

En relación a dicha temática, el filósofo y director de orquesta Iñigo Pirfano señala que Aristóteles, en total consonancia con Kant, define lo artístico como la *poiesis* que careciendo de finalidad alguna revierte de forma directa operando una transformación en el propio espectador, distinguiéndola claramente de la *praxis* que tan solo designa aquellas operaciones que constituyen un medio para otro fin, y no un fin en sí mismas⁴⁸, como pueden ser aquellas actividades que albergando un orden práctico encierran un determinado *telos* o finalidad.

Por otra parte, sigue señalando Bozal, que la experiencia estética rechaza lo ya dado y conocido de las cosas contempladas, las formas cerradas y conocidas de antemano, apuntando hacia la novedad de las inacabables interpretaciones, de la apertura de insondables horizontes, de la cesura respecto a las apariencias. Con la ya conocida naturaleza sucede lo mismo que hemos visto con respecto a las estatuas religiosas, pues no cambia por el mero hecho de ser contemplada como imagen artística. La naturaleza así contemplada es la misma, tan solo cambia nuestra visión, esto es, la experiencia obtenida a partir de su observación⁴⁹.

Esta comprensión del fenómeno estético excluye en base a su propia definición aquellas manifestaciones que de forma masiva y estereotipada pretenden erigirse como obras artísticas, como es el caso de aquellas que siendo portadoras de las directrices de un determinado academicismo, son el mero resultado de la imposición de unas determinadas formas apriorísticas completamente cerradas y establecidas, que ya no suponiendo cesura alguna con respecto a lo ya visto y conocido, son su más estricta continuación. Tampoco encaja dicha definición con la experiencia estética (si así puede hablarse) de los mass-media, como la radio o la televisión, por el mero hecho de suponer un consumo masivo de imágenes (seriales de TV, publicidad), objetos y estereotipos que limitándose a decorar los hogares de los ciudadanos, ya no suponen cesura alguna con respecto a la propia cotidianidad. Dichos objetos de consumo, se consumen con la misma facilidad que aparecen y no aportan nada nuevo a lo ya visto y experimentado en el constante fluir de la vida, careciendo de sorpresa en la medida en que el espectador sabe de antemano todo cuanto puede esperar ver y sentir. Es la

⁴⁷ P. 18-19, *Ibíd.*

⁴⁸ P. 86-87, *Ibíd.*

⁴⁹ P. 20, *Ibíd.*

constante crónica de una muerte ya anunciada que tan solo induce al espectador a morir o a seguir muriendo...Quienes contemplan el serial o culebrón televisivo tan solo pueden optar a identificarse con las imágenes y personajes que interminablemente desfilan por la pantalla, con sus ridículos tinglados personales y sus correspondientes dosis de penas y alegrías, sus afectaciones más particulares e intrascendentes, son incapaces de llevar a cabo la más mínima reflexión sobre la fatuidad de las historias contadas, que contribuyendo tan eficazmente a anular su consciencia reflexiva, no dejan de constituir un potente instrumento para la alienación de sus consciencias. De este modo, el espectador sigue fluyendo en el mismo devenir de la rutina cotidiana sin haber establecido ningún tipo de cesura respecto a la misma, de tal manera que ya no puede ofrecerse como esa experiencia artística que en palabras de Hartmann puede brindar al individuo *fatigado tras la larga peregrinación por el desierto de lo cotidiano, un oasis, una amable rayo de sol en la noche que la lucha y el sufrimiento extienden sobre el resto de su vida*⁵⁰, pues el espectador que asiste al serial televisivo o a la contemplación de una obra como la Bicicleta de Duchamp, muy difícilmente encontrará oasis alguno a su duro peregrinar por la cotidianidad. Como muy bien señala Hartmann, *el goce estético, especialmente el goce del arte (Kunstgenuss) es, pues, una de las escasas alegrías que nos depara la vida*⁵¹

Encontramos en esas manifestaciones pseudo-estéticas la misma redundancia y repetición de siempre, su a-crítica aceptación por parte del público y esa característica falta de sorpresa que implica una aceptación apriorística de unas formas y manifestaciones aceptadas de antemano, que tan solo permiten corroborar aquello mismo que ya se sabía⁵².

Constatamos que tres son los aspectos principales a los que Bozal apunta con total claridad:

- 1- El hecho de que se trate de algo-en-si que a modo de *finalidad sin fin* no constituya en ningún caso un medio para la transmisión de una ideología, pensamiento o intencionalidad.
- 2- La cesura respecto al ámbito de la propia cotidianidad que implica una detención contemplativa del espectador frente a la obra artística.
- 3- La necesidad de lo novedoso para que pueda causar un cierto grado de sorpresa en el espectador.

Y es en este sentido que dicho autor considera como no artísticas aquellas obras caracterizadas por un estéril academicismo, constituyan simples medios para la transmisión de determinadas ideas o ideologías, o pasen a formar parte

⁵⁰ P. 78, Hartmann, *Filosofía de lo Bello*, Universidad de Valencia, 2001

⁵¹ P. 79, *Ibíd.*

⁵² P. 22-24, *Ibíd.*

indisoluble del tedioso transcurrir de la cotidianidad misma, si bien el hecho de que no constituya un simple medio para un fin (otro fin) forma parte indisoluble de uno de los pilares de la estética kantiana: el que la experiencia estética constituya *una finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*⁵³, esto es, pueda claramente desmarcarse de toda utilidad en el sentido de ser simple mediación para algo otro como podría ser la resolución de un problema lógico-racional o una cuestión ético-moral, pues en este sentido, a diferencia de estos últimos, el juicio estético carecería de utilidad práctica alguna, sirviendo a otros objetivos bien distintos como podrían ser el re-encuentro del ser humano con su propia intimidad y el servir como mediación para la construcción de su propia identidad como veremos más adelante al tener en cuenta el *Origen de la obra de arte* en Heidegger y la construcción de la identidad narrativa en Ricoeur. Por esta razón, a pesar de su ausencia de finalidad propiamente dicha y carencia de fin, no podemos considerar que el sentido en la experiencia estética brille por su ausencia, sino que encierra un sentido de índole no práctica sino claramente existencial. Si contemplamos el lienzo ejecutado por Antoni Tàpies, *Matèria en forma de peu* (Materia en forma de pie) pintado en 1965, donde observamos un enorme pie con seis dedos seguido de un ancho y descomunal tobillo que ha sufrido un sin fin de incisiones, ralladuras y diversos impactos en su superficie, nos encontramos no frente a la realidad de un pie concreto y determinado sino, como el propio nombre de la obra indica, frente a una *materia en forma de pie* que nos conduce hacia una profunda reflexión a partir del *pathos* que su contemplación es susceptible de despertar en el espectador, pues la obra implícitamente remite a la totalidad de impactos y agresiones sufridos por el ser humano debido al propio contacto con las muy diferentes vicisitudes y contingencias que han conformado su experiencia con la realidad. Si además le añadimos el hecho de que dicha materia en forma de pie parece haber sido encajada como a la fuerza en el estrecho espacio que le ha sido asignado, como si apenas pudiera caber en él, el espectador avizor se encontrará ante la contemplación de un contundente *pathos* capaz de sacudirle el corazón y las entrañas.



⁵³ P. 166, Kant, *Crítica del Juicio*

No obstante, lo esencial de la obra no consiste ni puede ser reductible a su sentido o significado, esto es, al sufrimiento que el contacto con la realidad ha podido provocar en un determinado ser humano, sino que se sitúa algo más allá de dicho concepto, esto es, en el impacto directo que la materia de la obra en forma de pie es capaz de producir en el espectador que la contemple. En este aspecto, la obra es *algo-en-sí* que a modo de *realidad-en-si* atrapa y contiene una idea existencial expresada mediante la correspondiente forma-materia que constituye la obra, y en ningún caso es un simple medio para la expresión de un contenido o concepto. Svein Aamold nos recuerda sobre esta obra que:

*Tàpies écrit qu'il souhaite que ses oeuvres soient des objets visuels autonomes. Pour lui, une oeuvre d'art digne de ce nom possède une présence...aussi forte que celle d'un talisman ou d'une icône qui, par le simple fait d'être touché avec la main ou le corps, libère des effets bénéfiques*⁵⁴

Siendo entonces la obra artística algo así como un objeto de poder capaz de producir cambios sustanciales en el espectador que lo contempla, consiguiendo establecer una comunicación lo suficientemente profunda con el mismo, en lo que sería una ejemplificación de la *katarsis* mencionada en la *Poética* aristotélica.

En cierto modo, podríamos afirmar que la propia forma-materia ya encierra el contenido, esto es, es significativa, de la misma manera que el lenguaje poético también expresa mediante una serie de significantes un contenido que resulta ser implícito a su propia forma. En este sentido, la forma-materia de la obra plástica, la propia palabra poética (significante) ya vienen a ser el contenido de la propia creación artística, de tal manera que confluyendo en ella la Idea-concepto y la forma-materia surge una tercera realidad que incluyendo a ambas no deja al mismo tiempo de ser otra bien distinta. De este modo, la obra de arte brilla desde su propio *ser-en-sí*, que aunando lo universal-abstracto y lo particular-concreto, permite al espectador acceder a su ser-más-íntimo, si bien por otra parte, tan solo puede brillar y resplandecer fuera del tedioso ámbito de la rutina cotidiana, esto es, en ese espacio transicional que la obra artística precisa para poder existir y destacarse respecto al tumulto de la actividad diaria. De ahí, señala Hartmann que *el comportamiento estético se atiende a aquello que pasan por alto tanto el comportamiento teórico, como el práctico: el fenómeno subjetivo*⁵⁵.

⁵⁴ P. 33, *Antoni Tàpies, Image, corps, pathos*, plusieurs auteurs (Svein Aamold, et d'autres), Musée d'art moderne de Céret, Céret, 2012. Tàpies escribe que su deseo es que sus obras sean objetos visuales autónomos. Para él, una obra de arte digna de dicho nombre posee una presencia...tan fuerte como la de un talismán o icono que, por el mero hecho de ser tocado con la mano o el cuerpo, libera efectos benéficos.

⁵⁵ P. 135-136, Hartmann, *Filosofía de lo Bello*

Podemos verlo ilustrado en la siguiente fotografía artística realizada por Xavier Valldaura:



Donde contemplando un objeto procedente de la más absoluta cotidianidad, un botijo de arcilla, que siendo susceptible de pasar plenamente desapercibido a la mirada de cuantos sujetos pudieran percibirlo, tras haber sido captado por el ojo artístico del fotógrafo, se nos desvela en todo su esplendor al permitirnos una bella contemplación estética del sugerente juego de elementos femeninos y masculinos: el asa que se adentra en el hueco espacio del orificio situado en la parte superior, contrapuesto al fálico saliente de la parte inferior que a su vez también contiene dentro de sí la característica oquedad de lo femenino.



Podemos ahora contemplar este mismo botijo desde una muy diferente perspectiva al encontrarse a una mayor distancia respecto al espectador, en la que a pesar de seguir contemplando el mismo juego de entrantes y salientes, no consigue albergar el mismo grado de Belleza que en el plano parcial anterior, debido principalmente al menor énfasis prestado a dicho juego en cuestión.

A partir de un objeto tan prosaico y cotidiano como un simple botijo, la mirada del artista consigue desvelarnos el más profundo sentido subyacente a sus formas, que de otro modo, correría el riesgo de pasar del todo inadvertido a nuestra mirada. Sucede en este caso, aquello que François Julien nos advierte en buena parte de sus obras⁵⁶, que precisamente por estar tan a mano, tan presentes en el día a día, no conseguimos percatarnos de las cosas, pues en el más puro transcurrir de la cotidianidad nuestra atención tiende a centrarse en los asuntos más prácticos y prosaicos del día a día, pasándonos totalmente desapercibida esa misma realidad que estando presente ante nuestros propios ojos, no somos capaces de percibir sino es con la inestimable ayuda del artista, cuya ociosa mirada opta por desvelarnos los más profundos tesoros que subyacen en todas y cada una de las cosas, esa *sombra mística* que en palabras de Ortega y Gasset las envuelve.

Profundizando en la interpretación de la obra, constatamos la gran riqueza del juego que tiene lugar entre el vacío del botijo y los diversos salientes-entrantes, que a modo de elementos ciertamente fálicos, entran y salen por los dos orificios del mismo, constatando que el entrante que se encuentra en la parte más cercana al espectador correspondiente al primer plano fotográfico, no deja de albergar en su propio seno una naturaleza ciertamente andrógina mostrando simultáneamente aspectos femeninos implícitos dentro de su propia naturaleza masculina (fálica), mientras que en el orificio que se encuentra más alejado respecto al espectador constatamos una dinámica completamente distinta al estar caracterizada por una bella interacción entre los elementos masculino y femenino.

Desarrollaré por separado y en profundidad los tres aspectos ya señalados sobre la condición artística:

⁵⁶ *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, F. Julien, Éditions du Seuil, Paris, 2007

Finalidad sin fin, intencionalidad sin intención...

Tomando como punto de partida la kantiana Crítica del Juicio, su autor separa y distingue claramente entre los juicios de naturaleza lógica o moral y los juicios estéticos, si bien previamente define el juicio en sí mismo como *la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal*⁵⁷, siendo determinante cuando lo particular queda subsumido bajo las condiciones de lo universal, y reflexionante cuando lo particular aún no ha encontrado lo universal para subsumirse en él⁵⁸. Cuando se trata de considerar el juicio de gusto que es estético, Kant considera que al no ser lógico no puede ser considerado como juicio de conocimiento, encontrándose en consecuencia abocado a ser meramente subjetivo⁵⁹, pues un objeto dado es bello en función de la representación que un sujeto construya sobre dicho objeto con independencia o al margen de su propia existencia⁶⁰. A partir de la premisa consistente en considerar que *agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación*⁶¹, queda determinada la naturaleza subjetiva del espectador en tanto en cuando si experimenta el placer de contemplar una verde y hermosa pradera, dicha sensación pertenece al ámbito de su subjetividad, ya que tan solo el color verde de dicha pradera pertenece a la sensación objetiva. Dicho de otro modo, la verde pradera es objetivamente de color verde, pero la manera en que pueda incidir en cada espectador que la contemple será patrimonio de su propia subjetividad. Por tanto, el juicio resultante de dicha percepción pondrá de manifiesto un claro interés del sujeto por el objeto causante de la sensación, pues no suponiendo tal satisfacción desencadenada por un juicio sobre dicho objeto (en este caso, la pradera), supondrá la relación de su existencia respecto al estado en que se encuentre el sujeto espectador. Es por esta razón, que Kant recalca que además de *placer* también *deleita*⁶². De aquí se deriva que el juicio del gusto sea meramente contemplativo, esto es, que siendo indiferente a la existencia del objeto que lo provoca y sin dirigirse a concepto alguno, en ningún caso puede ser considerado como juicio de

⁵⁷ P. 102, Kant, "Crítica del Juicio"

⁵⁸ P. 103, *Ibíd.*

⁵⁹ P. 128, *Ibíd.*

⁶⁰ P. 129, *Ibíd.*

⁶¹ P. 130, *Ibíd.*

⁶² P. 131, *Ibíd.*

conocimiento, implicando por tanto, una satisfacción desinteresada⁶³. De este modo, en un primer momento Kant concluye que:

*Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llamase bello*⁶⁴

Para acto seguido definir lo bello aquello que *sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal*⁶⁵, esto es, que siendo lo bello algo no reducible a concepto alguno no deja de albergar una validez de carácter universal para todo sujeto susceptible de contemplarlo, como algo ciertamente inherente al juicio del gusto⁶⁶. En este aspecto, lo bello es claramente diferenciable de lo agradable pues mientras un determinado objeto es bello por sí mismo al margen de las particularidades de los sujetos que puedan contemplarlo (por ejemplo, una puesta de sol en otoño), lo segundo tan solo refiere a la subjetividad del espectador sin necesidad de responder a ninguna determinación de validez universal (por ejemplo, un ciprés puede resultar agradable o no en función de las distintas asociaciones que su presencia pueda desencadenar en el observador, en la medida en que se trata de un árbol tradicionalmente vinculado a los cementerios, esto es, a la muerte). Por este motivo, nadie dice “esto es bello para mí” y sin embargo si podrá afirmar que “esto me resulta agradable o es de mi agrado”⁶⁷. En este aspecto, a diferencia de lo agradable, tanto el Bien como la Belleza son objeto de una satisfacción universal, aunque tan solo el Bien realiza tal satisfacción mediante el concepto⁶⁸, pues Kant diferencia muy claramente los juicios que son lógicos, esto es, que tienen su fundamento en el concepto, de los juicios estéticos que en su universalidad carecen de dicho fundamento, y que tan solo se sostienen sobre la base de una adhesión por parte de la totalidad de los sujetos⁶⁹. Finalmente, dicha teorización desemboca en un tercer momento en el que *bello es lo que, sin concepto, place universalmente*⁷⁰ mediante el libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento, ya que a diferencia de la naturaleza práctica del juicio moral que siempre encierra una determinada finalidad, el juicio estético es meramente contemplativo y carece de finalidad en sí en cuanto a capacidad de incidencia en el objeto causante de dicha

⁶³ P. 135, *Ibíd.*

⁶⁴ P. 136, *Ibíd.*

⁶⁵ P. 136, *Ibíd.*

⁶⁶ P. 137, *Ibíd.*

⁶⁷ P. 138, *Ibíd.*

⁶⁸ P. 139, *Ibíd.*

⁶⁹ P. 140-143, *Ibíd.*

⁷⁰ P. 146, *Ibíd.*

contemplación⁷¹. Por otra parte, Kant también subraya que el juicio del gusto se encuentra exento de encanto y emoción como fundamento de determinación, y que éstos tan solo pueden resultar aceptables como algo añadido a la belleza del objeto a modo de reclamo y atractivo a un gusto aún inculto o poco formado, pues en líneas generales distorsionan la pureza del juicio mismo⁷².

A medida que avanza en el análisis de la Crítica del juicio estético, Kant va descartando de manera cada vez más contundente la existencia de una capacidad gnoseológica inherente al mismo:

*Un juicio estético es único en su clase, y no da absolutamente conocimiento alguno (ni siquiera confuso) del objeto. Conocimiento que ocurre solamente mediante un juicio lógico; en cambio, refiere la representación, mediante la cual un objeto es dado, solamente al objeto, sino sólo la forma final de la determinación de las facultades de representación que se ocupan con éste*⁷³

Pues el fundamento de determinación del juicio estético es el sentimiento (referente al sentido interno que tiene para el sujeto) de la armonía derivada del libre juego de las facultades del espíritu en la medida en que tan solo puede ser sentida⁷⁴. Tal como podemos constatar, Kant separa de forma bien categórica los juicios lógicos o morales del juicio estético, ya que este último carece de fin, es *finalidad sin fin, intencionalidad sin intención*, sosteniéndose fundamentalmente sobre la subjetividad del sujeto espectador, sin que el objeto desencadenante de la actividad contemplativa inherente al juicio estético, pueda aportar conocimiento alguno sobre sí mismo o sobre el propio sujeto. En este aspecto, el juicio estético vendría a ser una especie de sub-juicio en el sentido de carecer de la necesaria fundamentación para ser considerado en el mismo nivel de capacidad gnoseológica que el resto de los juicios. En este aspecto, el juicio del gusto carece y debe carecer de finalidad propiamente dicha, esto es, no debe desembocar en la satisfacción de ningún género de finalidad fisiológica, moral o gnoseológica, pues si hablamos del buen gusto que un determinado gourmet puede tener para apreciar un determinado manjar o saborear el glamur de un buen vino, no se trata de la mera satisfacción de sus necesidades alimentarias (de su apetito por comer o beber) sino de algo “otro” que podemos entender como el gusto en sí, que no respondiendo a otro fin que su propia ausencia de finalidad, supone un regodearse en la

⁷¹ P. 147-150, *Ibid.*

⁷² P. 153-154, *Ibid.*

⁷³ P. 157, *Ibid.*

⁷⁴ P. 157, *Ibid.*

experiencia misma del sujeto respecto al objeto causante de la misma. Por esta razón, André Comte-Spontville afirma que *lo bello nos colma: ¡porque no nos permite esperar nada! Es así como la naturaleza nos desespera, cuando es bella. El mundo entero está ahí: ¿qué más podemos pedir?*⁷⁵ Y de hecho nos colma en la medida en que el objeto artístico nos permite olvidar, aunque sólo sea temporalmente, nuestros deseos. Ante lo bello, es decir, *ante esta finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*, tan solo cabe permanecer colmado por la propia experiencia que deja en nuestro ser más profundo. Momentáneamente, nuestra alma se serena ante la belleza del objeto ante el cual mantenemos una actitud plenamente contemplativa. Es lo que sucede cuando permanecemos absortos ante esas perdices muertas pintadas por Chardin, en las que tan solo podemos recrear nuestra mirada hasta quedar absorbidos por la suntuosa belleza de la muerte allí re-presentada. Durante unos instantes, nada nos falta, la bella presencia de una vida ya extinguida nos colma hasta el punto de borrar la tragedia que supone tomar consciencia del paso de ese tiempo que transcurriendo en línea recta siempre nos conduce hacia nuestra propia extinción. Es por esta razón que al contemplar los cuadros de naturalezas muertas pintados por ese pintor del silencio que es Chardin, no experimentamos el dolor por la presencia de la muerte sino la alegría de haberla transmutado en puro y bello devenir. Y ésta sería, y no otra, la función del juicio estético, encaminarnos en la dirección de resolver las más trágicas aporías de una existencia siempre sometida a las más variadas contingencias de la vida. Y en este aspecto, la kantiana *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* nos es repentinamente desvelada como un fin más profundo e invisible que todas aquellas finalidades inherentes a los demás juicios, de tal manera que nos encontramos en una adecuada posición para concluir que se trata de *una finalidad sin fin* aparente encaminada a otros fines de una naturaleza del todo impensable para la razón y la lógica, ¿o es que detener el incesante flujo de la vida no constituye, en sí mismo, una finalidad? ¿o es que sustraerse a lo que hay de trágico en la propia existencia no constituye acaso un fin? Pues eso mismo es lo que le sucede al espectador cuando permanece absorto en la contemplación de esa bella composición formada por un ave fría y una becada⁷⁶ sostenidas por una cuerda en el austero y vacío espacio, acompañadas por una perdiz yacente sobre la mesa de madera, tan solo cortejadas por esa característica naranja amarga que tan habitualmente aparece en los lienzos pintados por Chardin, donde asistimos a la presencia de ese espectáculo de la muerte que tratando de nihilizarlo todo nunca consigue aniquilar la *quoddidad* de todo aquello que ha existido. Así, la muerte se nos hace presente en su más bello resplandor, como realidad que habiendo dejado de ser trágica ha quedado irremediabilmente transmutada en pura belleza. Sí, *finalidad sin fin* práctico, añadiría yo, *finalidad sin fin* adecuado a los usos de la

⁷⁵ P. 17, *Chardin o la materia afortunada*, André Comte-Spontville

⁷⁶ Pájaro de un tamaño y características similares a la perdiz.

lógica y la razón, pero al fin y al cabo, finalidad con unos fines de naturaleza existencial que son propios de la estética. Al contemplar esta obra sentimos que el tiempo ha quedado momentáneamente detenido y el silencio ha llenado con su vacío todos los espacios de la existencia, permaneciendo colgados del mismo hilo del cual penden el ave fría y la becada, esto es, del fino hilo que siempre nos separa de la muerte⁷⁷. Lo mismo sucede cuando nos adentramos en la escucha de esa música callada de los silenciosos espacios infinitos compuesta por Frederic Mompou, todo se detiene y permanece pendiente de ese mismo hilo con el que Chardin cuelga sus aves muertas para re-presentar esa vida que en el fondo siempre es una muerte. Los armónicos de las notas que conforman los distintos acordes resuenan en el aire como suaves y lejanos toques de campanas procedentes de no se sabe que campanario, como sonidos en los que el alma del oyente encuentra su más pleno sosiego, pues tal como afirma el compositor Josep Soler:

Lo bello es aquello frente a lo cual no sabemos cómo comportarnos; el interés técnico de una obra, su historia, la evolución de su autor hasta conseguir aquel tipo determinado de expresión, todo esto son datos que nos fascinan y nos interesan: pero esto es sólo lo exterior. Lo más profundo, aquello frente a lo cual restamos mudos de estupor, silenciosos y, a menudo, incómodos, es el vestido irracional, indecible, misterio objetivado del que contemplamos un fragmento, decantamos la vista a otro más alejado, vagamos angustiosos en busca de un reposo y una consumación inexistente y que, en la música, se nos hace aún más penoso por el inevitable transcurrir, sin poder detenerse, de ésta⁷⁸

Pues si lo bello siempre se nos acaba escapando debido a su naturaleza inefable, más escurridiza aún se nos manifiesta la belleza de la obra musical en su puro transcurrir a través de un tiempo que nunca detiene su paso, pues por más veces que repitamos la audición de un determinado fragmento de una composición, siempre albergaremos la sensación de que nuestros oídos tan solo han alcanzado a comprender una parte ciertamente limitada de su mensaje más profundo, pues si la quietud de la obra plástica nos permite una contemplación serena al margen del imparable paso del tiempo, la obra musical que es escuchada en la sala de conciertos transcurre sin cesar y sin posibilidad alguna de volver hacia atrás. El oyente podrá sentir que algo ha calado en su más profundo estado anímico, pero tan pronto intente averiguar de qué se trata, la música se le habrá escapado de las manos...

⁷⁷ Que las tres Parcas sucesivamente hilan, miden y cortan a su debido tiempo.

⁷⁸ P. 78, *Escritos sobre música y dos poemas*, Josep Soler

*Así, esta epifanía de lo bello, en la música, posee la sombría dignidad de Sísifo intentando, una y otra vez, la consecución de aquello que ya sabemos, por la misma naturaleza de su ser, que nunca podrá ser logrado: el llegar a ser unos con el objeto artístico, fundidos en un único instante, sin tiempo para recordar ni con futuro para esperar*⁷⁹

Estas poéticas palabras escritas por Josep Soler vendrían muy adecuadamente a reflejar, *la finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* a la que Kant alude a lo largo de su Crítica del Juicio estético, pues en la medida en que se trata de una finalidad cuyo fin jamás podrá ser alcanzado, podemos considerarlo como *finalidad sin fin*, de la misma manera que al tratarse de una intencionalidad que no sabe de su propia intención salvo esa interminable búsqueda de Sísifo por encontrar esa deseada pero imposible fusión con el objeto artístico, podemos entenderla como *intencionalidad sin intención*.

Esta es, sin duda alguna, la principal diferencia respecto a los juicios lógicos y morales que siempre persiguen una finalidad dada de antemano, esto es, encontrar la comprensión gnoseológica respecto a un fenómeno o establecer las condiciones bajo las cuales una determinada conducta es susceptible de ser considerada como moralmente adecuada o inadecuada. No obstante, si un gourmet degusta un buen vino desde sus conocimientos enológicos, no podrá realizar un juicio del gusto estético porque su finalidad se centrará en analizar los taninos y demás propiedades del objeto que está degustando en su paladar, perdiendo contacto con la *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* de la experiencia estética. Lo mismo le sucederá al músico que en lugar de escuchar y dejarse impactar por una melodía que suena durante un concierto dedica su atención al análisis de las relaciones armónicas y contrapuntísticas de la misma, pues en tal caso estará llevando a cabo un juicio que será más gnoseológico que propiamente estético. En ambos casos podremos considerar a ambos sujetos como *connaisseurs*⁸⁰ o críticos que en su manera de situarse ante la obra generan un juicio de naturaleza más lógica que no propiamente estética. Por tanto, en este caso, tampoco habrá quedado desvelada esa finalidad o intención oculta que subyace a la kantiana ausencia de finalidad, fin e intención, no siendo entonces posible para el espectador entrar en la posibilidad de resolver las aporías de su propia existencia.

Desde la perspectiva concerniente a la estética china, François Cheng cuestiona y contradice la teoría kantiana sobre lo bello, al afirmar que dicho

⁷⁹ P. 79, *Ibíd.*

⁸⁰ Tal como es denominado por Luis Puelles en su obra *Mirar al que mira*, p. 53 y siguientes.

concepto además de poseer una naturaleza universal también está dotado de conocimiento y finalidad, pues su fin es conferir experiencia vital al artista-espectador que la (re)- crea y contempla. Por tanto, la experiencia de la belleza posee una finalidad mucho más importante que la obtención de placer estético: conferir identidad y razón de ser al propio sujeto que la crea y/o contempla⁸¹, resultando evidente el valor gnoseológico que toda experiencia estética encierra. Así Guo Xi (s. XI) afirmaba que:

*Numerosos cuadros están para ser mirados, pero los mejores son los que ofrecen el espacio mediúmnico donde poder morar indefinidamente*⁸²

Esto es, para morir y retornar a lo Invisible como origen y morada del Ser...

Dentro de la gran tradición estética china la verdadera belleza siempre nace en un "entre", en un tres que tras brotar del dos en interacción permite a éste superarse⁸³. Precisamente, la trascendencia siempre consiste en tal superación que a modo de retorno al origen perdido (el UNO) posibilita la reinserción del Ser en la totalidad del Universo. A partir de las concepciones estéticas daoístas constatamos hasta qué punto el desarrollo de la Vía⁸⁴ es una creación continua en la cual el ser humano participa activamente⁸⁵.

Respecto a la naturaleza supuestamente subjetiva de los juicios estéticos en base a los cuales un objeto dado tan solo es bello en función de la representación que un sujeto construya sobre dicho objeto con independencia o al margen de su propia existencia⁸⁶, Hartmann matiza dicha afirmación al considerar que las consideraciones sobre lo bello no son debidas ni a la causa inmediata del producto artístico (la cosa en sí), ni a la percepción subjetiva del espectador, sino *al producto de ambos factores*⁸⁷, si bien es el factor subjetivo de estos dos factores la causa inmediata del producto, ya que el objeto artístico en sí mismo no es capaz de producir efecto alguno sobre el sujeto espectador si su propia actividad productiva no es convenientemente estimulada, o dicho de otro modo, no todos los espectadores deberán necesariamente sentirse estimulados ante una misma obra artística, dado que ciertas producciones pueden no ser de su interés por encontrarse muy distanciadas del ámbito de su

⁸¹ Pág. 92, *Cinco meditaciones sobre la Belleza*, F. Cheng

⁸² Pág. 93, *Ibid.*

⁸³ Pág. 94, *Ibid.*

⁸⁴ La Vía es el *Dao* o *Vía* de acceso al recto caminar que conduce al conocimiento unitivo derivado de la comunión entre el individuo y el resto del universo.

⁸⁵ Pág. 96, *Ibid.*

⁸⁶ P. 129, Hartmann, *Filosofía de lo Bello*

⁸⁷ P. 129, *Ibid.*

receptividad hermenéutica. No obstante, señala Hartmann, que un mismo objeto artístico es capaz de desencadenar *en aquellos hombres normalmente organizados*⁸⁸, el mismo tipo de fenómeno subjetivo, esto es, una determinada percepción o consideración sobre la belleza, lo que vendría a apuntar en la misma dirección de la estética kantiana cuando ésta considera la validez universal de los juicios estéticos. Sin embargo, no creo tal como sostiene Hartmann, que debamos dejar en manos de la psicología *la reacción inconsciente normal de los sujetos que produce inmediatamente el fenómeno subjetivo* por considerar que se trata de algo no estético, pues dicha reacción tiene lugar no sólo en base a determinados aspectos psíquicos sino también, y sobre todo, en base a la receptividad hermenéutica del propio espectador.

*De ahí que midamos el valor de un cuadro o una estatua en función de su capacidad para sugerirnos la sensación de lo bello*⁸⁹

Pues bello nunca será la obra en sí, sino la capacidad que ésta posea para despertar la sensación de belleza, ya que lo bello visible tan solo tiene lugar en la apariencia visual suscitada en el espectador y no en la superficie de las cosas reales y concretas, pues tanto las obras plásticas, como las sonoras, como las poéticas, no son obras bellas en sí en base al material o la forma con que han sido realizadas: mármol o pigmentos de color en las primeras, una serie de sonidos producidos por unos instrumentos que han sido adecuadamente organizados para los intérpretes en las segundas, o una serie de palabras o significantes ordenados de una determinada manera por el poeta en las terceras, sino que su belleza responde a un fenómeno de naturaleza completamente subjetiva desencadenado por un contenido de consciencia puramente ideal (*rein ideal*), pues lo bello, señala Hartmann, *como tal es puramente ideal, y su realidad es sólo la realidad ideal de un contenido de consciencia efectivamente percibido*⁹⁰.

Por otra parte, tal como puntualiza el propio Hartmann, el comportamiento estético se detiene en aquello que pasan por alto los comportamientos teoréticos y prácticos, que es justamente el fenómeno de naturaleza subjetiva asumido como pura apariencia por parte del sujeto espectador, ya que después de todo, las realidades de la plástica, la música o la poesía se hacen presentes mediante una relación artística, siendo por tanto abstraídas del ámbito de la realidad concreta y cotidiana en el cual tan solo son pura materia inerte⁹¹. Por tanto, no sólo el juicio estético posee una finalidad en sí (sin fin ni intención), sino que además se encuentra desvinculado del ámbito de la realidad concreta, pues la materia-forma de la obra tan solo constituye un mero soporte para la ejecución del juicio estético. Con la *Filosofía de lo bello* de Hartmann queda

⁸⁸ P. 129, *Ibid.*

⁸⁹ P. 129, *Ibid.*

⁹⁰ P. 130-135, *Ibid.*

⁹¹ P. 135-136, *Ibid.*

bien patente la imposibilidad de confundir la apariencia de la realidad concreta, o lo que en definitiva vendría a ser lo mismo: el comportamiento estético respecto a los comportamientos teórico y práctico, algo que en definitiva también encontramos, aunque expresado de otra manera, en la teoría estética kantiana. Quedan entonces en clara evidencia aquellos intentos protagonizados por algunos movimientos de la vanguardia artística empeñados en confundir o diluir las distancias existentes entre la apariencia y la realidad concreta, o lo que también vendría a ser inherentemente lo mismo: entre los juicios teórico-prácticos y los estéticos, pues aquella lata de Coca-Cola que es deliberadamente colocada en el museo con la absurda pretensión de presentarse como obra artística, no consigue separar los límites que siempre deben existir entre apariencia y realidad concreta, ya que en tal caso, ambos coinciden para presentarse ante el espectador como mero soporte para la ejecución de un juicio puramente teórico, que en este caso podría consistir en el objetivo de intentar despertar en el sujeto espectador cierta consciencia reflexiva sobre la banalidad de la sociedad de consumo. No obstante, si éste fuera el objetivo, mejor sería para nuestro sufrido espectador leer un panfleto ideológico en contra del consumismo, que no tratar de esforzarse inútilmente en discernir el sentido artístico de una obra que no deja de ser un puro objeto procedente de la más prosaica cotidianidad colocado en la vitrina de un museo. La misma suerte correrían los engendros o *ready-made* duchampanianos que podemos encontrar en cualquier almacén de sanitarios o bicicletas, pues no por ser colocados en una galería de arte pueden automáticamente convertirse en obras artísticas.

Volviendo sobre la estética kantiana, el filósofo de las Críticas establece la diferencia existente entre los juicios de gusto puros fundamentados en la belleza libre, esto es, carentes de concepto alguno que los presuponga, y los juicios impuros que tienen su punto de partida en la belleza adherente que comportan cierta perfección del objeto en base a un concepto. Así, el conjunto de unas hojas caídas de los árboles sobre el suelo del bosque podrían dar lugar a una belleza libre, de la misma manera que la belleza de una iglesia u otro monumento deberá ser considerada como adherente en la medida en que responde a un concepto que resulta determinante para el ser del objeto⁹². Mientras la belleza de la hojarasca que podemos encontrar en el suelo de un bosque obedece al azar que carece de fin organizativo en base a ningún concepto o finalidad estética, la belleza del David de Miguel Ángel responde a una determinada organización de la materia en base a un concepto de belleza, equilibrio y armonía, esto es, responden a una determinada finalidad estética que es pre-determinante para la obra. No obstante, considero que Kant no acierta del todo al considerar a la música pura (esto es, no sujeta a programa alguno, *sin texto*, tal como él mismo la denomina) como belleza pura, cuando afirma que:

⁹² P. 158, *Crítica del Juicio*, Kant

*Los dibujos a la grecque, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etcétera, no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. **Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto***⁹³

Pues sin duda alguna, las sonatas y partitas para violín solo o las fugas que forman parte del clave bien temperado compuestas por J. S. Bach⁹⁴, por más que carezcan de texto o intención programática alguna⁹⁵, su belleza no puede ser considerada como pura por el mero hecho de no existir un texto, pues sus estructuras obedecen a una clara organización formal que en sí misma ya comporta una inherente adecuación a un concepto. ¿Cuál sería dicho concepto organizador? La estructura de una fuga lleva implícita la lucha o confrontación de dos o más sujetos temáticos cambiando constantemente de tonalidad dentro de una dinámica de progresivo enfrentamiento, y por tanto, este escenario de conflicto ya constituye por sí mismo un concepto alrededor del cual es organizado el conjunto de la obra musical.

Por otra parte, tampoco debemos perder de vista aquello que Alonso Puelles apoyándose en Enrico Fubini señala, esto es, que en el ámbito musical semántica y sintaxis vienen a ser lo mismo, pues *el modo en que un compositor compone es justamente aquello que quiere expresar*⁹⁶, prevaleciendo de este modo la expresión sintáctica sobre la semántica que acostumbra a quedar prácticamente re-absorbida en la primera, de tal manera que los recursos técnicos seleccionados por parte del compositor para la creación de la obra ya constituyen, en sí mismos, su propio contenido. Por tanto, cuando el compositor escoge una determinada forma musical para componer una obra, ya está determinando su semántica, esto es, su significado más intrínseco.

Por otra parte, Kant parece ignorar que no toda música sin texto es necesariamente pura o no sujeta a intención programática alguna, pues las célebres *Cuatro estaciones* de Vivaldi o las *Sonatas del Rosario para violín* y

⁹³ P. 158-159, *Ibid.* (la negrita es mía)

⁹⁴ Obras compuestas durante la primera mitad del siglo XVIII, y que por tanto, ya existían en los tiempos vividos por Kant

⁹⁵ Entendiendo por ello, la presencia de un texto literario o argumento que estaría en la base de su formulación artística.

⁹⁶ P. 186, *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*, Andoni Alonso Puelles

bajo continuo de F. Ignaz von Biber, careciendo de texto, no dejan de estar sujetas a una intención programática, al hacer referencia en el primer caso a los cambios y contrastes existentes entre las cuatro estaciones, o al relato de los acontecimientos de la vida de Cristo en el segundo. Cito estas obras por estar referidas a compositores que ya habían fallecido en los tiempos vividos por el filósofo, y que por tanto, eran susceptibles de haber sido tenidas en cuenta.

Si dentro de las teorías estéticas del arte, la música se presta como ningún otro arte a ser considerada como objeto ideal de una experiencia puramente estética⁹⁷, el hecho de que los modos de expresión de la música absoluta no sean representacionales no impide en absoluto que ésta posea un contenido⁹⁸. Siguiendo al segundo Wittgenstein, podemos atribuir al sonido musical un determinado significado al margen de su naturaleza no representacional, pues la música es susceptible de ser usada en ciertos contextos comunicativos capaces de conferirle ese mismo contenido del que, debido a su propia naturaleza abstracta, supuestamente carece⁹⁹. Por tanto, el significado y sentido de una determinada obra musical también estará en función del uso que se le haya podido dar, esto es, de las muy diferentes circunstancias en las cuales cada espectador haya podido escucharla. La escucha de un determinado tema musical que en otro momento haya sido percibido en la boda o el entierro de un ser querido, muy probablemente quedará asociado de por vida con dicho acontecimiento, despertando en cada nueva escucha unas parecidas resonancias afectivas. En este aspecto, a la música le sucede lo mismo que al lenguaje, su significado no deja de estar sujeto al uso y sus circunstancias.

Si por un lado las corrientes formalistas del pensamiento estético vendrían a coincidir con el punto de vista kantiano al considerar que la experiencia musical posee una naturaleza autónoma, propia y única (finalidad sin fin, intencionalidad sin intención), para Gerard Vilar la música autónoma posee la capacidad de abrirnos a pensar el mundo, e incluso a conocerlo¹⁰⁰, hasta el punto de considerar la experiencia puramente musical como “experiencia de soberanía de la música absoluta”, según la cual, sin negar su autonomía, posee la capacidad de conectar el mundo sin sentido (significado) de una composición puramente musical con el mundo humano cargado de sentido y significado¹⁰¹.

⁹⁷ P. 11, *Significado, emoción, valor (Ensayos sobre filosofía de la música)*, Varios autores: introducción de M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño

⁹⁸ P. 17, *Ibíd.*

⁹⁹ P. 32, *Ibíd.*

¹⁰⁰ P. 45, *Ibíd.* Capítulo “¿Qué clase de experiencia es una experiencia puramente musical?”, Gerard Vilar

¹⁰¹ P. 46, *Ibíd.*

Al fin y al cabo, la única referencialidad que con toda seguridad posee la música pura son sus propias estructuras musicales, que si bien no son representativas ni poseen contenido semántico, y por tanto, significado, no dejando de poseer como referencia a la música misma. De este modo, tenemos que las composiciones contemporáneas que tan extrañas puede sonar a unos oídos acostumbrados a la música tonal, explora y abre nuevas estructuras sonoras en las que aparecen inéditos sonidos surgidos de su nueva ordenación en el tiempo. No obstante, la propia auto-referencialidad del arte contemporáneo no implicando que sea necesariamente vacío de sentido y significado¹⁰² nos conduce a cierta relativización de la teoría kantiana referente a la autonomía y desinterés del juicio estético, ya que en ausencia de los conceptos (significados) resultaría imposible oír cualquier tipo de música y diferenciarla del ruido.

*Usamos el concepto para escuchar, und wie!*¹⁰³

Pues no existe una escucha absoluta e idealmente descontextualizada del mundo y sus circunstancias, pues el oyente asiste a la audición de una obra musical desde un determinado patrimonio de ideas, conceptos, conocimientos, y bagaje musical que le impide escucharla y aprehenderla desde una posición supuestamente neutral, y en este aspecto, podemos afirmar que su manera de escuchar ya es, en sí misma, claramente interpretativa. Si un sujeto que jamás hubiera prestado atención alguna a la música clásica procediera a escuchar las *Sonatas y partitas para violín solo* de J.S. Bach o los *Últimos cinco cuartetos de cuerda* de Beethoven, tan solo alcanzaría a oír un montón de ruidos carentes de conexión y sentido, pues carecería de referente formal-conceptual alguno para proceder a la comprensión de tan abstractas formas. En ausencia por tanto de unos determinados referentes conceptuales desde los cuales poder escuchar la música, tal oyente se encontraría completamente sordo a la hora de intentar comprender, asimilar y disfrutar dicha música.

Resulta bien evidente que cualquier experiencia musical encierra un elemento forzosamente cognitivo, pues en todas y cada una de las escuchas musicales se encuentra presente cierto bagaje musical que permite diferenciar la presencia de nuevas estructuras sonoras respecto a aquellas anteriormente oídas. Finalmente, *escuchamos música nueva contrastándola con música vieja*

¹⁰² P. 47, *Ibíd.*

¹⁰³ P. 49, *Ibíd.*

que hemos oído anteriormente¹⁰⁴, pues no resulta posible una escucha pura y absoluta exenta de referentes apriorísticos. Después de todo, nuestra manera de escuchar, al igual que nuestro modo de leer o de pensar, ya es ciertamente interpretativa.

En los tres ejemplos propuestos por el propio Gerard Vilar en la obra *Significado, emoción y música*: el Concierto para dos violines y orquesta de J. S. Bach, el concierto para violín y orquesta *A la memoria de un Ángel* de Alban Berg y el *Cuarteto de cuerda op. 132* de Beethoven, podemos escuchar sus estructuras sonoras desde la mera autonomía y auto-referencialidad de las mismas, o permitir que nuestra percepción se enriquezca con aquellos elementos de significado que también forman parte de la misma. En este segundo caso, nuestra experiencia estético-musical quedará notablemente enriquecida sin menoscabo de su autonomía, pues escuchar el citado concierto de Bach teniendo en cuenta que el diálogo contrapuntístico desplegado entre los dos violines representa o refleja la comunicación existente entre el propio Bach y Dios, o entre el Músico y lo Inefable enriquece notablemente la vivencia del mismo. De la misma manera, conocer la historia referente a la génesis del concierto para violín de Berg, ayuda a comprender con mayor profundidad el sentido profundo de su música, pues la difunta hija de Walther Gropius y Alma Mahler se llamaba exactamente igual que una amante de juventud del músico: Manon. Por tanto, la autonomía de la experiencia estética y del arte puede ser trascendida en aras de otras esferas de experiencias cognitivas, morales, religiosas o políticas que permiten conectarla con una realidad humana mucho más concreta. En este aspecto, según George Steiner en la música se cumplen los requisitos que según Lévi-Strauss un sistema semiológico o comunicativo verdaderamente riguroso debe albergar: *ser únicamente para sí (intraducible) y sin embargo comprensible inmediatamente*¹⁰⁵. Siendo entonces caracterizado el compositor o inventor de melodías como *un être pareil aux Dieux*¹⁰⁶, a la manera en que Montaigne considera a Homero como inventor de historias y personajes de ficción. Sigue señalando Steiner:

*En la música nuestras vidas ensordecidas pueden obtener de nuevo un sentimiento de movimiento interior y de la coherencia del ser individual, y nuestras sociedades algo de la perdida visión de una concordia humana*¹⁰⁷

Pero dicho movimiento interior no deja de estar vinculado a unas determinadas circunstancias que no son otras que las referentes a la escucha de la obra musical y las correspondientes asociaciones-vínculos existentes con la propia

¹⁰⁴ P. 50, *Ibíd.*

¹⁰⁵ P. 67, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014

¹⁰⁶ P. 67, *Ibíd.*

¹⁰⁷ P. 67, *Ibíd.*

existencia del oyente. Por tanto, sucede con la música lo mismo que Wittgenstein señala respecto a las palabras, que adquiere sentido-significado en función de su uso y no meramente en función de su ser para sí.

Respecto a la cotidianidad, mientras las otras artes siempre remiten, de una u otra manera, al mundo material y concreto, la música nos libera por completo del mismo gracias a su abstracta asemantividad o ausencia de representatividad, pues tratándose de un *mundo puramente estructural*, no alberga contacto alguno con el mundo fenoménico y sus apariencias. No obstante, ello no es óbice para que la música sea capaz de conectar al oyente con su realidad más sensiblemente concreta, y al respecto señala Gerard Vilar que:

*La experiencia de la música en sí misma es interpretada como una experiencia que compensa una existencia dolorosa*¹⁰⁸

Y en esta misma dirección redonda el compositor y musicólogo Josep Soler cuando considera que la música de J. S. Bach viene a constituir una especie de *estructura del dolor*¹⁰⁹, ya que no tan solo su famosa *Chacona para violín solo* o el *Preludio de la segunda Suite para Chelo solo* remiten de forma bien clara al dolor y desasosiego provocados por la súbita muerte de su esposa Doña Bárbara, sino que la totalidad de su obra viene a estar de alguna manera construida como una *estructura del dolor* humano.

Siguiendo con la Crítica del juicio estético, Kant sostiene la no existencia de una regla objetiva del gusto que pueda resultar válida para fundamentar mediante el concepto lo que es bello, ya que en este tipo de juicio la fundamentación tan solo puede apoyarse en la subjetividad inherente al sentimiento del sujeto y no en un concepto del objeto¹¹⁰. Su teorización desemboca, finalmente, en la siguiente definición de belleza:

*Belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin*¹¹¹

¹⁰⁸ P. 60, *Ibíd.*

¹⁰⁹ Josep Soler, *J. S. Bach, Una estructura del dolor*, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2004

¹¹⁰ P. 161, *Crítica del Juicio*, Kant

¹¹¹ P. 166, *Ibíd.*

Sin fin propiamente dicho en el sentido de que nunca puede tratarse de algo apriorístico, pues la finalidad profunda a la que anteriormente acabo de referirme, toma totalmente por sorpresa al sujeto espectador, como algo que inesperadamente se encuentra sin haberlo ni pensado ni pretendido, ya que en tal caso habría dejado de ser una *finalidad sin fin*, pues siempre se trata de algo que le acontece a despecho y a pesar de él.

A partir de aquí, Kant busca en la subjetividad que es inherente al juicio del gusto, cierto sentido común que le permita conferir la suficiente objetividad al mismo y así considerar la universalidad del juicio, pues la aprobación universal resulta necesaria so pena de caer en la más puro relativismo. Así lo explicita cuando refiriéndose a los juicios de gusto afirma que:

*Han de tener un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque, sin embargo, con valor universal, determine qué place o qué disgusta*¹¹²

Para finalmente derivar en el cuarto momento de la definición de lo bello:

*Bello es, lo que sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción*¹¹³

En el carácter necesario de dicha satisfacción ya nos percatamos de la naturaleza ciertamente universal de la belleza, pues si no lo fuera, esto es, si pudiera ser totalmente hipotética, ya no podríamos considerar algo como bello, pues habría dejado de existir el consenso necesario, al que el propio filósofo se refiere como sentido común, para establecerlo en tales términos. Resulta evidente que en la contemplación de un cuadro de naturalezas muertas de Chardin, cualquier espectador mínimamente sensible y formado estará de acuerdo en considerar como satisfactoriamente bella la forma en que es representada la muerte, y esto será así al margen de los gustos o preferencias estéticas particulares que cada cual pueda tener. Y a pesar de que no existe concepto apriorístico alguno que determine el juicio del gusto sobre lo bello, implícitamente y a posteriori podremos encontrar algunas razones que nos permitirán comprender las causas de dicho juicio. La primera vez que puede

¹¹² P. 168, *Ibíd.*

¹¹³ P. 171, *Ibíd.*

contemplar un lienzo de naturalezas muertas de Chardin quedé completamente fascinado sin saber porque, permaneciendo extasiado por algo que siendo bello no alcanzaba ni remotamente a comprender. La comprensión llegó años más tarde cuando sometí mi juicio estético a un juicio racional (actividad interpretativa) que me permitió entender las razones subyacentes a mi estado contemplativo. Lo mismo me sucedió con la contingente escucha de las Sonatas del Rosario para violín y bajo continuo compuestas por Franz Ignaz von Biber, algo ciertamente extraño golpeó mis oídos hasta penetrar en mi ser más profundo, sin ser en aquel mismo instante capaz de comprender lo que estaba sintiendo, pero algo más tarde, estudiando dichas partituras pude desvelar el secreto que permanecía oculto en las mismas. Habían sido compuestas mediante el recurso técnico de la *scordatura* consistente en acortar las distancias existentes entre las cuerdas de los instrumentos para dar lugar a inéditas y sorprendidas armonías que en la convencional afinación de las cuerdas por quintas nunca pueden sonar. De hecho, cuando el sujeto espectador se pregunta ¿qué es esto? y al poco se responde “no sé qué demonios tiene esta obra”, ya está siendo perturbado por la belleza de aquello que está contemplando, o como muy bien nos lo expresa Philippe Beaussant a propósito de numerosas obras para clave de François Couperin¹¹⁴, cuando opta por definir aquello que dichas piezas despiertan en su seno interno mediante la lacónica expresión *je ne sais pas quoi...* Pues finalmente se trata de un incierto saber cayendo delicadamente del lado del no-saber porque en muchas ocasiones resulta ciertamente imposible definir con ningún género de concreción que es exactamente aquello que el espectador puede estar sintiendo.

No obstante, la comprensión, en sí misma, nada añade al juicio estético, antes al contrario, podríamos decir que contribuye a su ocaso y sustitución por un juicio de naturaleza lógica, ya que en última instancia el sujeto espectador puede fácilmente transformarse en lo que Puelles denomina *connaissaeur* o sujeto crítico que contempla la obra desde la razón comprensiva y no desde el impacto que la obra desencadena en su fuero interno. Al respecto, Hartmann señala que en la *apariencia estética pura*, el propio yo del espectador se sumerge en la obra hasta quedar totalmente reabsorbido por la misma, y que en el preciso instante en que el yo reaparece al llevar a cabo un juicio de tipo teórico dentro de lo que podría ser una reflexión estética o vinculada a la crítica del arte, puede darse por concluida la experiencia propiamente estética. De ahí que, por ejemplo, a los propios músicos que interpretan la música les resulte tan difícil albergar una experiencia artística, pues su deformación profesional acostumbra a conducirlos por la senda del juicio teórico (como puede ser el análisis de las estructuras contrapuntísticas y armónicas de las obras) y no estético, lo que sin lugar a dudas actúa en detrimento de su

¹¹⁴ Piezas de sus cuatro libros para clave como *La douce et piquante*, *L'évaporée*, *La princesse de sens*, *Les charmes*, *La mystérieuse*, *Les tricoteuses*, etc.

capacidad para albergar una verdadera y pura apariencia estética. De ahí que musicólogos como George Balan afirmen que los compositores no han compuesto sus obras para los músicos sino para los oyentes, que son los destinatarios finales de las mismas, pues los intérpretes tan solo son meros intermediarios entre la obra musical y sus espectadores, como también lo es de alguna manera, el propio compositor¹¹⁵.

Analítica de lo sublime

Según Kant las facultades para juzgar lo bello y lo sublime guardan en común unas mismas características, a saber, que *placen por sí mismos*¹¹⁶ y no implican un juicio determinante ni en lo lógico ni en lo reflexivo, pues en ambos casos se trata de juicios particulares, si bien se diferencian claramente por hacer referencia el primero a la forma limitada del objeto, y el segundo a su naturaleza ilimitada que lo asemeja al concepto de la razón. Por este motivo, mientras lo bello se encuentra conectado con la vida sensible, lo sublime arranca al sujeto espectador de dicho contexto para, suspendiendo momentáneamente sus facultades vitales, impulsarlo hacia su desbordamiento¹¹⁷. Por tanto, mientras lo bello apela a la forma concreta capaz de despertar las correspondientes sensaciones en el espectador, lo sublime no puede estar representado por forma alguna, ya que en tal caso estaríamos hablando de su sujeción a una determinada limitación, sino que se encuentra vinculado a lo que la imaginación hace de su representación¹¹⁸ o dicho de otra manera, se trata de *un movimiento del espíritu unido con el juicio del objeto*¹¹⁹. A partir de aquí, Kant distingue entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico de la naturaleza:

Dentro de la definición de lo sublime matemático, afirma que *sublime llamamos lo que es absolutamente grande*¹²⁰, entendiendo como tal aquello que por su naturaleza inconmensurable no es susceptible de ser medido en comparación con otros objetos, como sí lo serían aquellos objetos bellos que pueden ser comparados, sin que implicando un juicio lógico matemáticamente

¹¹⁵ P. 15-21, *Hacia el redescubrimiento de la música*, George Balan, Musicosophia Verlag, St. Peter/Schwarzwald, 1993

¹¹⁶ P. 175, *Ibíd.*

¹¹⁷ P. 176, *Ibíd.*

¹¹⁸ P. 178, *Ibíd.*

¹¹⁹ P. 179, *Ibíd.*

¹²⁰ P. 180, *Ibíd.*

determinado, es capaz de albergar las pretensiones de ser un juicio universal¹²¹ en la medida en que supone un juicio de reflexión sobre la representación del objeto sublime¹²².

Finalmente, Kant concluye que:

*Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña*¹²³

Y por tanto, no constituye un término adecuado para denominar a los objetos de la naturaleza que forzosamente serán más grandes o más pequeños en las relaciones que establezcan unos con otros, resultando únicamente oportuno denominar como sublime no a los objetos sino a la disposición del espíritu a través de *una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante*¹²⁴. De este modo, concluye afirmando que:

*Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos*¹²⁵

Por tanto, la apreciación de las magnitudes a las que apela lo sublime no es matemática sino estética, esto es, no susceptible de ser evaluada mediante los números en la medida en que resulta ser inconmensurable y forzosamente debe ser aprehendida mediante la intuición¹²⁶. Así, podemos entender como sublime no al objeto sino a la correspondiente disposición del espíritu para apreciarlo¹²⁷, pues finalmente es éste quien elevado en su propio juicio es capaz de contemplar las cosas abstrayéndose de su forma para abandonarse a su imaginación unida a una razón sin fin determinado¹²⁸. Así sucede con la contemplación de las estatuas del David y el Moisés de Miguel Ángel, ante cuya presencia tan solo podemos albergar la sublime experiencia de estar delante de algo ciertamente inabordable, indecible e inefable en la medida en que nos sobrepasa y traslada mucho más allá de los límites que configuran nuestro mundo. Lo mismo acontece con la escucha del *adagio* de la *Octava*

¹²¹ P. 181, *Ibíd.*

¹²² P. 182, *Ibíd.*

¹²³ P. 182, *Ibíd.*

¹²⁴ P. 183, *Ibíd.*

¹²⁵ P. 183, *Ibíd.*

¹²⁶ P. 185-186, *Ibíd.*

¹²⁷ P. 188-189, *Ibíd.*

¹²⁸ P. 190, *Ibíd.*

sinfonía de Bruckner (marcado en la partitura como *Feierlich langsam; doch nicht schleppend*) o del último movimiento de su *Novena* y última *sinfonía*, al sentirse transportado mucho más allá de sí mismo, en la dirección de aquello que resultando ser Inefable infructuosamente puede ser acogido por las facultades del entendimiento. Por esta misma razón, el propio compositor nunca acabó de estar del todo satisfecho con el resultado de sus *sinfonías*, procediendo a un sin fin de correcciones, revisiones y nuevas versiones inútilmente encaminadas a conseguir una perfección que sobradamente se encontraba fuera del marco de sus humanas posibilidades. Así tenemos que el adagio de la *Octava sinfonía* en do menor alcanza una duración próxima a los treinta minutos¹²⁹, en un lentísimo desarrollo *in crescendo* a través de varias etapas que parece encaminado a no alcanzar ningún otro fin que la mera permanencia en la más absoluta inefabilidad, viniendo a reflejar la inconmensurable grandiosidad de lo sublime según la teoría estética kantiana.

Kant entiende lo sublime dinámico de la naturaleza como una fuerza, que a modo de poder, es capaz de superar grandes obstáculos, como por ejemplo pueden serlo un devastador huracán que deja tras de sí un paisaje ciertamente desolador o una terrible tormenta en medio del océano, capaces de generar un gran temor en el ser humano si éste no se encuentra en un lugar a salvo de tales inclemencias, y en este aspecto, estos fenómenos pueden resultar tan temibles como atractivos debido a que se nos presentan con una facultad de resistencia de una especie bien distinta que nos despierta el necesario valor para poder medirnos con dicho poder de la naturaleza. En este contexto, el filósofo aclara que en nuestro juicio estético la naturaleza *no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra propia fuerza*¹³⁰. Y una vez más, insiste en que lo sublimidad no se encuentra encerrada en ninguna de las cosas que configuran la naturaleza sino que pertenece a nuestro propio espíritu en la medida en que podemos adquirir consciencia de nuestra propia fuerza y superioridad a la naturaleza dentro de nosotros mismos¹³¹. En este aspecto, los tres movimientos que componen la inacabada *Sinfonía IX en re menor* compuesta por Bruckner poco antes de su muerte, respectivamente señalados en la partitura como *Feirlich, misterioso-Scherzo (bewegt, lebhaft)-Adagio (langsam, feirlich)*, permiten al oyente tomar plena consciencia de su propia fuerza y superioridad ante las limitaciones impuestas por la naturaleza, desvelando su propia capacidad de auto-superación ante las más contingentes y adversas circunstancias. El ímpetu que transmite la práctica totalidad del *scherzo* a través de las repetitivas e insistentes llamadas de los metales, parece abrir un abismo (*Abgrund*) bajo los

¹²⁹ Si bien con directores como Sergiu Celibidache los sobrepasa hasta alcanzar los 35 minutos.

¹³⁰ P. 196, *Ibíd.*

¹³¹ P. 199, *Ibíd.*

pies del oyente que las escucha, cual movimiento ciertamente apocalíptico encaminado a romper cualquier certidumbre que pretendiera erigirse en principio rector de su existencia. Tras el demoledor scherzo, el oyente va sumergiéndose en el profundo adagio (*langsam, feierlich*) que lentamente lo encamina en la dirección de un mundo sin nombre, carente de palabras o referentes capaces de expresarlo y re-presentarlo: se trata de lo sublime en su más pura designación.

Finalmente, Kant diferencia los dos diferentes juicios estéticos de lo bello y de lo sublime, estableciendo que mientras el primero place por sí mismo, sin interés, el segundo place de manera inmediata al constituirse como resistencia contra el interés de los sentidos, de tal manera que mientras lo bello nos conduce a amar la naturaleza por sí misma sin interés alguno, lo sublime nos presenta la *inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas*¹³². En consecuencia, mientras la satisfacción de la naturaleza por la vía de lo bello es positiva, esta misma satisfacción por la vía de lo sublime es negativa en la medida en que viene a negar, de alguna manera, lo sensible mismo de dicha naturaleza puesto que trasciende todos sus límites y sus formas¹³³. En este aspecto, Kant no deja de vincular lo sublime con lo moral, pues en ambos casos lo sensible, la naturaleza, es considerada como un obstáculo al *telos* o fin que se persigue, ya que el sujeto debe elevarse por encima de las limitaciones de la sensibilidad para alcanzar la libertad¹³⁴. En este contexto, Kant se muestra inflexible y categórico al afirmar que nada positivo para el desarrollo del espíritu puede esperarse de toda emoción al considerarla ciega en la elección de sus fines, como resultado del fracaso del espíritu en su incapacidad para organizar la libre reflexión de los principios:

*Toda emoción es ciega, o en la elección de su fin, o, aún cuando éste lo haya dado la razón, en la realización del mismo, porque es el movimiento del espíritu que hace incapaz de organizar una libre reflexión de los principios para determinarse según ellos*¹³⁵

De forma algo distinta es considerada por Hartmann al señalar que si lo bello tan solo se encuentra en la apariencia estética, y no en los objetos artísticos o en aquellos sentimientos suscitados por su contemplación, estos últimos contribuyen de manera retro-proyectiva a enriquecer y plenificar la propia captación estética¹³⁶, y en este aspecto, tales sentimientos estéticos no dejan

¹³² P. 203-204, *Ibíd.*

¹³³ P. 205, *Ibíd.*

¹³⁴ P. 206-208, *Ibíd.*

¹³⁵ P. 208-209, *Ibíd.*

¹³⁶ P. 147, Hartmann, *Filosofía de lo Bello*

de guardar la misma relación con lo ideal que mantienen los objetos artísticos con su apariencia estética, tratándose en ambos casos de una idealidad que se ve confrontada a la realidad más objetiva del mundo concreto. Por tanto, a diferencia de Kant, Hartmann no minusvalora la existencia de los sentimientos vinculados a lo estético en la medida en que participan de la propia idealidad de la apariencia estética, señalando además que al igual que lo sentimientos reales (no estéticos), emanan del fundamento inconsciente de la vida anímica¹³⁷. En este aspecto, diferencia claramente los sentimientos aparentes suscitados por la apariencia estética de aquellos que él llama *reales* que no son estéticos, al albergar un carácter perdurable éstos últimos frente a la naturaleza precaria o fugaz de los primeros que desaparecen tan pronto la apariencia estética ha llegado a su fin¹³⁸.

De hecho, señala Hartmann, *el único motivo por el que lo bello permite un placer desinteresado es el de que los sentimientos suscitados por la apariencia estética son sentimientos aparentes de carácter ideal...pues es la unión de tales estímulos sentimentales ideales con la exclusión del círculo de intereses reales lo que hace posible los sentimientos estéticos aparentes*, pues de no existir tal exclusión inmediatamente quedaría clausurada la apariencia estética¹³⁹.

Volviendo nuevamente sobre lo sublime en la estética kantiana, podemos considerar al entusiasmo sublime como algo positivo en la medida en que supone una impulsión del espíritu mediante la fuerza de las ideas, de tal manera que tan solo son consideradas adecuadas las que el propio filósofo denomina como *emociones de la especie energética o estético-sublimes*, esto es aquellas capaces de excitar la consciencia del sujeto para vencer toda resistencia procedente del ámbito sensible. Y si por otra parte considera aceptables los sentimientos en la medida en que pueden ser nobles y tiernos, considera que su evolución en la dirección de convertirse en emociones *no sirve para nada*, considerando como *sensiblería* la inclinación del sujeto hacia las mismas¹⁴⁰. Finalmente concluye que:

¹³⁷ P. 148-149, *Ibíd.*

¹³⁸ P. 150-151, *Ibíd.*

¹³⁹ P. 151-152, *Ibíd.*

¹⁴⁰ P. 209, *Ibíd.*

*Lo sublime debe tener siempre relación con el modo de pensar, es decir, proporcionar en máximas a las ideas intelectuales y de la razón una fuerza superior sobre la sensibilidad*¹⁴¹

En este sentido, Kant establece claros paralelismos entre los juicios estéticos de lo bello y lo sublime, y el juicio moral, pues en ambos casos se trata de doblegar la sensibilidad con la finalidad de reconducirla de forma categórica a la satisfacción de los imperativos del espíritu:

*Sencillez (finalidad sin arte) es, por decirlo así, el estilo de la naturaleza en lo sublime, y también de la moralidad, que es una segunda (suprasensible) naturaleza; de ésta conocemos las leyes, sin poder alcanzar, mediante la intuición, la facultad suprasensible en nosotros mismos que encierra el fundamento de esa legislación*¹⁴²

En este aspecto, tal como en el próximo capítulo constataremos, la estética kantiana se diferencia de lo que más tarde será la estética schilleriana en que tomando como punto de partida a Kant y Fichte, esta última centrará su interés en resolver la lucha dialéctica existente entre la razón y el sentimiento, o dicho de otro modo, en encontrar un nuevo equilibrio entre la universalidad de la razón y las particularidades de lo sensible, entre las exigencias morales del sujeto y sus necesidades-deseos interiores, mediante la educación estética del ser humano. Así como en el pensamiento kantiano lo sensible siempre debe ser superado sin condiciones en beneficio de las exigencias de la legislación moral, el pensamiento schilleriano se encamina en la dirección de encontrar una adecuada síntesis dialéctica entre estos dos ámbitos ya tradicionalmente enfrentados desde la filosofía platónica.

El pensamiento estético kantiano evoluciona en la dirección de establecer los fundamentos de los juicios estéticos puros, nombrando sus características fundamentales:

Al no estar fundamentado en conceptos o apriorismos dados, determina su objeto en base a la satisfacción originada por su belleza, con una pretensión tal de aprobación de cada cual como si fuera objetivo¹⁴³

¹⁴¹ P. 211, *Ibíd.*

¹⁴² P. 212-213, *Ibíd.*

¹⁴³ P. 220, *Ibíd.*

No es determinable a partir de ninguna base de demostración pues se inserta en una especie de consenso común del cual no necesariamente un sujeto dado ha podido participar activamente en la conformación del mismo, siendo enunciado el juicio del gusto como un juicio particular del objeto¹⁴⁴

En definitiva, sin poseer los juicios estéticos el mismo fundamento que los lógicos o morales, ya que al no ser juicios de conocimiento se limitan a moverse dentro del subjetivismo de la sensibilidad, no dejan de responder por otra parte a cierta universalidad o consenso-sentido común entre los sujetos, de tal manera que si alguien afirma que un narciso es una bella flor, nadie pondrá en duda tal aseveración al margen de que experimente o no el adecuado placer derivado de su contemplación, en la misma medida en que la escucha de una poesía escrita por Horacio también será considerada bella al margen de los particulares gustos que pueda albergar un sujeto dado.

Respecto a la belleza de la naturaleza y del arte, Kant cierra filas en torno a la superioridad de la primera, al considerar que la realidad de ésta siempre será insuperable a toda copia o imitación que pueda llevar a cabo el artista, de la misma manera que el canto de un ruiseñor siempre encerrará mayor grado de belleza que cualquier melodía tocada por la flauta de un músico¹⁴⁵. En este aspecto, no existe en su teoría estética la posibilidad de superar, en ningún momento, a la propia naturaleza que siempre aparece como objeto de mimesis o imitación sin que ninguna producción artística pueda resultarle equiparable, distanciándose de este modo de la *Poética* aristotélica cuando ésta considera que *el tipo ideal debe sobrepasar la realidad*, esto es, mostrar su capacidad para ir más allá de lo ya dado, tal como de hecho sucede cuando contemplamos la excelsa Belleza de una estatua como el Doríforo esculpida por Policleto, donde la naturaleza ha sido visitada e investida por la perspectiva de la Idea, la medida y el equilibrio, pues su autor no ha tratado de reflejar lo ya conocido que acontece en la realidad concreta de la naturaleza, sino de manifestar lo necesario y verosímil que no necesariamente debe ser real. Y es en este sentido que el Canon refleja un ser verosímilmente irreal, pues no constataremos la existencia de dichas áureas proporciones en ningún cuerpo humano que exista sobre la faz de la tierra, siendo por tanto, dicho cuerpo superior a lo real mismo.

Kant distingue el objeto artístico creado (construido) por el hombre de los objetos de la naturaleza existentes por sí mismos en los que no ha tenido lugar mediación alguna por parte de la acción humana, así como también respecto a

¹⁴⁴ P. 223-224, *Ibíd.*

¹⁴⁵ P. 235-244, *Ibíd.*

los objetos artesanales cuyo fin es otro bien distinto al de la pura contemplación¹⁴⁶. También diferencia con total claridad el arte agradable del arte bello, siendo el primero algo encaminado al simple goce de los sentidos, tal como puede ser la música que acompaña una velada en la que unos comensales charlan después de haber comido, e implicando el segundo *un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social*¹⁴⁷. Por tanto, mientras la finalidad del primero consiste en despertar el mero goce sensorial, el segundo se encuentra investido por el juicio reflexionante que lo aboca hacia una universal comunicabilidad. No obstante, Kant también señala que el arte bello debe ser capaz de expresar la naturaleza pareciendo esa misma naturaleza de la que al mismo tiempo debe desmarcarse para no confundirse con ella, si bien finalmente define lo bello como aquello que *place en el mero juicio*, independientemente de que se trate de un objeto natural o artístico. De este modo, el arte bello debe parecer intencionado por más que sea intencionado, ya que en definitiva responde a una determinada intención del artista, pudiendo entonces ser considerado como naturaleza al margen de la consciencia que se tenga respecto a su naturaleza artística. Así, tenemos que la obra artística debe dar la impresión de que ha sido realizada sin esfuerzo, esto es, como algo inherente a la propia naturaleza¹⁴⁸, aspecto éste que después también re-encontraremos en la estética schilleriana.

A partir de aquí, Kant asocia el arte bello con el genio entendido éste como aquel talento o *capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*¹⁴⁹. De este modo, las bellas artes tan solo pueden ser consecuencia de aquella actividad desarrollada por el genio cuya habilidad nunca puede ser algo aprehendido sino innato en su capacidad para construir unos productos artísticos tan originales como ejemplares¹⁵⁰. Por tanto, para Kant la capacidad del genio para crear la obra de arte no es producto de su esfuerzo sino de su inmanente espíritu creativo, no siendo por tanto algo susceptible de ser comunicado o aprendido en la medida en que él mismo es incapaz de poder saber, y por tanto explicar, de qué manera han acudido a su cabeza las correspondientes ideas para llevar a cabo la obra. Esta es la principal diferencia con respecto al hombre científico que sí puede saber-explicar a los demás todos los pasos que ha seguido su razonamiento lógico para llegar a unas determinadas conclusiones¹⁵¹. En esta misma dirección se

¹⁴⁶ P. 245, *Ibíd.*

¹⁴⁷ P. 248, *Ibíd.*

¹⁴⁸ P. 249, *Ibíd.*

¹⁴⁹ P. 250, *Ibíd.*

¹⁵⁰ P. 250, *Ibíd.*

¹⁵¹ P. 252, *Ibíd.*

expresa Pere Salabert cuando sostiene que, *el genio no atiende a reglas o principios: su método para hacer las cosas es únicamente suyo, nadie se lo puede enseñar*¹⁵², y en este aspecto, sigue señalando dicho autor, que desde su propia individualidad, el genio siempre se caracteriza por ser capaz de acometer un acto desimbolizador respecto al simbólico y cerrado orden productivo en que se mueve la convencionalidad del grupo. En este aspecto, nunca es un buen imitador que se limita a seguir la dinámica de la mimesis, sino un gran transgresor que obedece a *un origen reñido con el aprendizaje*¹⁵³. Al respecto señala Cézanne que *el genio se hace viviendo su propio código...El genio, que no ignora nada de los demás, se hace su propio método*¹⁵⁴, y en este aspecto Musil considera que en su capacidad transgresora, el genio debe ser ante todo *significativo*, esto es, capaz de llevar a cabo una importante y significativa producción *surgida en circunstancias de una caracterización especial*¹⁵⁵.

No obstante, cabe distinguir entre una cosa que es bella por la naturaleza y aquella otra que es *una bella representación de una cosa*¹⁵⁶, pues si en el primer caso la belleza está en la mera forma que sin conocimiento del fin place por sí misma, en el segundo caso se adecua a cierto concepto de lo que debe ser la cosa, siendo capaz de describir como bellos aquellos objetos que en la naturaleza serían feos o desagradables (la muerte, la enfermedad, la miseria) en la medida en que pueden ser bellamente representados¹⁵⁷. Para llevar a cabo la *bella representación de una cosa* el genio tan solo necesita el gusto que le permitirá encontrar la manera, no sin esfuerzo, de plasmar la belleza que pretende comunicar, tomando como referente aquellos ejemplos existentes en la historia del arte. En este punto, Kant reconoce que el talento que resulta ser inherente al genio no es suficiente para llevar a cabo la realización de la obra bella, ya que el genio tanto necesita orientarse mediante los referentes artísticos habidos a lo largo de la historia como realizar los correspondientes ensayos o pruebas que le permitan alcanzar la óptima realización de la obra¹⁵⁸. No obstante, también reconoce que la obra de arte creada por el genio debe poseer espíritu o principio vivificante en el alma, el cual ha de ser entendido como la facultad para exponer unas determinadas ideas estéticas, pues una poesía puede ser bella y sin embargo carecer de dicho espíritu o facultad de exposición estética. Por idea estética, Kant entiende que es *la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto,*

¹⁵² P. 71, *Teoría de la creación en el arte*, Pere Salabert, Ediciones Akal, Madrid, 2013

¹⁵³ P. 76, *Ibíd.*

¹⁵⁴ P. 196, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Joachim Gasquet, Gadir editorial, Madrid, 2010

¹⁵⁵ P. 685, *El hombre sin atributos*, Musil, Austral, Barcelona, 2010

¹⁵⁶ P. 254, *Crítica del Juicio*, Kant

¹⁵⁷ P. 255, *Ibíd.*

¹⁵⁸ P. 256, *Ibíd.*

*ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible*¹⁵⁹. Constatamos hasta qué punto la teorización estética kantiana se mueve en las arenas siempre movedizas de la entre-apertura existente entre la razón y la intuición, entre la idea y el sentimiento, entre el pensamiento y la imaginación, sin acabar de definirse propiamente hablando como algo tan objetivo y claro como pueden ser los juicios lógicos o morales, donde estando bien clara tanto su finalidad como su modus operandi, no dejan lugar a dudas sobre la comprensión de su naturaleza. La utilización por parte del propio Kant de conceptos tan abstractos y subjetivos como pueden ser la carencia de espíritu y la ausencia de alma, inevitablemente nos conduce en la dirección de albergar una vivencia que estando caracterizada por la sensación no deja tampoco de estar presidida por el pensamiento (la idea), que de algún modo ha tomado cuerpo o se ha hecho carne mediante la materia sensible de la obra. En definitiva, la definición de la experiencia estética permanece en ese extraño ámbito de lo que dando mucho que pensar no encuentra concepto o palabra alguna que resulte adecuada a su comprensión, algo así como unas palabras silenciosas o una forma-materia parlante capaz de despertar en el sujeto una vivencia que podríamos considerar como inclasificable, o en todo caso, tan solo definible a través de la kantiana *finalidad sin fin, intencionalidad sin intención, imaginación que incita a pensar mucho sin conceptos*...En este aspecto, Hartmann considera que la apariencia estética es un contenido de la consciencia que lejos de ser una ilusión constituye una realidad ideal, como puro aparecer que renunciando a ser algo concreto tanto evita ser una realidad inmediata (realismo ingenuo) como mediata (realismo trascendental)¹⁶⁰. No obstante, cuando este mismo autor afirma que dicha apariencia estética no es falsa ni puede serlo porque no alberga en sí misma ninguna pretensión de verdad, se refiere al mero hecho de que en ningún caso puede concordar con la realidad concreta. Con la abstracción de la realidad que ha tenido lugar con la apariencia estética, el espectador se encuentra en lo que Hartmann denomina como estado de *ilusión artística*¹⁶¹, que en ningún caso debe ser perturbado por elementos de naturaleza ajena a la misma, como podrían ser ciertos elementos procedentes del mundo concreto, ya que ello implicaría la distorsión y ruptura de dicho estado de ilusión. Si en una representación teatral repentinamente apareciera mezclado con los personajes de la trama argumental un elemento totalmente ajeno a la obra, como podría ser un objeto perteneciente a una época futura (como un automóvil en una película de romanos) o un sujeto perteneciente a un contexto y circunstancias que resultara incoherente con la propia obra, rápidamente quedaría perturbado o roto gran parte del encanto de la misma. No obstante, en otros momentos Hartmann parece argumentar de manera algo

¹⁵⁹ P. 257, *Ibíd.*

¹⁶⁰ P. 138, Hartmann, *Filosofía de lo Bello*

¹⁶¹ P. 138, *Ibíd.* Dicho estado de ilusión artística no debe confundirse con algo falso o inexistente, puramente ilusorio e irreal, sino que debe entenderse como no perteneciente al orden del mundo de la realidad concreta y cotidiana. Se trata por tanto, de una realidad que es producto de la propia apariencia artística.

confusa provocando en un primer momento ciertos equívocos, como cuando afirma de manera tajante: *la apariencia estética, como hemos visto, es puramente ideal, no tiene nada que ver con la realidad*¹⁶², si bien después va aclarando el alcance exacto de lo que bajo su punto de vista significa *la realidad*, al referirse a ésta como el mundo concreto y empírico de la vida práctica. Por esta razón, el contenido que alberga la consciencia estética es de orden ideal, y no real en el sentido que acabamos de apuntar, y ello es así, señala Hartmann, tanto si se trata de una obra tan inmaterial como la música o algo tan material-corpóreo como el arte figurativo¹⁶³.

En otros momentos, el autor de la *Filosofía de lo Bello*, parece apuntar en dirección a un futuro que no es otro que el de nuestra sociedad actual, cuando señalando que el carácter propio de la apariencia estética tanto es susceptible de ser destruida introduciendo cualquier tipo de realidad que pueda resultarle ajena, como sublimando su apariencia sensible en una idea de carácter suprasensible, dando lugar en este último caso a un idealismo abstracto totalmente desconectado de cualquier apariencia concreta, como de hecho ha venido sucediendo desde la segunda mitad del siglo XX con el arte conceptual y otras tendencias de la vanguardia artística¹⁶⁴, habiendo quedado entonces reducida la obra (la apariencia artística) a ser mero contenido abstracto de una idea suprasensible, perdiendo de este modo todo contacto con el ámbito de lo sensible. En este sentido, el paso del arte objetual al arte del concepto ha supuesto, en cierta manera, el acta de defunción del arte y la experiencia artística, si bien por otra parte, los llamados *aficionados* han continuado admirando las mismas obras de siempre al margen de los nuevos engendros inventados por algunos movimientos vanguardistas.

Prosiguiendo con la idea estética, Kant define muy elocuentemente qué es lo sublime al citar la multitud de elevados sentimientos despertados por el verso de un poeta:

*Manaba la luz del sol como la paz mana de la virtud*¹⁶⁵

Pues la perspectiva abierta por el autor al comparar la calma proveniente de la virtud con la esplendorosa luminosidad de la luz solar provoca en el sujeto un entrecruzamiento de sentimientos e ideas que en ningún caso pueden ser reductibles a concepto alguno, pues la idea estética *es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de*

¹⁶² P. 139, *Ibíd.*

¹⁶³ P. 139, *Ibíd.*

¹⁶⁴ P. 140-141, *Ibíd.*

¹⁶⁵ P. 260, *Ibíd.*

*representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras*¹⁶⁶

Esto mismo es lo que viene a suceder cuando nos dejamos impactar por el sentido poético de una metáfora que forma parte de un poema, la gran *diversidad de representaciones parciales* estimuladas por la propia dinámica metafórica nos aboca a una vivificación de nuestras facultades cognitivas irremisiblemente unida a sus correspondientes sentimientos inefables, de tal modo que jamás conseguiremos explicar y transmitir nuestra vivencia en la medida en que ésta escapa a las garras de cualquier concepto que pretenda representarla. De hecho, leyendo la definición kantiana de lo que es una idea estética, casi escuchamos en el trasfondo de sus palabras aquellas otras pronunciadas más tarde por Hölderlin, *la palabra científica no es la última, sino la poética* aquella que es capaz de expresar la realidad con tal profundidad que ningún concepto puede tan siquiera hacerle sombra.

Kantianamente hablando, el genio estaría conformado por la síntesis de la imaginación y el entendimiento, siendo la primera el motor principal que desde su propia libertad es capaz de proporcionar la más adecuada materia para el entendimiento con el propósito de vivificar las facultades del conocimiento¹⁶⁷. No obstante, el genio también se caracteriza por su capacidad para transmitir o comunicar *lo inefable en el alma* mediante una representación que resulte universalmente comprensible, ya sea mediante la plástica, la pintura o la poesía¹⁶⁸. La adecuada proporción y disposición de las facultades de la imaginación y el entendimiento que constituyen el fundamento del genio no pueden estar sometidas a preceptiva alguna, sino tan solo obedecer a su propia libertad, de tal manera que el genio será finalmente definido como *la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso libre de sus facultades de conocer*¹⁶⁹. Es por esta razón, nos señala Kant, que las obras realizadas por la actividad del genio nunca deberán ser imitadas sino tan solo servir de ejemplo para estimular el desarrollo de la originalidad (el genio) en otros artistas, pues cuando éstas son imitadas pierden inmediatamente su espíritu cayendo en el servilismo o el amaneramiento, tal como sucede con aquellos discípulos que en el primer caso optan por tan solo copiar los

¹⁶⁶ P. 261, *Ibíd.*

¹⁶⁷ P. 261, *Ibíd.*

¹⁶⁸ Incomprensiblemente, en este punto a Kant se le olvida la música.

¹⁶⁹ P. 262, *Ibíd.*

modelos, y en el segundo por añadir meras formas o maneras con la finalidad de ocultar su falta de originalidad y espíritu¹⁷⁰. Por tanto, la concepción kantiana del genio, en la inherente subjetividad que la caracteriza¹⁷¹, supone una comprensión de la historia del arte en base a la original y excepcional actividad de una serie de genios que en su innata capacidad natural vienen a constituirse en estimulantes ejemplos para futuros genios.

Establece la división de las bellas artes en tres clases diferentes:

Las artes de la palabra, esto es, la oratoria y la poesía en las cuales quedan entrecruzadas las facultades de la imaginación y el entendimiento, pues algo es dado a entender de tal manera que no parezca ni rebuscado ni meticuloso¹⁷².

Las artes de la forma o de expresión de las ideas mediante la intuición sensible, subdivididas en plástica (escultura y arquitectura) y pintura, o de la verdad sensible y de la apariencia sensible, expresando ambas unas determinadas ideas mediante unas figuras en el espacio. Las obras plásticas tanto pueden exponer cosas existentes en la naturaleza como conceptos de cosas que tan solo a través del arte son posibles, pero mientras la escultura no posee como fundamento de determinación a la naturaleza sino un fin arbitrario, en la arquitectura las ideas estéticas son subordinadas a un determinado fin. Las obras correspondientes al arte de la pintura también se subdividen en pintura propiamente dicha, esto es, aquellas obras que constituyen un *bello retrato de la naturaleza*, y la jardinería al tratarse del *bello arreglo según sus productos*¹⁷³.

El arte del bello juego de las sensaciones en el que tanto sitúa a la música como al arte de los colores, despertando ambos no meras sensaciones a modo de impresiones sensibles sino el efecto provocado por un juicio de la forma en el juego de las sensaciones¹⁷⁴.

No obstante, todas estas artes pueden aparecer mezcladas en numerosas creaciones artísticas, pues en la ópera confluyen la plástica y la música, o la poesía y la música en el canto. No obstante, Kant hace especialmente hincapié en que toda forma bella que pretenda ser estéticamente válida deberá responder a una determinada forma simultáneamente conforme a los fines de la contemplación y el juicio, con la finalidad de que no se convierta en mero

¹⁷⁰ P. 263, *Ibíd.*

¹⁷¹ Tal como veremos más tarde, Gadamer en *Estética y Hermenéutica*, así como en *La actualidad de lo bello*, cuestionará y pondrá en entredicho el subjetivismo que está presente en la idea de genio establecida por la estética kantiana.

¹⁷² P. 266-267, *Ibíd.*

¹⁷³ P. 268, *Ibíd.*

¹⁷⁴ P. 270-271, *Ibíd.*

entretenimiento que embota el espíritu, y sea capaz de despertar un placer que al mismo tiempo comporte cultura y disposición del espíritu para las ideas. En última instancia afirma que las bellas artes siempre deben estar en relación con determinadas ideas morales pues si conllevan una satisfacción independiente tan solo contribuirán a la mera distracción y evasión del espíritu¹⁷⁵. Constatamos hasta qué punto la estética kantiana se encuentra estrechamente vinculada con la ética, esto es, con la necesidad de que constituya un vehículo para la formación y desarrollo del espíritu y no un simple entretenimiento o pasatiempo, algo que más tarde tomará un mayor relieve en las cartas a la educación estética de Schiller. Por otra parte, no dejamos de constatar también hasta qué punto las libres facultades de la imaginación se encuentran imbricadas con las facultades del juicio, siendo entendida la forma estética como finalidad sin fin que, no obstante, implícitamente encierra una doble finalidad gnoseológica y ética. A tenor de todo lo expuesto hasta ahora, podemos fácilmente entender hasta que punto Schiller se inspiró en la estética kantiana para escribir las primeras *Cartas a la educación estética del hombre*, ya que a partir de la undécima será el pensamiento fichteiano el que continuará iluminando su pensamiento.

Finalmente, Kant compara las diferentes artes en función de su valor estético, encontrando en la poesía (arte de la palabra) la mayor satisfacción en su capacidad para colocar a la imaginación en libertad *dentro de los límites de un concepto dado*¹⁷⁶, mientras que la música vendría a ser más un arte del goce que de la cultura al hablar a través de las más puras sensaciones carentes de concepto, y por este motivo considerada por la razón como la menos valiosa de entre todas las bellas artes. Como resulta lógico, el filósofo de las Críticas tiene en mucha mayor estima a aquellas artes que mantienen un mayor equilibrio entre las sensaciones y los conceptos¹⁷⁷, si bien por otra parte resulta harto discutible considerar que la música carece de concepto, pues el hecho de que no se manifieste mediante las palabras (al menos en lo concerniente a la música pura), no significa que en ella no existan, implícitamente, ciertos conceptos que se encuentran en la base de su estructura. Si examinamos detenidamente la forma de la sonata clásica que se encontraba en pleno auge en la misma época en que vivía el propio Kant, no tardaremos en constatar la existencia de un concepto en la simple oposición temática que tanto caracteriza al allegro de sonata, donde dos temas de naturaleza bien distinta (tradicionalmente uno masculino y otro femenino) entablan una contundente lucha dialéctica para finalmente resolverse en una determinada síntesis. Como podemos comprobar, la propia estructura musical de la forma sonata viene a

¹⁷⁵ P. 272, *Ibíd.*

¹⁷⁶ P. 273, *Ibíd.*

¹⁷⁷ P. 274-277, *Ibíd.*

coincidir con la estructura de la ecuación dialéctica hegeliana, resultando por tanto insostenible afirmar que la música carece de concepto alguno. De hecho, ésta siempre ha sido sostenida por cierta estructura conceptual, pues la presencia del bajo continuo durante la totalidad del período barroco así como sus correspondientes organizaciones contrapuntísticas¹⁷⁸, ponen en evidencia que en ningún caso su escucha es reducible a unas meras sensaciones sensoriales conducentes a un simple goce estético exento de juicio reflexivo, esto es, carente de ideas o conceptos.

Las vinculaciones existentes entre lo sublime y lo siniestro en base a la kantiana Crítica del juicio estético, según Eugeni Trías

Ya en Kant es trascendida la teoría estética sobre lo bello en beneficio de lo siniestro en la medida en que es susceptible de ser bellamente representado. Por otra parte, si para los griegos de la Antigüedad y el platonismo-neoplatonismo en general lo bello siempre fue sinónimo de justa proporción, orden y medida, quedando lo infinito, informe y caótico fuera del ámbito de la belleza, más tarde durante el Renacimiento (Nicolás de Cusa), lo infinito e inconmensurable será aceptado dentro de lo bello, hasta que Kant en su Crítica del Juicio estético acabará rubricando la aceptación de la posibilidad de lo sublime como bello¹⁷⁹. No obstante, no será hasta el siglo XIX cuando artistas como Turner optarán por pintar los sublimes paisajes de los Alpes o el embravecido mar en plena tormenta, pues hasta entonces un viajero que se encontrara con tales situaciones optaba por evitar su contemplación¹⁸⁰.

Para este incansable investigador de la estética que fue el filósofo Eugeni Trías, las cuatro etapas que sigue el proceso de aprehensión de lo sublime por parte del espectador son las siguientes:

- 1- Aprehensión de lo grandioso, informe, caótico, inconmensurable e infinito
- 2- Suspensión del estado anímico seguido de un sentimiento doloroso acompañado de angustia y temor

¹⁷⁸ El canon, el recercare o la fuga.

¹⁷⁹ P. 99-100, *Ibíd.*

¹⁸⁰ P. 102, *Ibíd.*

3- Consciencia de la propia insignificancia frente a lo inconmensurable

4- Reacción al dolor a través de un sentimiento de placer que es el resultado de la aprehensión de lo informe (sublime) mediante una idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios)

5- Transformación de lo sublime e infinito en finito al haber quedado superados todos los dualismos existentes entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, *noumenon* y fenómeno¹⁸¹.

En este proceso, el ser humano descubre su superioridad moral frente a la infinitud del mundo, integrándola en su propio ser. El acercamiento o contemplación del objeto sublime (un ciclón, terremoto, tempestad violenta, una gran extensión geográfica, etc.) despierta una mezcla de placer y dolor, de temor y admiración, de tal manera que para evitar ser objeto de su capacidad destructiva o aniquiladora, precisa situarse frente a él en la distancia de lo que kantianamente hablando sería el interés desinteresado¹⁸². En este aspecto, los sentimientos que en el espectador puede movilizar el contacto con el objeto sublime no dejan de ser muy análogos a los sentidos por quienes en la Grecia de Pericles asistían a las representaciones trágicas.

A diferencia del sentimiento de lo bello que establece el libre juego entre las facultades del entendimiento y la imaginación, en el caso del sentimiento de lo sublime el entendimiento no puede hacer frente a un objeto que pone en suspensión todo límite (que es en esencia ininteligible), apelando en este caso el sentimiento a la razón como facultad superior al propio entendimiento. Es la razón la encargada de pensar la propia idea de infinito, y el sentimiento de lo sublime el que une un dato de la sensibilidad (percepción del objeto sublime) con una idea de la razón, desencadenando en el sujeto una especie de goce moral en el que la ética y la estética encuentran su síntesis. De este modo, a partir de la estética kantiana, lo bello y lo sublime se integran dentro de una misma categoría que es la belleza, presupuesto que posteriormente será explotado al máximo por Hegel y el romanticismo alemán, de tal manera que la belleza vendrá a ser una expresión de lo infinito en lo finito (Schelling), manifestación sensible de lo Divino o de la Idea (Hegel). Todo ello abrirá las puertas de par en par a la percepción-contemplación-intento de comprensión del oscuro Abismo sin fondo (*Ab-grund*) del Ser. Espectáculo ciertamente siniestro por todo cuanto comporta de proyección a lo oscuro, tenebroso e infinito, que obligará al pensamiento sensible a rebasar la categoría de sublime en la categoría de lo siniestro¹⁸³. Desde tales consideraciones, cobra todo su sentido la siguiente afirmación de Rilke:

¹⁸¹ P. 103, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013

¹⁸² P. 104, *Ibíd.*

¹⁸³ P. 105-107, *Ibíd.*

*Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar*¹⁸⁴

Comienzo que nos aventurará a avanzar hacia el corazón mismo de las oscuras tinieblas que son el feudo de aquellos misterios que debiendo permanecer ocultos, al revelarse ponen al ser humano en contacto con lo siniestro (*unheimlich*), esto es, con aquello que no le resulta familiar, conocido y hogareño. No obstante, aclara Trías que dicho vocablo alemán también significa lo oculto, clandestino, secreto y misterioso, de tal manera que *unheimlich* tan solo haría referencia al primer significado y no al segundo, ya que no todo aquello que está oculto y es desconocido es necesariamente siniestro. Para Freud, al igual que para Schelling, lo siniestro vendría a ser aquello que habiendo sido en otro momento familiar, con el paso del tiempo se ha convertido en algo desconocido y tenebroso, que por tanto sería preferible mantener oculto en el misterio. Para Schelling, *unheimlich es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado*¹⁸⁵.

Sobre lo terrible y siniestro de la belleza, también Dostoievsky señala por boca de su personaje Dmitri Fiódorovitch Karamázov¹⁸⁶ que:

*La belleza es algo tremendo y terrible. Tremendo porque no es definido, y no es posible definirlo porque Dios no nos ha propuesto más que enigmas. Aquí se juntan las orillas, aquí viven juntas todas las contradicciones...Resulta espantoso eso de que la belleza sea no solo una cosa terrible, sino también misteriosa. Aquí el diablo habla con Dios, y el campo de batalla es el corazón de los hombres*¹⁸⁷

Pero ese enigma que la obra de arte en su belleza encierra no es nada distinto del enigma en qué consiste el propio ser humano, ambos tan enigmáticos como indefinibles, tan terribles como contradictorios, pues no son más que enigmas aquello que los envuelve, y así son desvelados los personajes que pueblan la trama argumental de la novela *Los Hermanos Karamázov*, luciendo toda su terribilidad, indefinición y contradicción, y en definitiva, toda su belleza. Dostoievsky va desvelando a lo largo de su obra estos ingredientes que conforman al ser humano, juntando en la belleza esas dos orillas (Apolo y Dionisio, el Deber Moral y las pulsiones, lo físico y lo metafísico) en las que viven todas aquellas contradicciones que lejos de estar llamadas a resolverse, parecen condenadas a permanecer irresueltas, porque en definitiva es en ellas donde podemos encontrar el más auténtico resplandor de la belleza.

¹⁸⁴ P. 107, *Ibíd.*

¹⁸⁵ P. 110, *Ibíd.*

¹⁸⁶ En la novela *Los Hermanos Karamazov*

¹⁸⁷ P. 163, *Ibíd.*

Para Freud la sensación de lo siniestro se da cuando algo que ha sido sentido, presentido, temido pero secretamente deseado por parte del sujeto, acontece de forma súbita en el marco de la realidad¹⁸⁸. De este modo, señala Trías, que *en el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro*¹⁸⁹. Tenemos entonces que lo siniestro nos conduce directamente a la fuente de nuestros deseos y temores más profundos, prohibidos e inconscientes, como podrían ser el temor a la propia castración o el deseo de castrar al padre o al hermano rival.

En el cuento de Hoffmann, *El arenero*, Freud detecta todas las formas de lo siniestro, pues si lo bello siempre hace referencia a algo que ya nos es conocido y familiar, lo siniestro apela de forma directa a nuestros deseos más ocultos y reprimidos, esto es, a lo inconsciente que tras haber sufrido la represión, siempre puja por manifestarse. Trías señala que lo siniestro es la condición y límite de la belleza que la presenta bajo un rostro familiar¹⁹⁰, y es por esta razón que en la obra artística se hace patente la pura represión de los siniestro y su representación sensible y real, sugiriendo sin mostrar, revelando sin dejar de esconder o velar, mostrando como real aquello mismo que acabará revelándose como ficticio, de tal manera que *en ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro*¹⁹¹. No obstante, la obra artística precisa hacer presentir en el espectador la presencia de lo siniestro, pues de lo contrario habrá perdido toda su fuerza e interés. Después de todo, no podemos olvidar que en la obra *El nacimiento de Venus* pintada por Botticelli, aquello que hay de macabro y siniestro en su nacimiento, esto es, la castración de Urano a manos de su hijo Cronos que tras lanzar su pene ensangrentado a las aguas del mar dio lugar al nacimiento de Afrodita, se encuentra velado por la belleza de la Diosa, sin que no obstante dejen de aparecer en el trasfondo del mismo esa espuma del mar que mezclada con los restos de semen de Urano, dieron siniestramente lugar a su nacimiento¹⁹². Cualquier espectador que contemple esta obra, obviará el trasfondo trágico de la misma al quedar prendado por la excelsa Belleza de la Diosa del Amor, por más que ésta haya surgido como producto o consecuencia de una terrible castración.

*Sin esa presencia - velada-, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa- el arte carecería de vitalidad*¹⁹³

Por esta razón, Trías habla del velo de Maya refiriéndose a la obra artística a través de la cual veladamente resplandece el caos, siendo ésta la principal función de la Belleza: presentar como bello aquello que en definitiva es

¹⁸⁸ P. 112, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2013

¹⁸⁹ P. 112, *Ibíd.*

¹⁹⁰ P. 117, *Ibíd.*

¹⁹¹ P. 118, *Ibíd.*

¹⁹² P. 127-144, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012

¹⁹³ P. 118, *Ibíd.*

siniestro y en absoluto hermoso, haciendo aparecer como ordenado aquello que en realidad es caótico. Concluyendo:

1- Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello

2- Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafórico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo

3- La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos¹⁹⁴

Lo que convierte a la obra artística en un fetiche y al espectador en un sujeto fetichista que necesita velar su mirada para permanecer en contacto consigo mismo y con el mundo.

La forma en que un artista verdadero como Tàpies presenta a través de sus obras cuanto de siniestro hay en la existencia humana, ninguna relación guarda con la siguiente obra de Enrique Martí:



Pues si lo que el citado autor pretendía era impactar al espectador mediante una representación plástica de naturaleza sublime y siniestra, en este caso tan

¹⁹⁴ P. 119, ibíd.

solo ha conseguido la realización de una obra ciertamente burda y tosca, que en lugar de sugerir y apuntar, nos muestra lo siniestro de la muerte mediante una forma carente de la más mínima belleza al ser presentado sin ninguna mediación metafórica, esto es, de forma directa y prosaica, y sin ese velo que ordena y permite al espectador presentir el caos y el dolor de lo oculto-misterioso. La temática-idea aquí presentada es la de la circularidad de la muerte, puesta de manifiesto en el hecho de que ya en nuestra venida al mundo somos depositados en ese pequeño lecho que más tarde también será el del deterioro y la muerte, pasando por todas las etapas de salud, enfermedad, reposo, descanso, convalecencia, amor, lectura, etc. No obstante, el autor de esta obra tan solo ha conseguido una manifestación falsamente artística tan torpe y grotesca como carente de velo y misterio, en la que una idea nos es clara y directamente explicada en lugar de ser sugerida y aludida. Si la comparamos con la siguiente obra de Antoni Tàpies no tardaremos en detectar que esta última cumple perfectamente con las conclusiones de Eugeni Trías sobre la forma adecuada de mostrar la Belleza, dado que tratándose de una creación no exenta de referencia metonímica con lo siniestro, nos oculta el caos mediante una profunda elaboración metafórica que al mismo tiempo nos permite presentirlo de un modo adecuadamente velado. El abismo que separa ambas realizaciones resulta bien evidente: es la distinción entre la verdadera obra de arte y aquella otra que tan solo consigue poner de manifiesto un grosero efectismo, por más que la idea o concepto que la obra transmite sea ciertamente interesante. En este caso, ha fallado la unidad-correlación existente entre la forma y el contenido, al no haber sabido expresar este último mediante los ricos recursos que lo metafórico siempre confiere, limitándose a ser un simple medio para la expresión de una idea.



En este aspecto, a diferencia de una obra pseudo-artística realizada por Enrique Martí que sin duda alguna no conseguirá subsistir al paso del tiempo, la verdadera obra de arte que nos habla sobre el mundo que la vio nacer, mostrándonos la totalidad de sus facetas, jamás llegará a resultar anticuada o pasada de moda.

Eugeni Trías señala que actualmente, la diferenciación entre arte verdadero y falso se sitúa en que mientras el primero pervive y va más allá de la inmediatez del contexto en que fue creada, contribuyendo al desvelamiento de las profundidades del mundo, la segunda se consume a sí misma poco después de haber hecho su aparición, siendo en este segundo caso, una coyuntural producción destinada al mero consumo de masas. Respecto a la verdadera obra de arte¹⁹⁵, este mismo autor señala que:

*En la obra de arte se asume un pasado que en ella cuaja y cristaliza y se postula un futuro que trasciende su propia presentación*¹⁹⁶

Y es por esta razón, que será muy lentamente descubierta a lo largo del tiempo, y no en la inmediatez de su primera aparición, en la que siempre se consume la falsa obra artística¹⁹⁷.

Y si para Trías lo siniestro *constituye condición y límite de lo bello*¹⁹⁸, pues si como límite destruye el efecto estético, el hecho de que dicha condición se encuentre ausente en la obra artística, también impedirá que pueda albergar efecto estético alguno. Por tanto, lo siniestro siempre debe estar ausente y velado sin que jamás pueda llegar a ser des-velado, so pena de destruir el propio efecto estético. Pues tal como sostiene Novalis:

*El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden*¹⁹⁹

Resulta bien evidente que dicho velo ha quedado tosca y radicalmente devastado en la obra de Enrique Martí, pues si bien lo siniestro está sin duda alguna presente como condición de lo bello, ha quedado por otra parte transgredido ese límite que también es condición de todo efecto estético. Y tal como señala Schelling:

Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado

¹⁹⁵ P. 345-348, *Ibíd.*

¹⁹⁶ P. 355, *Ibíd.*

¹⁹⁷ P. 356, *Ibíd.*

¹⁹⁸ P. 97, *Ibíd.*

¹⁹⁹ P. 98, *Ibíd.*

Si bien debe ser revelado a través de una bella manera y no prosaicamente como suele suceder con tantísimas obras pertenecientes a determinados movimientos de la vanguardia, que con tal de violentar al espectador y sacudirle el corazón o las entrañas, utilizan las más toscas formas para mostrar lo siniestro.

Lo terrible jamás podrá ser re-presentado en la inmediatez de unas formas que tan solo delatan su incapacidad para mantener el velo del misterio sobre lo siniestro, pues aquello que el artista pretende decir o expresar, debe ser dicho, expresado, de tal manera que el espectador se vea obligado a realizar cierto recorrido para dar con el sentido más profundo de la obra. Es lo mismo que sucede con aquellas novelas de consumo que no estando compuestas más que por una serie de textos *lavados*, esto es, bien explicitados y evidentes, impiden de facto al lector desarrollar creatividad alguna durante el proceso de su lectura.

También lo constatamos en el plano musical cuando nos enfrentamos a la escucha de determinadas obras como la *Chacona de la Partita II, BWV 1004 para violín solo* de J. S. Bach, que es en realidad, una “chacona-tombeau” mediante la cual el compositor llora y rememora la muerte de María Bárbara, su primera esposa fallecida en julio de 1720. La pieza se encuentra en la funeraria tonalidad de re menor, lo que no deja de resultar sorprendente si tenemos en cuenta que la *chacona* es una forma musical que tradicionalmente siempre está compuesta en modo mayor. En este caso, se inicia en modo menor para alcanzar hacia la mitad de la pieza la luminosa y resplandeciente tonalidad de Re mayor, para nuevamente terminar en la inicial tonalidad de re menor. Todo un recorrido desde las tinieblas del dolor por la pérdida del ser querido, pasando por la breve y transitoria cumbre de luminosa alegría, hasta la sosegada tristeza de su aceptación final. Bach llorando a su difunta esposa, rememorándola, resucitándola cual viva imagen sustraída del negro Averno. Bach rechazando su pérdida, aceptándola más tarde con resignación y alegría, abandonándose en ese dulce dolor de quien se sabe poseedor de la eternidad del instante. Finalmente, Bach transmutado en duende nocturno, que habitando ese infinito espacio de la *Verklärte Nacht* tuvo que atravesar la “oscura noche del alma” para transfigurar su lacerante dolor en sosegada tristeza. Hacia la mitad de la “chacona” encontramos esa cumbre de transmutación del dolor, en la que por unos instantes, resulta posible acariciar ese amado rostro que se acaba de perder, rememorar su mirada, oler los perfumes de su piel, besar sus calientes labios antes de ser enfriados por el gélido beso de la muerte. Finalmente, la irremediable pérdida que es aceptada desde la sabia convicción de que nada se pierde, excepto aquello que a lo largo del tiempo no ha conseguido integrarse dentro de uno/a mismo/a.

En muchas ocasiones, no deja de resultar ciertamente difícil extraer el verdadero trasfondo (*Hintergrund*) de determinadas composiciones musicales,

sustrayéndose al aparente encanto de las apariencias (*Vordergrund*). En este sentido, fue la musicóloga alemana Helga Thoene quien supo vislumbrar en esas *Sonatas y Partitas para violín solo* de J. S. Bach (BWV 1001-1006), cierta construcción de carácter matemático-geométrico que esconde aquellos mensajes que el mismo compositor siempre quiso ocultar a la evidencia, velando su más profundo sentido. Estas obras están construidas de forma totalmente arquitectónica, correspondiendo a cada nota un “número” determinado (por ejemplo, la nota “la” que en alemán se escribe y representa con una “A”, equivale al valor 1 y así sucesivamente...). De este modo, encontramos numerosas relaciones numéricas al sumar las notas existentes en cada compás o relacionando los compases entre sí. Concretamente, en el primer compás de la “Allemande” de la partita II en re menor anteriormente citada, constatamos la cifra 81 tras sumar los valores de las notas, que en realidad es el resultado de MARIA (40) y BARBARA (41) y en el segundo compás, sumamos la cifra 158 como resultado de añadir JOHANN (56), SEBASTIAN (86) y BACH (14). Como podemos comprobar, todo está minuciosamente calculado y ningún detalle abandonado al azar. La música oculta que aflora en esa versión de Helga Thoene, no es otra que *Le tombeau*, que no formando parte inicialmente del título de la obra, aparece como su trasfondo más evidente, es decir, su *occulta philosophia*.

Lo más siniestro y terrible puede ser estéticamente expresado por el artista en sus obras, si bien mediante unas formas delimitadoramente bellas, como por ejemplo las utilizadas por Antoni Tàpies en la obra anterior, perteneciente a la misma temática que la realizada tan groseramente por Enrique Martí, o las del propio Bach con sus *Sonatas y Partitas para violín solo*.

En el contexto de lo artístico, siempre es preciso no confundir la grosería con la innovación, ni la impertinencia con la creación, pues por más que la expresión artística llame a la invención y el cambio constante, tampoco se trata de innovar a cualquier precio, sino dentro de esos límites que Eugeni Trías señala respecto a lo siniestro en tanto que *constituye condición y límite de lo bello*. El problema de algunas vanguardias artísticas ha consistido, en muchos casos, en suplir la falta de ideas verdaderamente innovadoras y creativas, por la mera provocación del espectador mediante la utilización de los más efectistas y chapuceros medios. En este aspecto, se han perdido de vista los más elementales límites que siempre deben configurar la creación verdaderamente artística, pues si todo vale y ya no existe límite alguno que traspasar porque ya han sido traspasados todos los límites, o dicho de otra manera, ya no hay resistencia a la que ninguna potencia pueda enfrentarse (como ese danzar en las cadenas del artista señalado por Nietzsche), no puede haber ni creación artística ni experiencia propiamente estética. Que una creación vanguardista se

límite a sacudir el corazón y las entrañas del espectador, a modo de desenfrenada pero gratuita provocación, no valida de forma automática la obra realizada por el supuesto artista en cuestión. Claro está que si colocamos un montón de excrementos encima de una mesa exhibida en una galería de arte, o carne podrida en proceso de descomposición dentro de unos tubos de plástico, habremos provocado un gran revuelo que probablemente incluso saldrá en la prensa al día siguiente, pero eso no debe ser confundido con lo verdaderamente artístico. Haber provocado mucho ruido y estupefacción en el espectador tampoco significa que ésta haya podido desarrollar lo que Gadamer denomina como *una transformación en una construcción*, es decir, que lo haya efectivamente cambiado hasta el punto en que al salir de la experiencia artística ya no sea exactamente el mismo que había entrado.

Segunda sección: de la crítica del juicio estético

La dialéctica del juicio estético

Partiendo de la premisa consistente en que todo juicio que se pretenda dialéctico debe albergar una naturaleza universal capaz de servir de premisa (de a priori) en una deducción racional, Kant establece que el único concepto de dialéctica adecuado al gusto es de una dialéctica de la crítica del gusto²⁰⁰. Ésta presentará la siguiente antinomia, en primer lugar no puede fundamentarse en conceptos pues en tal caso podría ser discutido, y sabido es que sobre gustos nada hay escrito, y en segundo lugar, debe fundarse en conceptos pues en caso contrario tampoco podría ser objeto de discusión²⁰¹. Esta contradicción queda resuelta de la siguiente manera, dado que el juicio de gusto es aplicado a objetos de los sentidos con la finalidad de determinar un determinado concepto sobre los mismos, no pudiendo ser un juicio de conocimiento por tratarse de algo privado²⁰², se fundamenta no obstante en un concepto indeterminado que no es otro que el sustrato suprasensible de los fenómenos²⁰³. Este último confiere cierta validez de carácter universal a un juicio que a priori sería privado en el doble sentido de la palabra, como carente de conocimiento o concepto alguno, y como estrictamente individual, y por tanto, subjetivo. Toda esta teorización desemboca en la comprensión del juicio estético como meramente reflexionante a modo de lugar intermedio en el que la antinomia ha encontrado su resolución, ya que ésta no podía ser encontrada ni en el subjetivo y particular agrado ni en el universal-abstracto ideal de perfección²⁰⁴. A partir de aquí, Kant no obstante señala que:

²⁰⁰ P. 285, *Ibíd.*

²⁰¹ P. 287, *Ibíd.*

²⁰² Pues aquello que gusta o es agradable para un sujeto no necesariamente lo es para otro.

²⁰³ P. 288-289, *Ibíd.*

²⁰⁴ P. 290, *Ibíd.*

Una idea estética no puede llegar a ser un conocimiento, porque es una intuición (de la imaginación), para la cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado. Una idea de la razón puede llegar a ser un conocimiento, porque encierra un concepto (de lo suprasensible), al cual no se puede dar nunca una intuición que se acomode con él²⁰⁵.

Discutible es sin duda alguna, el hecho en sí de considerar que una idea estética nunca puede albergar conocimiento alguno por ser producto de una intuición a la que ningún concepto puede resultarle adecuado, puesto que dicha aseveración tan solo puede resultar adecuada dentro de una concepción que tenga en la existencia de una consciencia estética su punto de partida, pues tal como veremos más adelante, si consideramos la experiencia estética desde el profundo impacto que ésta desencadena en el espectador, sin duda alguna no podremos descartar la existencia de una importante actividad gnoseológica. No obstante, ello no le impide a Kant sostener la existencia de un *principio a priori subjetivo*²⁰⁶ de validez universal en la subjetividad de la experiencia estética que de hecho permite resolver la antinomia anteriormente señalada.

Por otra parte, también establece claras analogías (aunque también diferencias) entre el juicio de lo bello y el juicio moral, pues mientras el primero place de forma inmediata mediante la intuición reflexionante y sin interés alguno, el segundo place en el concepto y con un interés. Además, mientras el juicio de lo bello se mueve en la libertad de la imaginación mediante la facultad de la sensibilidad en clara conformidad con las leyes del entendimiento, siendo representado subjetivamente como universal, esto es, valedero para cada cual a pesar de carecer de capacidad gnoseológica, en el juicio moral la libertad de la voluntad se encuentra en concordancia con las leyes de la razón, y siendo universal es susceptible de ser conocido mediante un concepto también universal²⁰⁷. Por esta razón, señala Kant, muchos de los conceptos utilizados por la estética son los mismos que encontramos en la definición de los juicios morales²⁰⁸, pues decimos de un edificio que es noble como noble es un sujeto que vive acorde con la ley y la virtud, en la misma medida que Aristóteles habla de la Bondad que transmite el semblante del Doríforo esculpido por Policeto.

El gusto hace, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también

²⁰⁵ P. 291, *Ibíd.*

²⁰⁶ P. 293, *Ibíd.*

²⁰⁷ P. 304-305, *Ibíd.*

²⁰⁸ P. 305, *Ibíd.*

*en su libertad como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseñar a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible*²⁰⁹

Una vez más, el filósofo destaca los estrechos paralelismos existentes entre la experiencia estética y la moral, de tal modo que la segunda también contribuye de manera fehaciente al desarrollo de la primera:

*La verdadera propedéutica para fundar el gusto es el desarrollo de ideas morales y la cultura del sentimiento moral, puesto que solo cuando la sensibilidad es puesta de acuerdo con éste, puede el verdadero gusto adoptar una determinada e incambiable forma*²¹⁰

En este aspecto, constatamos que en ocasiones es lo estético aquello que contribuye a fortalecer el espíritu y desarrollar la consciencia moral, y en otros momentos es el sentimiento moral mismo el encargado de actuar a modo de propedéutica de lo estético. Ambos se encuentran constantemente imbricados a lo largo de las disquisiciones que conforman su *Crítica del Juicio Estético*. En este ámbito, según veremos a continuación, lo que Schiller desarrollará en su propia teoría estética será la incidencia de la educación estética del hombre como propedéutica del desarrollo de su consciencia moral, con la finalidad de que éste se encuentre capacitado para responder a las exigencias del Estado Ilustrado.

²⁰⁹ P. 305, *Ibíd.*

²¹⁰ P. 307, *Ibíd.*

Conclusiones

Hasta aquí ha quedado bien claro que desde la perspectiva estética abierta por Kant, una de las condiciones esenciales que permiten considerar a una obra como artística es su ausencia de utilidad, finalidad o intención, si bien ya hemos visto que si de finalidades o intenciones podemos hablar, tan solo serían aquellas referentes a la propia intimidad del espectador que debido a su propia subjetividad y ausencia de practicidad, no podemos considerar como finalidades o intenciones propiamente dichas, y es en este aspecto que resulta discutible la crítica realizada por François Cheng a la teoría estética kantiana, pues el hecho de que el concepto de lo bello esté dotado de una finalidad consistente en conferir experiencia vital, identidad y razón al artista-espectador que la (re)- crea y contempla, no permite concluir que se trate de una finalidad propiamente dicha si por tal entendemos un mero medio para un determinado fin como podrían ser la resolución de un problema lógico, el establecimiento de una preceptiva moral o su utilización como vehículo para la propagación de un determinado concepto o ideología. El hecho en sí de que la experiencia estética pueda conferir experiencia de vida e identidad al espectador que contempla la obra no deja de ser algo completamente hipotético y subjetivo, pues no hay garantía alguna de que necesariamente deba ser así, resultando evidente que para un espectador dado no cualquier obra podrá satisfacer tales premisas. Por tanto, el que una determinada creación artística pueda conferir vida e identidad a un espectador dado dependerá, en última instancia, de su receptividad hermenéutica hacia la misma, quedando de este modo invalidada la posibilidad de considerar la existencia de una finalidad dada en el proceso de la experiencia estética. Como muy bien señala Manuel Pérez Cornejo en su ensayo introductorio a la edición española de la obra de Eduard Von Hartmann, *Filosofía de lo Bello*, titulado *El tormento y el éxtasis*:

*Sólo puede considerarse bella, en sentido estricto, la apariencia subjetiva, que, como tal apariencia puramente subjetiva, recibe el nombre de apariencia estética, dicha apariencia surge cuando el sujeto deja de lado cualquier pretensión, teórica o práctica, en relación con el objeto, y se concentra en su simple aparición ante la consciencia*²¹¹

Y esa simple aparición ante la consciencia además de ser subjetiva, ya que no podemos pretender que haga su aparición de la misma manera y de forma universal o sistemática en todo tipo de espectadores, deja de lado cualquier

²¹¹ P. 59-60, *Filosofía de lo Bello*, Hartmann, Publicaciones Universidad de Valencia, 2001

tipo de pretensión al tratarse de un *reines Scheinen* (un puro aparecer) del objeto estético, si bien para Hartmann dicho aparecer supuestamente no guardaría relación alguna con el mundo real, poseyendo de este modo un carácter marcadamente ideal²¹², posicionamiento este último que no puedo suscribir debido a su radical separación o escisión existente entre lo real y lo ideal, pues tal como veremos más adelante en la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, el mundo de ficción (ideal) no sería tan ficticio o irreal como en un principio pudiera parecer, ya que en su propia verosimilitud conecta de muchas formas con el mundo real y concreto del espectador. Lógicamente, el pensamiento de Hartmann no deja de pertenecer a una época en la que aún era bien patente la escisión existente entre lo ideal y lo real (lo universal-abstracto y lo particular-concreto), siendo tratadas ambas categorías como totalmente irreconciliables, cuando en realidad en lo que Hartmann llamaría ideal, ficticio o supuestamente desconectado del mundo real, puede haber mucha más realidad que en la realidad misma. Siguiendo con la cuestión de la falta de finalidad, Manuel Pérez Cornejo sigue señalando que *los sentimientos estéticos aparentes se encuentran en la base del desinterés característico de la experiencia estética*. No obstante, señala que *se trata, claro está, de un desinterés real, porque evidentemente la belleza posee un interés ideal, desde el momento en que jamás nos deja indiferentes, y suscita en nosotros todo tipo de pasiones y estados anímicos, aunque éstos no lleguen nunca a ser auténticamente reales (piénsese, por ejemplo, en los efectos causados en nuestro espíritu por una audición musical); en realidad, tales cambios emocionales, por su carácter ideal, irían asociados a un sujeto también ideal, un yo aparente (Schein-Ich), simple reflejo del yo real; por eso parecen flotar libremente en un ámbito imaginario*²¹³. No obstante, no está tan claro que los efectos causados por una determinada audición musical tan solo puedan causar un impacto en un sujeto ideal, en un yo aparente como simple reflejo del yo real, por el mero hecho de no ser considerados como reales los estados anímicos suscitados por la misma, pues cuando éstos se dan afectan al yo real, y lo afectan en función de las connotaciones que la música pueda suscitar en el propio psiquismo del espectador. Si un determinado oyente escucha atentamente la *Sinfonía Octava* (sinfonía de guerra escrita durante la ocupación nazi de la ciudad de Stalingrado durante la segunda guerra mundial) de Dimitri Schostakovitch, existirán bastantes probabilidades de que pueda conectar su propio *pathos* personal con el *pathos* del compositor, que en su propia subjetividad no dejará de apelar al yo real del espectador²¹⁴. Lo que en

²¹² P. 60, *Ibíd.*

²¹³ P. 61, *Ibíd.*

²¹⁴ Al respecto, destacar los interesantes comentarios de una alumna que asistió a un seminario que me encontraba impartiendo en Barcelona, cuando escuchando dicha sinfonía no pudo contener las lágrimas al ver allí representada la propia represión sufrida por parte de la figura materna que tanto la había maltratado mediante su actitud autoritaria. Las largas tenidas de acordes *in crescendo* en las maderas y los metales que tanto caracterizan ésta y otras obras del compositor ruso, le permitieron ver allí representadas las tensiones habidas a lo largo

este caso Hartmann considera como ideal no es más que ese territorio subjetivo del psiquismo humano que en ningún caso puede ser actualmente considerado como irreal o meramente ficticio, y mucho menos como no perteneciente al yo real. No existe una clara separación entre las ideales historias de ficción y las de la realidad concreta vivenciada por el ser humano, pues en la práctica ambas se entrelazan y funden en un mismo horizonte de experiencia.

Respecto a la Crítica del Juicio estético realizada por Kant, cabe señalar una de sus más relevantes limitaciones en el hecho de que la realidad del mundo sea colocada en la consciencia del sujeto espectador, recibiendo de éste su forma y prescribiendo el intelecto humano sus leyes a la propia naturaleza. Como al respecto señala Balthasar:

En suma, lo que puede conocerse se reduce a lo que se representa el sujeto desde principios universales y necesarios que, determinando la constitución de los fenómenos, residen en las facultades cognoscitivas (imaginación y entendimiento)²¹⁵

En este aspecto, el concepto de saber construido por Kant y sus seguidores es finito y racionalista en la medida en que siendo el objeto construido a partir del sujeto cognoscente, queda escamoteada la revelación de dicho objeto tras quedar reducido a un estrecho funcionalismo²¹⁶. Después de todo, bajo dichos baremos nunca el objeto puede brillar en todo el esplendor de sus posibilidades al encontrarse siempre mediado y limitado por la consciencia del sujeto cognoscente, o sujeto espectador en referencia a la obra artística. Esta supremacía concedida por Kant al sujeto conduce a un idealismo trascendental que lo aparta del mundo de la vida, y al que más tarde Husserl infructuosamente tratará de retornar, si bien fracasando en el intento por el hecho de seguir atado a la existencia de un Sujeto Trascendental. En todo caso, la trascendentalidad se encuentra en la interminable interacción existente entre el sujeto cognoscente y el objeto a conocer, y no en ninguno de los dos elementos.

Por otra parte, tal como ya hemos podido ver, el concepto de lo bello queda al margen tanto de la verdad (conocimiento), cuando en realidad, ya desde Platón y Aristóteles, el conocimiento, la bondad y la belleza siempre se han encontrado vinculados. No hay estética sin ética, ni ética sin estética, ni en realidad, tampoco verdadero conocimiento sin estética. Y si por un lado es adecuada la diferenciación kantiana entre juicios morales que albergan un *telos* o finalidad, y juicios estéticos carentes de dicho *telos*, ambos juicios no dejan

de su existencia con respecto a la figura materna, como tensas habían sido, sin duda alguna, las relaciones de propio Shostakovitch con Stalin a lo largo de buena parte de su carrera musical.

²¹⁵ P. 66, *El Camino hacia la Forma*, Jordi Pons, Acantilado, Barcelona, 2015

²¹⁶ P. 160, *Ibíd.*

de estar íntimamente relacionados si tenemos en cuenta que lo bello también es bueno, y lo bueno es ciertamente bello. Por este motivo, una obra de arte que estuviera conformada por una forma-contenido inmoral, como podría ser una alusión al terrorismo o al totalitarismo, inmediatamente carecería de belleza alguna. No en vano en su *Tractatus Wittgenstein* sostiene que *ética y estética son lo mismo*, a pesar de las obvias diferencias que también las separan.

Si en Kant el acento está claramente puesto sobre la consciencia reflexiva e interpretativa del sujeto, en Balthasar dicho sujeto recibe la impronta de una manifestación de la esencia a través de la Forma-Contenido. En base a dicho planteamiento, Jordi Pons señala que:

*El ser de las cosas es, para la filosofía trascendental, su ser conocidas, es decir, el ser representadas por el sujeto y para el sujeto*²¹⁷

En este aspecto, Pons apoyándose también en Goethe señala que el sujeto humano tan solo se conoce a sí mismo a partir de una toma de consciencia del mundo que evita separarse de los objetos e imágenes sensibles que confluyen en él, y no desde una actividad meramente auto-reflexiva:

*Mi ver, es ya un pensar y mi pensar un ver*²¹⁸

Concordando de alguna manera con la mirada interpretativa de la fenomenología y el existencialismo heideggeriano al entender que no existe un ver que sea realmente neutral y objetivo, pues cualquier manera de ver ya conlleva un interpretar algo como algo (*etwas als etwas*).

En esta misma dirección reflexiona Balthasar al señalar que el sujeto precisa del objeto para poder desplegarse y alcanzar su propia verdad, existiendo una mutua interdependencia entre sujeto y objeto, pues ambos tan solo pueden advenir a partir de la otredad. El sujeto tan solo puede reconocerse en lo que no es él, pues *se forma en la medida en que acepta en sí al mundo y lo ayuda a configurarse*²¹⁹. Ésta es la enseñanza que Goethe aprende en su viaje a Italia al adoptar una actitud de veneración hacia las cosas finitas, en lugar de enfrentarse a ellas como había puesto de manifiesto durante el período *sturmeniano* de su juventud²²⁰, esto es, de manera romántica adoptando un posicionamiento individualista y auto-referencial. Por tanto, ya no resulta sostenible la posibilidad de conocer el mundo sin salir del ámbito de la consciencia reflexiva del propio sujeto cognoscente, pues la realidad tan solo puede ser conocida a partir del contacto directo con los objetos que la conforman.

²¹⁷ P. 67, *Ibíd.*

²¹⁸ P. 71, *Ibíd.* Goethe

²¹⁹ P. 72, *Ibíd.*

²²⁰ P. 74, *Ibíd.*

De la misma manera que para Kant el juicio estético no entraña conocimiento alguno por ser un libre juego de las facultades cognoscitivas del sujeto, para Goethe resulta posible conocer originariamente la existencia singular de un objeto a través de la propia mostración de su belleza, coincidiendo en este aspecto con Shaftesbury, cuando éste señala que *todo lo bello es verdad*²²¹. Así, para Goethe, verdad, belleza y realidad son totalmente inseparables, de la misma manera que para Balthasar la forma de lo bello natural obedece a una vida global y específica que se manifiesta y configura a través de ella.²²² Tal como apunta Pons:

*Todo fenómeno originario es, algo que se percibe, que se contempla sensiblemente. No se trata de un concepto o de un pensamiento. Es real y, a la vez, ideal, por cuanto es lo último cognoscible*²²³

Y como por otra parte también señala Moritz, la belleza carece de un por qué, de una razón, pues encontrándose más allá del pensamiento, algo es bello porque lo es, sin más...²²⁴. De la misma manera para Plotino, algo es bello porque lo tiene todo en sí mismo, pues la Belleza originaria es anterior a todo desdoblamiento o separación que es propia del pensamiento discursivo. Por este motivo, no cabe preguntarse por qué algo es bello: lo es por que sí.

Algunos autores como Haecker consideran la kantiana *finalidad sin fin de lo bello* como *un girar en el vacío de la naturaleza, un lujo, un incomprendible en vano (umsonst), algo del todo inútil*²²⁵, debido al trascendentalismo de la posición en la que Kant coloca al sujeto espectador-cognoscente. No obstante, la descalificación efectuada por Haecker no me parece pertinente si tenemos en cuenta que el sentido de la kantiana *finalidad sin fin* no es su vanidad (su en vano), sino su ausencia de telos. Este *algo del todo inútil* en realidad constituye, en su inutilidad o ausencia de practicidad y fin, el fundamento de toda experiencia estética.

Volviendo sobre Balthasar, éste no deja de subrayar las consecuencias de que lo estético dependa de la actividad cognoscente del sujeto espectador:

*Lo bello, cuya esencia es la pura reciprocidad de las facultades del sujeto (prescindiendo de lo verdadero y lo bueno), posee el mismo carácter fluctuante de lo finito en sí mismo, carácter que al disminuir el rigor del imperativo ético o porque no se logra ya verlo, puede conducir al puro juego, no sólo desinteresado y sin finalidades (l'art pour l'art), sino también y finalmente al juego sin sentido consigo mismo en la nada de la existencia finita*²²⁶

²²¹ P. 98, Ibíd.

²²² P. 100, Ibíd.

²²³ P. 101, Ibíd.

²²⁴ P. 104, Ibíd.

²²⁵ P. 244, Ibíd.

²²⁶ P. 244, Ibíd.

No obstante, considero que tanto Haecker como Balthasar, a pesar de lo pertinente de sus señalamientos, pierden de vista que el sentido de la kantiana *finalidad sin fin* no se agota en su desvinculación con respecto a lo bello y lo verdadero, sino que yendo más allá de tales consideraciones, determina la gratuidad de lo estético en su ausencia de *telos* que permite al ser humano satisfacer sus inquietudes y necesidades de orden existencial. Aquella unidad de belleza, bondad y conocimiento que toda experiencia estética alberga, pone al mismo tiempo de manifiesto una importante desimetría entre la belleza que es sin fin y la bondad-verdad que albergan un fin. En este contexto resulta cuanto menos cuestionable la consideración sostenida por Jordi Pons concerniente a que la kantiana *Crítica del Juicio* supuestamente *abra las puertas para la realización en la historia de ese estadio estético, de ese esteticismo o concepción estética de la vida que, con razón, criticará Kierkegaard*²²⁷, pues de dicho planteamiento no necesariamente debe derivarse la conformación de un estadio estético. Si el filósofo danés así lo observa, es debido a su adscripción a la rígida preceptiva calvinista²²⁸, en base a la cual, descarta todo aquello susceptible de provocar un placer o satisfacción desinteresada al margen de la esfera del deber ético-moral. Punto de vista en el que también coincide Javier Gomá en su obra *Aquiles en el gineceo*, al separar concienzudamente los estadios estético y ético, adscribiendo el primero a la inmadurez y egocentrismo de la vida infantil, y el segundo a la madurez y solidaridad de la vida adulta. Sin embargo, tales posicionamientos no dejan de incurrir en una importante contradicción si tenemos en cuenta, como señala Jordi Pons a propósito de Haecker, que lo estético se encuentra irremisiblemente vinculado a la gratuidad del amor desinteresado, y que en dicho amor no deja de haber una inherente bondad, pues en su propia ausencia de fin e intención, la crítica kantiana del juicio estético alberga una innata dimensión de bondad debido a la consustancial gratuidad de lo estético, inevitablemente vinculada al desinteresado amor de Agape.

Por otra parte, que el propio Kant ignorara el alcance exacto de sus propios planteamientos estético-filosóficos, no significa que éstos no sean susceptibles de ser re-leídos y re-interpretados a la luz de sus consideraciones más ocultas, y no por ello menos trascendentes. Ésta y no otra es la labor de la hermenéutica; desvelar aquello mismo que de forma inherente y velada se encuentra presente en los planteamientos filosóficos de un autor dado. Se trata de ir más allá de lo ya leído y tantas veces pensado, de abrir nuevos horizontes donde el conocimiento ya había cerrado sus puertas, de saber leer entre líneas y liberar las palabras de la cárcel en la que *a priori* se encuentran.

²²⁷ P. 245, *Ibid.*

²²⁸ Desde la cual siempre cargó con el peso de la culpabilidad que su propio padre le había transmitido tras haber maldecido a Dios, y dejar embarazada a su mujer fuera del sacramento del matrimonio.

En el capítulo LVIII del Quijote, Cervantes por boca de su personaje el Hidalgo Caballero de la Mancha, refiriéndose a la Belleza, se expresa en los siguientes términos:

Advierte, Sancho que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo; la del alma campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza, y todas estas partes caben y pueden estar en un hombre feo; y cuando se pone la mira en esta hermosura, y no en la del cuerpo, suele nacer el amor con ímpetu y con ventajas²²⁹

En este fragmento de su obra, utilizando Cervantes el término belleza del alma, aún en un mismo concepto el conocimiento (la Verdad), el correcto comportamiento moral y la propia belleza, al margen de la posible fealdad física del sujeto. De hecho, también es del dominio popular la afirmación de que un ser es bello, no tan solo por su semblante físico, sino sobretodo por su recta conducta moral que da lugar a un comportamiento solidario y agradable (bello) para los demás, tan a menudo acompañado por un determinado nivel de conocimiento o sabiduría. Por tanto, a lo largo del tiempo la propia utilización del lenguaje (a través de *los usos wittgenstenianos*) ha dado lugar a una clara asimilación y equivalencia entre verdad, belleza y bondad.

Finalmente, y de forma bien paradójica, vislumbramos que lo estético, lo ético-moral y el conocimiento, son simultáneamente sin fin e intención, y con fin e intención, al encontrarse íntimamente vinculados por el universal y desinteresado amor de Ágape, y responder a determinadas finalidades tanto prácticas²³⁰ como existenciales. Sin fin ni intención porque en realidad los tres aspectos que configuran la existencia humana en el fondo carecen de un por qué, es decir, son consustancialmente gratuitos y desinteresados, y con fin e intención, porque al mismo tiempo no dejan de satisfacer una finalidad dada que es la resolución de las aporías de la existencia humana, esto es, un vivir con cierta armonía en un bello y habitable valle de lágrimas, al margen del Paraíso o de toda Tierra Prometida, elogiando la infelicidad y belleza que resultan ser inherentes al espíritu de lo trágico. Por tanto, la división inicialmente establecida por la voluntad del propio filósofo de las *Críticas*, si bien pretendía establecer la diferencia entre los tres tipos de juicios, posteriormente, gracias al pensar hermenéutico, ha venido a quedar desvelada en su similitud, pues siendo por una parte distintas, tampoco sus propias diferencias impiden vislumbrar sus profundas analogías. Esta es una de las razones por las que Wittgenstein señala la igualdad existente entre ética y estética, sin que por otra parte ello deba impedirnos seguir entreviendo su diferencia. Tan solo recordar al respecto aquello señalado por Musil en su incombustible e interminable novela *Der Mann*, que si bien puede decirse de

²²⁹ P. 1201, *El Quijote*, Miguel de Cervantes, Galaxia Gutemberg, 2005

²³⁰ Como pueden ser el mantenimiento del orden público, la solidaridad y la justicia social.

algo que es de una determinada manera, es al mismo tiempo sostenible afirmar todo lo contrario, sin que no obstante exista necesariamente contradicción alguna entre ambas afirmaciones. Es por esta razón que los intentos de resolución de un determinado problema público no dejarán de producir tantos nuevos problemas como soluciones, un parecido número de ventajas que de inconvenientes. Inevitablemente, ya lo señaló Benjamín, todo progreso es también re-troceso, toda pretendida innovación, cierta re-actualización de lo viejo bajo el ropaje de lo nuevo, toda vuelta al pasado, un avance hacia el fuuro, todo retroceso, un cierto avance. Finalmente, todo se reduce a ser un simple juego estético desinteresado con ansias y aspiraciones de interés, o si se prefiere, con un interés que en el fondo es desinteresado. Todo esto conduce, sin ninguna duda, al excepticismo del que tanto Humne como Montaigne hacen gala en sus sabios escritos, sin que debamos comprender dicho excepticismo como un puro relativismo, sino como expresión de la extrema complejidad del insondable misterio de la existencia. No deja no obstante de resultar paradójico que un pensamiento tan analítico y racionalista como el kantiano, tras haber sido sometido a la correspondiente epojé re-interpretativa, en el fondo pueda ser desvelado como relativamente excéptico e irracional. Saber leer entre líneas aquello mismo que palpita en el silencio de las palabras, nos conduce hacia la sabiduría, y no porque precisamente estemos en disposición de alcanzar un pretencioso saber absoluto, sino de un saber capaz de reconocer que ante la abismal complejidad de la existencia, tan solo caben meras conjeturas, certezas preñadas de incertidumbre, provisionales conclusiones que nada concluyen, prolegómenos del conocimiento eternamente condenados a carecer de epílogo. No saber es vivir, y sobretodo, vivir asombrado ante un mundo que gusta de esconderse en su mostrarse, y de mostrarse en su ocultarse.

En este contexto, el principio de no contradicción sostenido por Aristóteles, en base al cual algo no puede ser y no ser al mismo tiempo, es finalmente desvelado como relativamente contradictorio. En todo caso, tal principio tan solo sería válido para una razón apolínea adscrita al cálculo, el orden y la medida, pues para la intuición dionisiaca rige, y de que manera, el principio de contradicción.

La creación de las formas artísticas

Si dejamos a un lado la supuesta supremacía del sujeto espectador para situarnos en un plano de interacción entre éste y los objetos artísticos²³¹, constataremos que estos últimos son capaces de revelarnos el orden universal en base al cual se encuentran organizadas todas las cosas, desde una planta hasta el propio ser humano pasando por una roca mineral, y por supuesto, una obra artística. Dicho orden universal, según señala Jordi Pons inspirándose en Goethe, es expresado en el principio vital de un árbol mediante una *Gestalt* o Forma-figura orgánica y cambiante, que se muestra unitaria e inmutable en su cambio constante, que lejos de resultar arbitrario, está sometido a unas determinadas leyes²³². De este modo:

*Para Goethe y, tras sus pasos, también para Webern, la forma artística es intérprete de ese santo misterio manifiesto que es el de la vida. El arte es un mediador de lo inexpressable, escribe también Goethe*²³³

Los paralelismos establecidos por dichos autores entre los objetos de la naturaleza y los artísticos son bien evidentes, hasta el punto de que el creador del Fausto señala que *el arte es: otra naturaleza, también misteriosa, pero más comprensible, pues surge de la inteligencia*²³⁴. De este modo, podemos acceder y conocer mejor la propia naturaleza gracias a las manifestaciones artísticas, pues en ambos casos existe una arquitectura o conformación formal de conjunto en el que todas las partes guardan una clara relación con el todo. Desde una *Weltanschauung* más teológica que filosófica, Balthasar vincula esta visión unitaria de las formas naturales y artísticas con la Unidad existente en la Forma de la Revelación divina²³⁵. Para dicho autor la esencia aparece a través de la representación de una *Gestalt* (Forma) que alberga un contenido (*Gehalt*), que no es un mero producto de las facultades del entendimiento del sujeto, como sucede con la Crítica kantiana en la cual el acento está claramente puesto sobre la consciencia reflexiva e interpretativa del sujeto, sino

²³¹ Si bien podríamos también hacerlo extensible a los objetos en general

²³² P. 57, *Ibíd.*

²³³ P. 59, *Ibíd.*

²³⁴ P. 59, *Ibíd.*

²³⁵ P. 62, *Ibíd.*

que es dicho sujeto quien recibe la impronta de una manifestación de la esencia a través de la Forma-Contenido.

En esta misma dirección Panofsky señala que:

*Las representaciones interiores del artista, son (o pueden ser) idénticas a los principios en los que la propia naturaleza tiene su origen, y que se revelan al espíritu del artista en un acto de contemplación intelectual*²³⁶

En total concordancia con lo explicitado por Pareyson cuando afirma que *en el artista fluye la vida infinita, eterna, divina*²³⁷, quedando en evidencia la correlación existente entre Verdad y Belleza, pues brotando de la Forma primigenia universal-abstracta el artista crea su obra mediante una *Gestalt* que está en consonancia con la misma. Por tanto, desde este punto de vista queda claramente corregida la supuesta carencia de conocimiento de los juicios lógicos de la estética kantiana, pues la obra creada por el artista constituye un reflejo representativo del orden existente en el mundo. Después de todo, como forma artística no deja de ser un todo orgánico cambiante que se muestra unitario e inmutable a pesar de sus muchas variaciones, como paradigma de una relación dialéctica existente entre identidad y diferenciación, unidad y multiplicidad, dándose al igual que en el universo de las plantas, las mismas relaciones de mismidad y diferencia. De este modo, la verdad y la belleza vienen a darse de la mano deviniendo inseparables.

Por este motivo, Klee señala que:

*El arte no reproduce lo visible; vuelve visible*²³⁸

No limitándose a la representación realista de las apariencias, señala Pons, pues dicho movimiento es el que va de la vida de la naturaleza a la formación del ser individual que es consustancial a la *Bildung*. Este es también el movimiento que da lugar a la creación musical, señala Webern, y en ello coincide el escultor Josef Humplick cuando afirma que las obras de dicho compositor son *como un organismo artístico, perfecto y lleno de leyes*²³⁹, en las que son prolongadas las leyes de la generación natural de la forma. Así la producción artística vendría a ser configuración y creación de forma, de tal modo que según Pareyson:

Lo que domina en la vida de la naturaleza y del arte es la necesidad, ante la que desaparecen el azar, el capricho; y esta necesidad significa verdad y

²³⁶ P. 124, *Ibíd.*

²³⁷ P. 125, *Ibíd.*

²³⁸ P. 109, *Ibíd.*

²³⁹ P. 111, *Ibíd.*

*realidad, o sea, vida viviente y palpitante; significa coherencia, es decir, adecuación a la propia naturaleza y a las condiciones de existencia*²⁴⁰

Lo podemos ver perfectamente reflejado en las composiciones dodecafónicas en las que una serie de doce semitonos va experimentando una sucesión de variaciones, que a pesar de sus múltiples transformaciones, no deja de ser una mismidad; la de la propia serie. Según Webern, y de acuerdo con el fenómeno primigenio al que Goethe hace referencia:

*Es ideal como lo último cognoscible; real como ya conocido; simbólico, porque comprende todos los casos; idéntico a todos los casos. La serie dodecafónica, en cuanto forma, es precisamente ese fenómeno primigenio*²⁴¹

En sus conferencias reunidas bajo el título *El camino hacia la nueva música*, Webern señala que Goethe comprende *el arte como un producto de la naturaleza unviarsal bajo la forma particular de la naturaleza humana*²⁴², no existiendo por tanto contradicción alguna entre las producciones naturales y las artísticas.

En esta misma obra también señala que *el hombre es sólo el molde en el que se funde lo que la naturaleza universal desea expresar*²⁴³, corrigiendo de este modo el punto de vista kantiano únicamente centrado en el sujeto-espectador.

Y si Goethe había afirmado que *el color es la naturaleza con sus leyes en relación con el sentido de la vista*, Webern sostiene que *la música es la naturaleza con sus leyes en relación con el sentido del oído*²⁴⁴, dando a entender que finalmente toda composición musical obedece a unas determinadas leyes, que fueron descubiertas y no inventadas por el ser humano. Así sucedió con la tradicional escala diatónica cuya estructura simplemente tiene su fundamento en la afinidad de ciertos armónicos sobre otros, pues al dejar resonar una cuerda al aire los sonidos que con mayor frecuencia y claridad escuchamos son los intervalos de octava (nota fundamental o tónica) y quinta (dominante), proseguidos en la siguiente octava por los intervalo de tercera y de séptima. Por tanto, la tonalidad vino a estructurarse a partir de dicha relación natural existente entre los armónicos, estableciéndose la relación tónica-dominante como foco primordial de la misma. De la misma manera, las alteraciones que a lo largo de la historia irían siendo añadidas a las notas naturales (bemolizándolas o sosteniéndolas²⁴⁵), acabarían provocando la destonación de la música al perder el juego existente entre tónica-dominante el protagonismo que había tenido antaño,

²⁴⁰ P. 113, *Ibíd.*

²⁴¹ P. 114, *Ibíd.*

²⁴² P. 20, *El camino hacia la nueva música*, Anton Webern, Nortedur editorial, Barcelona, 2009

²⁴³ P. 21, *Ibíd.*

²⁴⁴ P. 22, *Ibíd.*

²⁴⁵ Bajando medio tono, o subiéndolo

dando lugar a composiciones musicales con tonalidades cada vez más errantes e indefinidas, hasta llegar a la atonalidad misma, que sería el punto de partida para el establecimiento de la escala cromática de doce semitonos.

Como al respecto señala Galliari:

*Webern se esfuerza en ofrecer en su obra la síntesis de los lenguajes del pasado, a su juicio relacionados los unos con los otros, más allá de las divergencias estilísticas, por unas reglas universales objetivas, a las que han espigado los secretos uno a uno, que la nueva música tiene por misión recoger y llevar a su cumplimiento*²⁴⁶

No obstante, a pesar del evidente interés que dicha corrección supone a la kantiana ausencia de conocimiento existente en la experiencia estética, Balthassar, Goethe, Webern y el propio Jordi Pons, pierden entonces de vista parte de la interacción existente entre la obra y el espectador, especialmente en lo que se refiere a la recepción de la obra, pues por más que la creación artística refleje a través de su Forma-Contenido (*Gestalt-Gehalt*) el orden cósmico universal, también es portadora de una determinada capacidad para despertar en el espectador aquellas sensaciones, afectos y asociaciones de ideas pertenecientes al ámbito de su experiencia individual. Dejar el juicio estético completamente en manos de la consciencia del sujeto espectador, o del propio objeto artístico, supone de una u otra manera, prescindir de la rica interacción siempre existente entre el espectador y la obra, cayendo nuevamente en aquella metafísica que se pretendía superar. Por otra parte, si limitamos la comprensión de toda experiencia estética a lo universal-abstracto que hay en ella, perdemos de vista la posibilidad de una interpretación hermeneútica de aquellos aspectos particular-concretos que la obra pueda despertar en cada espectador. No habría entonces ninguna oportunidad de descubrir en las creaciones artísticas más que un puro reflejo de una Esencia, sin posibilidad alguna de establecer una particular relación de intimidad con la obra. En la interacción que el espectador mantiene con la creación artística, también se le abre la posibilidad de crear su propio mundo, que sin dejar de estar sujeto a las condiciones universal-abstractas de la existencia, guardará su particular idiosincrasia y matices personales.

Queda bien en evidencia que el fantasma de la metafísica asoma por doquier, incluso en aquellos autores que tanto han luchado por erradicarlo de sus presupuestos teóricos.

Respecto al hecho que la creación artística a lo largo del siglo XX haya aspirado no simplemente a significar, sino a ser algo en sí, Blumenberg señala que la superación de la imitación (*Nachahmung*) de la naturaleza desemboca finalmente en una especie de premodelación (*Vorahmung*) de dicha naturaleza,

²⁴⁶ P. 115, *Ibíd.*

con lo cual pone en evidencia que la actividad metafísica del arte lleva implícito un presentimiento de lo *siempre-ya-existente*, el cual impide que pueda ser considerado como un producto al margen de esta misma naturaleza que creía haber superado²⁴⁷. Por tanto, la innovación tiene sus propios límites al no haber podido ir realmente más allá de lo siempre-ya-existente, si bien en este aspecto, frente al hecho de que los atrevimientos vanguardistas del siglo pasado y presente puedan ser considerados en vano, Blumenberg señala que:

*Hay una diferencia entre aceptar lo dado como lo inevitable o reencontrarlo como un núcleo de evidencia en el ámbito de la posibilidad infinita y poder reconocerlo con libre asentimiento*²⁴⁸

No obstante, a pesar de ello, por más que la pintura no figurativa no tenga su fundamento en la mimesis, no deja de obedecer a lo invisible del mundo visible, o dicho en términos blumengerianos, al ámbito de la posibilidad infinita, sin poder ir realmente mucho más allá de lo ya dado. Por más que algunas pinturas abstractas de Klee o Tàpies no representen nada conocido, no dejan de remitir a lo conocido mismo al moverse dentro de los parámetros del orden, la armonía y la unidad que vienen a conformar lo *siempre-ya-existente*. Como ya ha señalado Michel Henry en su obra *Ver lo invisible*, no existen diferencias verdaderamente remarcables entre la pintura figurativa y la abstracta, pues a pesar de sus distintas apariencias exteriores, ambas expresan unas mismas tonalidades afectivas, esto es, un mismo trasfondo interior. En este aspecto, tampoco las creaciones de autores tan supuestamente rompedores como Duchamp, Warhol o Hirsche, han conseguido ir más allá de lo ya dado y conocido.

Queda por tanto bien patente que el ámbito de la creación artística, aún poniendo de manifiesto su capacidad para fundar y abrir nuevas posibilidades a lo ya existente, siempre se encuentra delimitado por los confines de una cierta actividad mimética, si por tal entendemos la referencia a la Forma Universal a la que Goethe, Balthasar y Webern se refieren. En este aspecto, ya se trate de pintura figurativa o abstracta, el artista creador no deja de imitar el modo de funcionamiento de la propia naturaleza cuando trata de expresar una cierta idea de unidad y armonía a través de una diversidad de elementos.

²⁴⁷ P. 113, Hans Blumenberg, *Las realidades en que vivimos*, Paidós I.C.E./U.A.B, Barcelona, 1999

²⁴⁸ P. 114, *Ibíd.*

El punto de vista marxista sostenido por Terry Eagleton

Considerando el punto de vista sostenido por Terry Eagleton en el capítulo titulado *Particularidades libres* de su controvertida obra *La estética como ideología*²⁴⁹, sobre la estética kantiana al señalar que :

*La invocación a la estética en el siglo XVIII en Alemania es, entre otras cosas, una respuesta al problema del absolutismo político*²⁵⁰

Constataremos que la naturaleza de su punto de vista se centra en el análisis de las condiciones socio-económico-políticas del momento histórico en que tuvo lugar el nacimiento de la estética como disciplina autónoma respecto a la Filosofía y la Historiografía del Arte, considerando que al encontrarse Alemania encallada en una estructura político-económico-social completamente feudal en la cual la burguesía carecía de poder político y libertad de acción económica al estar totalmente supeditada al absolutismo del rey de Prusia. El propio Kant es un buen ejemplo de ello al ser simultáneamente osado *Aufklärer* y dócil súbdito a la Corte. Como reacción a dicha situación surgió una intelectualidad que sin constituir un desafío a la autoridad política, puso de manifiesto cierto dilema ideológico respecto al absolutismo imperante, de tal modo que al no poder ser considerado el mundo de los afectos y sentimientos como algo meramente subjetivo, perteneciente a lo que Kant denominaba *egoísmo del gusto*, vino a ser considerado como perteneciente al *Lebenswelt* que debía ser tenido en cuenta por los presupuestos de la razón.

Desde el punto de vista socio-político, la recuperación de lo sensible a través de la estética que tiene lugar en la atrasada Alemania de Kant, como contrapunto al totalitarismo de la razón y el estado absolutista, será el punto de partida para lo que Eagleton considera como una estetización de la sociedad al dar nacimiento a un nuevo sujeto que, al igual que la obra de arte, desvelará la ley en las profundidades de su propia identidad libre y no en el opresivo poder político exterior. De este modo, *este sujeto emancipado es el que se apropia de la ley como principio mismo de su propia autonomía y destruye las coercitivas*

²⁴⁹ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, Edit. Trotta, Madrid, 2011

²⁵⁰ P. 66, *Ibíd.*

*tablas de piedra sobre las que se inscribió originalmente la ley a fin de volver a escribirlas en su corazón. Estar de acuerdo con la ley significa por tanto estar de acuerdo con la propia interioridad*²⁵¹

Así, sigue argumentando Eagleton, este nuevo sujeto cuya ley autorreferencial es su experiencia inmediata, *se modela a la luz del artefacto estético*²⁵². Contraponiéndose de este modo a la intransigencia de la kantiana Crítica de la razón práctica al establecer el deber absoluto como un fin en sí mismo, y acercándose a la Crítica del Juicio estético donde establece una legalidad sin ley que opera en el juicio estético, a modo de puente entre la razón abstracta y el subjetivismo, si bien obviando al cuerpo que caería fuera del desinterés del gusto estético. Éstas serán precisamente las limitaciones que Hegel tratará de superar con su Razón Absoluta al rechazar la kantiana oposición entre moralidad y materialidad, delineando una idea de razón que incluyendo lo cognitivo, lo práctico y lo afectivo, se eleve hasta ser un precepto racional universal. Así, *Hegel, en cierto sentido, estetiza la razón al anclarla en los afectos y deseos del cuerpo*²⁵³, pasando de pertenecer al elevado dominio kantiano del Deber a permanecer como una fuerza activa y transfiguradora en el dominio de la vida material y concreta.

Según Eagleton, la propia dinámica de la sociedad burguesa, con su marcado individualismo, ponía en peligro la cohesión y unidad de la misma tras haber clausurado las instituciones del Antiguo Régimen que hasta entonces habían conferido unidad a la sociedad al haberse erigido en punto de referencia. Por esta razón, era necesario establecer una ley capaz de aglutinar a ese conjunto de individuos autónomos que anteriormente se encontraban sometidos al poder absoluto, y esa ley no será otra que la ofrecida por el discurso de la estética, pues el individuo burgués, al igual que la obra de arte, no reconoce ley alguna que le sea extrínseca, dotando de este modo de unidad armoniosa el turbulento contenido de sus apetitos e inclinaciones. *La coacción del poder autocrático se reemplaza por una coacción mucho más satisfactoria: la de la identidad del sujeto*²⁵⁴, estableciendo si cabe unos vínculos mucho más sólidos que las estructuras opresivas del absolutismo al fundamentarse en los sentidos y la inclinación instintiva.

²⁵¹ P. 73, *Ibíd.*

²⁵² P. 74, *Ibíd.*

²⁵³ P. 75, *Ibíd.*

²⁵⁴ P. 77, *Ibíd.*

En este contexto, señala Eagleton, aparecen las ideas rousseauianas apelando a la subordinación de todos los sujetos a los demás como engañosa forma de autogobierno, ya que al fin y al cabo, cada individuo cree respetar y vivir de acuerdo a sus más genuinas particularidades, cuando en realidad éstas se encuentran sometidas al dominio público común. Así, Rousseau establece que la cohesión social no puede fundamentarse en la razón sino en el amor y el afecto entre los individuos.

En un sentido, en virtud de su mistificación, al sujeto burgués se le obliga de hecho a confundir la necesidad con la libertad y la opresión con la autonomía; dado que el poder debe ser autenticado individualmente, debe erigirse dentro del sujeto una nueva forma de interioridad que hará, en su lugar, el desagradable trabajo de la ley; y con una eficacia mayor si esa ley aparentemente se ha evaporado²⁵⁵

Así, el individuo cree utópicamente sentirse en una comunidad libre formada por sujetos completamente independientes, pues *el poder desplaza su ubicación desde las instituciones centralizadas hasta las profundidades silenciosas e invisibles del mismo sujeto; pero este movimiento es también parte de una profunda emancipación política en la que la libertad y la compasión, la imaginación y los afectos físicos se esfuerzan por hacerse oír dentro del discurso de un racionalismo represivo²⁵⁶.*

Así, según Eagleton, lo estético se nos desvelaría como una auténtica contradicción al constituir por un lado una enmascarada forma de dominación más eficaz, si cabe, que las utilizadas por el coercitivo poder exterior del absolutismo correspondiente al Antiguo Régimen, y ser sin embargo una forma de emancipación de todo aquello que había quedado excluido y denostado del territorio de la razón, si bien la subjetividad profunda propiciada por el nuevo sistema puede también llegar a constituirse en punto de partida de una revuelta contra el propio poder que la ampara²⁵⁷.

Bajo mi punto de vista resulta ciertamente discutible considerar que esa ley ofrecida por el discurso de la estética a la que Eagleton apela, pueda traducirse en una coacción mucho más satisfactoria sobre los ciudadanos que conforman la clase burguesa, que aquella ejercida por el poder autocrático del

²⁵⁵ P. 82, *Ibíd.*

²⁵⁶ P. 82, *Ibíd.*

²⁵⁷ P. 83, *Ibíd.*

absolutismo, pretendiendo que dicha ley pueda seguir funcionando como aquella otra que antaño había aglutinado a la totalidad de ciudadanos en el sometimiento al poder absoluto. No creo que la fundamentación de lo que él considera como *nuevas estructuras opresivas*²⁵⁸, en los sentidos y la inclinación instintiva, pueda establecer unos vínculos mucho más sólidos y coercitivos que aquellos anteriormente establecidos por las estructuras opresivas del absolutismo. Precisamente, los sentidos, los sentimientos, las emociones y las inclinaciones pulsionales albergan una naturaleza difícilmente doblegable debido a sus propias particularidades y al simple hecho de formar parte intrínseca de la intimidad de cada individuo, con lo cual considero ciertamente difícil cuanto no imposible, aglutinar a una masa de individuos bajo el poder supuestamente coercitivo de una Ley estética que siempre se ha caracterizado, precisamente, por ser irreductible a las exigencias de lo universal-abstracto y responder claramente a lo que son las necesidades más particular-concretas emanadas del propio ámbito de intimidad de los individuos. Si tenemos en cuenta que precisamente aquello mismo que la propia experiencia estética siempre ha procurado mantener a salvo respecto a las exigencias procedentes del mundo circundante, ha sido ese ámbito de intimidad de Hestia, cuesta comprender por qué razón Eagleton considera que la Ley estética pueda funcionar de manera coercitiva, a no ser que sus consideraciones tengan su origen en el relativo desprecio que en su citada obra pone de manifiesto respecto al ámbito particular-concreto de las emociones, sentimientos, impulsos y pulsiones, tal como constataremos hacia el final de la segunda sección de este capítulo. En su empeño por considerar la estética como ideología, en algunos momentos Eagleton se encuentra en la tesitura de tener que entrar con calzador aquellos aspectos de lo estético que, debido a su propia naturaleza irreductible al análisis marxista y a todos aquellos otros ejecutados al margen del *logos* poético-artístico, no pueden encajar con sus esquemas dialécticos. Si en el contexto histórico de esa Alemania feudal y atrasada en la que el propio Kant vivía, las estructuras correspondientes al Estado Absolutista no podían ya asegurar la necesaria cohesión social para perpetuar el correcto funcionamiento de la sociedad, habrá que buscar su relevo en la propia dinámica ideológica de la burguesía naciente que poco a poco iría construyendo las estructuras socio-políticas que en un momento ulterior pasarían a sustituir aquellas otras que habían sido propias del Antiguo Régimen. No resulta creíble, en virtud de la propia naturaleza íntima que caracteriza a la Ley estética, que ésta pueda albergar la suficiente capacidad aglutinadora para someter bajo su yugo a los ciudadanos burgueses que ya no podían encajar en las estructuras del estado absolutista, pues la dinámica de la experiencia estético-artística no puede asegurar uniformización alguna en el ámbito de lo particular-sensible, que debido a su propia idiosincrasia, nunca podrá ni remotamente aglutinar la ingente multiplicidad de experiencias

²⁵⁸ Aquellas correspondientes a la Ley estética

susceptibles de ser desencadenadas en los espectadores partícipes de la misma.

En este mismo contexto histórico, Eagleton señala que aparecen las primeras ideas rousseauianas que fundamentan la cohesión social en el amor y el afecto entre los individuos, y no en la razón. En lo que dicho autor considera como subordinación de todos los sujetos a una engañosa forma de autogobierno, en la cual cada individuo podría respetar y vivir de acuerdo a sus más genuinas particularidades, al tiempo que éstas se encontrarían sometidas al dominio público común,²⁵⁹ incurre en una cierta confusión entre las esferas correspondientes a lo moral-religioso y lo estético, pues el amor, afecto y respeto a los demás no es una cuestión de índole específicamente estética sino moral, en la medida en que apela a algo que claramente se sitúa más allá de cualquier finalidad sin fin e intencionalidad sin intención, que sería lo propio del ámbito estético. Precisamente, esa misma ausencia de finalidad e intención certifica la imposibilidad de que las ideas estéticas puedan ser utilizadas en aras de lo ideológico-político, excepto que se trate, claro está, de unas ideas pseudo-estéticas como puede ser el caso de aquellas que se encuentran completamente ligadas a determinados intereses político-ideológicos²⁶⁰. Por tanto, no creo que resulten muy oportunas las siguientes afirmaciones realizadas por Eagleton:

En un sentido, en virtud de su mistificación, al sujeto burgués se le obliga de hecho a confundir la necesidad con la libertad y la opresión con la autonomía; dado que el poder debe ser autenticado individualmente, debe erigirse dentro del sujeto una nueva forma de interioridad que hará, en su lugar, el desagradable trabajo de la ley; y con una eficacia mayor si esa ley aparentemente se ha evaporado²⁶¹

Como tampoco es sostenible el hecho de considerar que en dicho contexto histórico, el individuo pueda utópicamente creer que se encuentra en una comunidad libre formada por sujetos completamente independientes, en la cual el poder haya desplazado *su ubicación desde las instituciones centralizadas hasta las profundidades silenciosas e invisibles del mismo sujeto*²⁶². Esto podría ser perfectamente así, en el caso de una coerción ideológico-religiosa ejercida desde las instancias de un Poder religioso o político sobre una

²⁵⁹ P. 82, *Ibíd.*

²⁶⁰ Como sucede con el arte del realismo socialista o los engendros duchampianos.

²⁶¹ P. 82, *Ibíd.*

²⁶² P. 82, *Ibíd.*

ciudadanía susceptible de ser permeable a la misma, pero no en el caso de unas Ideas estéticas que por su propia naturaleza son irreductibles a cualquier género de abstracción generalizadora o utilización encaminada a un determinado fin, y por tanto, ineficaces a la hora de ser utilizadas como instrumento propiamente coercitivo.

Por tanto, en contraposición a lo afirmado por Eagleton, no puedo estar de acuerdo en que lo estético constituya una enmascarada forma de dominación más eficaz, si cabe, que las utilizadas por el coercitivo poder exterior del absolutismo correspondiente al Antiguo Régimen. Por el contrario, lo estético si puede ser contemplado como una forma de emancipación de todo aquello que había quedado excluido y denostado del territorio de la razón y lo público²⁶³. Si la forma de dominación estética fuera realmente tan eficaz como Eagleton sostiene, a los regímenes totalitarios les bastaría con inculcar unas determinadas ideas estéticas a la población para conseguir su más eficaz sometimiento, resultando innecesario ejercer la violencia que tradicionalmente han venido poniendo de manifiesto. Esta posibilidad se adivina claramente utópica y carente del más mínimo realismo.

Lo imaginario Kantiano según Eagleton

Para Eagleton, dado que la estética no brinda ningún tipo de conocimiento, ofrece a la consciencia del ser humano la legitimidad de considerar que tiene en el mundo su propio hogar en la medida en que ha sido diseñado para acoplarse a sus capacidades. Al respecto, señala que: *si esto es realmente cierto o no, la verdad es que no podemos afirmarlo, ya que no podemos saber de ningún modo qué es la realidad en sí misma*²⁶⁴

No obstante, dado que la realidad no existe como tal, porque siempre se trata de realidad interpretada, podemos dar por válida la premisa consistente en que

²⁶³ P. 83, *Ibíd.*

²⁶⁴ P. 144, *Ibíd.*

la estética ofrece a la consciencia del ser humano la legitimidad de considerar que el mundo es su hogar, en la medida en que siempre será interpretado de tal manera que pueda acoplarse a sus propias capacidades y necesidades.

Por otra parte, en su incansable e infructuosa búsqueda de *arjés* o principios últimos que permitan explicar en qué consiste la realidad, Eagleton considera que la estética es *algo así como un placentero rodar en el punto muerto de nuestras facultades, algo así como una parodia del entendimiento conceptual, una pseudopercepción no referencial que no clava el objeto a ninguna cosa identificable y, por tanto, se encuentra convenientemente libre de cualquier restricción material concreta*²⁶⁵

Cuando Eagleton establece la desafortunada comparación entre el reflejo especular que el niño adquiere en el estadio del espejo al confundirse, no directamente con su propio cuerpo tal como él erróneamente²⁶⁶ señala en su ya citada obra ²⁶⁷, sino con el cuerpo entero y sin fisuras de la figura materna, y el juicio estético llevado a cabo por el sujeto kantiano al percibir en el objeto aquellas cualidades que son propias, no tanto del objeto mismo como de sus propias capacidades que placenteramente encuentra en la contemplación de dicho objeto, olvida algo ciertamente importante, que en el primer caso, el sujeto que es el niño se encuentra inmerso en un orden básicamente imaginario y no-simbólico, mientras que la relación que el segundo establece con el objeto se encuentra mediada por el orden simbólico. Por esta razón, no es posible suscribir las siguientes palabras:

*En el imaginario de la ideología, o del gusto estético, la realidad parece totalizada y conforme a finalidad, tranquilizadora y flexible para el sujeto centrado, incluso aunque el entendimiento teórico pueda informarnos con tonos más sombríos de que sólo se trata de una finalidad respecto a la facultad cognitiva del sujeto*²⁶⁸

²⁶⁵ P. 144, *Ibíd.*

²⁶⁶ Pues en realidad, la identificación especular materna que tiene lugar en dicha etapa transcurre dentro del orden imaginario, como antesala de la instauración del orden simbólico que tendrá lugar cuando al ser colocado el cuerpo del niño frente al espejo, sea nombrado (simbolizado) por su propio nombre con la mediación de la figura materna, rompiendo con la identificación efectuada en el nivel imaginario (de carácter primario) para convertirse en cuerpo simbolizado, esto es, palabra encarnada.

²⁶⁷ P. 146, *Ibíd.*

²⁶⁸ P. 146, *Ibíd.*

Pues en rigor, la realidad tan solo puede aparecer totalizada en el caso del niño que transita por el estadio del espejo al encontrarse bajo el predominio del orden imaginario, ya que el caso del sujeto estético kantiano no puede ser igualado, ni tan siquiera comparado, con *el narcisista infantil de la fase del espejo de Lacan* al que Eagleton se refiere en su obra, por encontrarse el juicio estético mediado por un orden simbólico que brilla por su ausencia en dicho estadio. Por esta razón, lo estético no puede ser reducible a un *sentimiento residual o resto de un orden social anterior*²⁶⁹, pues entre el sujeto estético y el objeto las relaciones que se establecen no son meramente especulares por estar mediadas por algo más que la mera placentera coordinación de sus propias capacidades en relación a dicho objeto. Tampoco en la experiencia estética acontece aquello que Eagleton de forma tan contundente señala cuando afirma que:

*En lo estético, a diferencia de los dominios de la razón pura y la razón práctica, el individuo no queda abstraído en dirección de lo universal, sino de algún modo alzado a lo universal en su misma particularidad*²⁷⁰

Pues en todo caso, lo que sobreviene mediante la experiencia estética no es la elevación de la particularidad-concreta del individuo a categoría de universal-abstracto, sino que tiene lugar la construcción de un universal-concreto que participando activamente tanto de lo universal como de lo particular, y no siendo en rigor ni lo uno ni lo otro, en cierta manera, y sólo en cierta manera, participa de los dos. Esto es así, en la medida en que frente a un mismo objeto artístico, dos o más espectadores que puedan estar contemplándolo, sin llegar a elevar sus respectivas particularidades a la categoría de lo universal-abstracto, lo que supondría una absoluta falta de coincidencia en sus juicios estéticos, podrán convenir, no obstante, en la coexistencia de determinados elementos comunes y no comunes, como por ejemplo, en considerar que el citado objeto alberga un determinado grado de armonía y belleza, que no obstante, no dejará de despertar muy diferentes asociaciones de ideas, sensaciones, y sentimientos en función de la receptividad hermenéutica de cada uno de los espectadores. Se tratará por tanto, de una experiencia que habrá tenido lugar dentro de lo que podemos considerar como un universal-concreto y no como un universal-abstracto o un particular-concreto. Y es precisamente esta entre-apertura de aquello que no es ni una cosa ni la otra, ni juicio lógico o moral, ni simple capricho emanado de la particular y subjetiva sentimentalidad, lo que quizás más cuesta de comprender a no pocos pensadores. Y es en base a la citada dificultad que podemos fácilmente

²⁶⁹ P. 147, *Ibíd.*

²⁷⁰ P. 154, *Ibíd.*

comprender porque Eagleton afirma que en el caso de la estética, *la Naturaleza aparece así animada por una finalidad íntima que desbarata el entendimiento; y esa finalidad, en una placentera ambigüedad, parece a la vez una ley a la que se ajusta el objeto y nada más que la estructura irreductible del propio objeto*²⁷¹.

En líneas generales la estética marxista siempre se ha movido entre la rígida preceptiva propugnada por Lenin en base a la cual el arte y la literatura debían servir como elementos de aleccionamiento ideológico y propaganda política, y el posicionamiento de Engels consistente en respetar la integridad del poeta y el artista, no haciendo explícitas sus opiniones y puntos de vista personales en sus creaciones. Entre ambas posturas, brilla por su originalidad la figura de Georg Lukács al tratar de hacer compatibles ambos puntos de vista, sin conseguir el objetivo de diluir las inherentes contradicciones existentes entre unas manifestaciones artísticas ideadas como un medio para un determinado fin político-ideológico, y aquellas otras que a pesar de su temática proletaria o popular, iban en definitiva, más allá de un determinado fin²⁷². En este aspecto, y en líneas muy generales, considero que no son excesivamente relevantes las aportaciones realizadas por la crítica marxista, si exceptuamos una buena parte de los textos escritos por el húngaro Lukács al colocar los cánones literarios de lo puro y formal por encima de los principios de marxismo-leninismo, y en los que deliberadamente evita reconocer la preeminencia de la literatura soviética por su orientación leninista. También debemos a este último autor la interesante comprensión de la obra artística como un proceso en el que ésta queda finalmente disuelta en la pluralidad de las vivencias de los espectadores que puedan contemplarla, en la que una vez más pone en evidencia su no adscripción con los rígidos principios estéticos del marxismo-leninismo. En este aspecto, también cabe reconocer la relativa validez del punto de vista adoptado por Benjamín y Adorno, ambos pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, al haber sabido ir más allá de los rígidos planteamientos de la ortodoxia marxista, criticando aquellas producciones que precisamente debido a su superficial popularidad, no dejaban de constituir un medio para el aleccionamiento y alienación de las masas. En su Teoría Estética Adorno es especialmente crítico con el realismo socialista y toda manifestación artística encaminada a someter y alienar las consciencias.

Por otra parte, a pesar de que George Steiner distingue y señala la diferencia existente entre el marxismo-leninismo y la filosofía del arte de Engels, apuntando el interés que esta última concepción artístico-literaria ha podido tener al señalar que *la salubridad del lenguaje es esencial para la conservación*

²⁷¹ P. 143, *Ibíd.*

²⁷² P. 371- 375, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Gedisa, Barcelona, 2013

*de una sociedad viva*²⁷³, recordándonos el abandono de los valores y la calidad artística que ha tenido lugar bajo la presión del consumismo, no está nada claro que para llevar a cabo dicho posicionamiento crítico haya sido indispensable echar mano de la crítica marxista. La incapacidad de la crítica actual para distinguir lo *kitsch* de lo artístico, que en tantas ocasiones pone de manifiesto el periodismo artístico actual, ha sido señalada por numerosos autores sin necesidad alguna de recurrir al marxismo. El propio George Steiner es un autor que sin seguir una orientación marxista no deja de adoptar un posicionamiento muy crítico con respecto a la banalidad de una buena parte de las producciones artísticas actuales.

²⁷³ P. 390, *Ibíd.*

La cesura respecto a la rutina de la propia cotidianidad y la convencionalidad del "se" de lo establecido

Este segundo aspecto resulta de vital importancia a la hora de considerar la experiencia artística y diferenciarla de aquellas experiencias que son meramente estéticas, ya que en definitiva, permite re-considerar hasta qué punto pueden ser consideradas como artísticas ciertas creaciones realizadas por algunos movimientos vanguardistas, entiéndase las tendencias del dadaísmo, el *pop-art*, el realismo socialista, el *land-art*, el *body-art*, y especialmente todas aquellas que utilizando diversos objetos y elementos de la vida cotidiana pretenden insertarse en el ámbito de lo artístico, como pueden ser aquellas obras de John Cage que incorporan en sus composiciones, si así pueden llamarse, todo tipo de sonidos procedentes de la propia cotidianidad (ruidos de aparatos y animales domésticos, conversaciones, etc.), o los engendros duchampianos que no por ser muy célebres albergan mayor interés que aquel derivado de la mera contemplación de un urinario o la rueda de una bicicleta. La segregación respecto al propio contexto de la rutina cotidiana sería un condición indispensable para diferenciar la experiencia artística respecto a la estética, y muy bien consigue expresarlo el artista Antoni Tapiès con la siguiente obra:



En la que mediante unos medios ciertamente tan austeros como pobres, pone de manifiesto la imposibilidad de compatibilizar el ámbito artístico respecto a la cotidianidad, al pintar una "X" negra (expresión de imposibilidad) sobre una antigua puerta metálica de algún establecimiento comercial, en la cual a la misma altura ha colocado un violín. Roger Callois²⁷⁴, destaca la presencia de dos mundo, lo profano y lo sagrado, que a lo largo de la historia constantemente se han excluido y supuesto recíprocamente, de tal manera que a diferencia de los objetos prosaicos insertados en la cotidianidad, las objetos sagrados suscitan sentimientos tanto de veneración como de temor por el hecho de presentarse como algo prohibido²⁷⁵:

La fuerza oculta en el hombre o en el objeto consagrados está siempre pronta a propagarse fuera, a derramarse como un líquido o a descargarse como electricidad. Por eso no es menos necesario proteger lo sagrado de todo roce profano. Este, en efecto, altera su ser, lo despoja de sus cualidades específicas, lo vacía de golpe de la virtud poderosa y fugaz que contenía. Por eso se procura alejar de un lugar consagrado todo lo que pertenece al mundo profano²⁷⁶

Si cambiamos el término "lo sagrado" por "lo artístico", obtendremos la misma relación dialéctica respecto a lo profano-cotidiano, es decir: que la obra de arte

²⁷⁴ En el capítulo titulado *El hombre y lo sagrado* de la obra *Tàpies en perspectiva*

²⁷⁵ P. 14, *Tàpies en Perspectiva*, Roger Callois

²⁷⁶ P. 16, *Ibíd.*

llama a guardar un respeto, temor y veneración hacia la misma, en no menor medida en que las calamidades y contingencias padecidas por el Héroe en la Tragedia ática, despertaban conmiseración, temor, admiración y respeto en los espectadores hacia su figura. Sólo cuando la obra de arte perdió su condición aurática, dejó de despertar en el espectador ese respeto-temor-admiración que hasta entonces había suscitado, tal como ha venido sucediendo en todas aquellas obras y espectáculos (happenings, teatro callejero improvisado, obras de arte reproductibles, etc.) que sistemáticamente se inscriben en el prosaico ámbito de la cotidianidad, que han pasado a formar parte irremisible de la misma. La falta de respeto suscitada hacia la obra de arte o representación dramática (en aquellos casos en que las compañías de teatro optan por romper el marco de re-presentación para inmiscuirse entre el mismísimo público²⁷⁷), desarma y anula la credibilidad de la propia obra que habiendo dejado de ser algo ficticio pero verosímil²⁷⁸ ha pasado a convertirse en algo ciertamente real pero inverosímil. Lógicamente, esa misma falta de respeto y temor hacia la obra artística va en consonancia con la ausencia de respeto y cuidado en las relaciones con los demás seres humanos. Esa familiaridad que se ha instalado en todos los órdenes de nuestra sociedad actual, por más que pueda parecer muy progresista e innovadora, no deja de esconder su propia incapacidad para dar respuestas adecuadas a las más profundas necesidades existenciales del ser humano. El hecho de que ahora todo parezca cercano, familiar y accesible, no significa que las experiencias personales y los vínculos humanos sean más sólidos, fructíferos y satisfactorios que antaño, pues la muerte del arte, al igual que el debilitamiento del ámbito ético-moral, no contribuyen en ninguna medida a hacer más habitable y ecuánime el mundo en que vivimos. Será quizás una sociedad aparentemente más libre y espontánea, pero en el fondo mucho más bárbara, soez, frustrada y resentida. Al respecto, tan solo recordar aquello que Eugeni D'Ors señala en su obra *Ciencia de la Cultura*:

*En todo orden de cosas, nuestra riqueza principal viene constituida por el conocimiento de nuestros límites*²⁷⁹

Y dichos límites se encuentran mejor delimitados cuando lo profano y lo sagrado, lo artístico y lo cotidiano, mantienen sus propias fronteras y evitan caer en los actuales desórdenes y confusiones en las que gravita la existencia de la inmensa mayoría de los seres humanos. A los artistas del romanticismo, señala RüdigerSafranski, les unía precisamente *el malestar ante la*

²⁷⁷ Tal como suele suceder en las representaciones del grupo catalán *La Fura dels Baus*

²⁷⁸ Según la *Poética* aristotélica

²⁷⁹ P. 81, Eugeni D'Ors, *La Ciencia de la Cultura*, Urv publicaciones, Santa Coloma de Queralt (Barcelona), 2011

*normalidad, ante la vida cotidiana*²⁸⁰, buscando en las fuentes de lo misterioso aquella realidad poética que el pensamiento ilustrado había suprimido por ser irracional y oscura, tras haber dado lugar a la condensación de lo racional y lo instrumental en la llamada *jaula de acero*²⁸¹. Por este motivo designaban como *filisteos* a los hombres corrientes que siendo incapaces de apreciar cuanto hay de mágico y prodigioso en la realidad, tomaban como ordinario lo sublime y extraordinario²⁸². La falta de cesura respecto a la rutina cotidiana a la que hoy en día en tantas ocasiones asistimos, acaba convirtiendo a los seres humanos en filisteos que ya no saben discernir entre lo maravilloso y lo prosaico, para los cuales el arte y la poesía es en muchas ocasiones una especie de refrescante interrupción o distracción de la rutina cotidiana, exenta de toda trascendencia.

Por otra parte, la cesura respecto a la cotidianidad tanto viene dada en el acto creativo desarrollado por el artista en el momento de crear su obra, como en su recepción por parte del sujeto espectador, teniendo lugar una especie de interrupción respecto al incesante flujo de acontecimientos y circunstancias cotidianas que permite albergar, propiamente hablando, una experiencia artística. Se trata de algo así como un golpe, un *click*, como señalaba Joan Miró al ser preguntado por un periodista sobre la forma en que particularmente él sentía el momento de su inspiración artística, capaz de provocar una clara interrupción en el lógico y normal desarrollo de la existencia, sumergiendo tanto al artista creador como al sujeto espectador en un estado anímico caracterizado por la tenencia de una extraña lucidez capaz de abrir repentinamente la consciencia a otros mundos, otras realidades y horizontes. En cierto modo, ambos ya han dejado de ser los mismos que eran con anterioridad a dicha experiencia, tras haber sido mágicamente tocados por la Gracia y el Duende de la poesía. En este aspecto, la experiencia artística impone tanto un empuje (*Trieb*) como una ruptura y desviación (discontinuidad) respecto al normal y cotidiano transcurrir de los acontecimientos, tras los cuales, tanto el artista como el implicado espectador se encuentran como golpeados por algo que sobrepasándoles, les conduce a unas nuevas esferas de experiencia. Según Salabert, dicha ruptura-desviación respecto a la cotidianidad (normalidad) provocada por la experiencia artística, tanto obedece a una emancipación de la razón y la lógica, como a lo que él mismo denomina *inteligencia del instinto*²⁸³, que no sería sino un tipo muy particular y especial de inteligencia más vinculado con el empuje y capacidad para canalizar la libre actividad pulsional y el deseo, que no con la inteligencia entendida como capacidad para resolver una determinada dificultad de orden lógico o práctico.

²⁸⁰ P. 174, *El romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Rüdiger Safranski, Tusquets, Barcelona, 2012

²⁸¹ Según la acepción dada por Max Weber en la época del romanticismo

²⁸² P. 179, *Ibíd.*

²⁸³ P. 110, *Teoría de la creación en el arte*, Pere Salabert, Ediciones Akal, Madrid, 2013

Sobre las relaciones existentes entre el arte y la vida, Carla Carmona señala que si bien en los diarios de Wittgenstein la obra de arte aparece como el objeto visto desde el punto de vista de la eternidad, esto es, inicialmente desvinculado de lo mundano, y aparentemente abriendo una irremediable brecha entre el arte y la vida, la referencia a la eternidad debe ser *comprendida como una toma de distancia momentánea respecto al mundo*²⁸⁴, para más pronto que tarde volver sobre él con una nueva mirada capaz de ver aquello mismo que estando sumergidos en el trepidante ritmo de la cotidianidad nos resultaba imposible contemplar. Se trata de un volver a la vida con otras herramientas y otra mirada, y ello tan solo resulta posible si el espectador se encuentra ante una verdadera obra de arte, esto es, ante una creación que le haya permitido salir de la sociedad (la polis) para re-tornar a ella con una energía renovada, habiendo tenido lugar lo que Gadamer denomina como *transformación en una construcción*. En el caso de que esta cesura temporal entre la experiencia artística y la rutina de la cotidianidad brille por su más absoluta ausencia, irremediablemente no podrá generar en el espectador esa nueva mirada capaz de contemplar la realidad como perteneciente a un todo (*Sub specie aeternatis*), tal como de hecho sucede con los telefilmes, culebrones y demás obras que sean incapaces de establecer distancia alguna al haber quedado inmiscuidos y confundidos con el propio fluir de lo cotidiano. Al respecto, Carla Carmona señala la evidente diferencia entre obras propiamente artísticas y aquellos *productos culturales* que nunca ofrecen la suficiente distancia, como es el caso de los culebrones televisivos, ya que en tales casos, esa ventana a través de la cual es preciso contemplar el mundo o no existe o bien no ha sido convenientemente fabricada, quedando dichas obras reducidas a ser esa *pared que tratamos de traspasar sin la varita mágica correspondiente*²⁸⁵.

Sigue señalando esta misma autora que Wittgenstein nos invita a través de sus escritos a aplicar lo aprendido en la contemplación artística a la propia vida, no estableciendo divorcio alguno entre la experiencia artística y la propia existencia, por más que en un primer momento siempre sea necesario guardar una distancia previa respecto a la obra artística. Se trata de una mirada que se ausenta con el objetivo de ver de manera más clara y distinta aquello mismo que tantas y tantas veces ha escapado a la propia percepción, pues de tanto ver, los ojos se acostumbran a no ver nada. En este aspecto, para poder contemplar los objetos del mundo en su relación con el todo, es en un primer momento imprescindible apartar la mirada para después devolverla al mundo enriquecida y aumentada.

²⁸⁴ P. 215, Capítulo: *De Arte y otros miradores*, Carla Carmona, correspondiente a la obra escrita por varios autores y dirigida por Julian Marrades, *Wittgenstein, Arte y Filosofía*, Plaza y Valdés, Pozuelo de Alarcón, 2013

²⁸⁵ P. 216, *Ibíd.*

Cambiar nuestra mirada es la máxima tarea del artista, quien para dejar su huella en nuestra mirada primero tiene que trabajar arduamente sobre la suya, y eso es uno de los aspectos fundamentales del proceso creativo²⁸⁶

Y sólo así conseguirá éste abrir la mirada del espectador al máximo de perspectivas posibles, llevándola a sus límites, allí donde la forma se escapa de sí una y otra vez²⁸⁷

²⁸⁶ P. 221, *Ibíd.*

²⁸⁷ P. 221, *Ibíd.*

La intimidad de la experiencia artística

Ya señalé en el capítulo introductorio de esta obra, la relevancia que para el ser humano posee la experiencia artística como salvaguarda de su propia intimidad, apoyándome en la dicotomía existente en el mito de Hermes y Hestia. No obstante, he creído conveniente en este punto de la investigación, profundizar en la definición de la propia palabra *intimidad*, al objeto de dilucidar las importantes correlaciones existentes entre ésta y la experiencia artística. Para ello, tomaré como punto de partida la interesante obra escrita en 1996 por el filósofo y esteta, José Luis Pardo que lleva por título *La intimidad*²⁸⁸, y aquella otra escrita por el filósofo François Jullien, *De l'intime*²⁸⁹.

Por una parte, el primero de estos dos autores separa claramente lo que es la banalidad²⁹⁰ de la intimidad, distinguiendo la privacidad que es puesta de manifiesto en las historias reveladas por la trivialidad de los *mass media*, (entiéndase aquellos programas de la televisión que tratan sobre los aspectos concernientes a la privacidad de las personas, o aquellos culebrones que tan solo reflejan los aspectos más banales de las relaciones humanas), de las obras literarias y artísticas que en general son capaces de poner de manifiesto al lector los verdaderos aspectos de la intimidad de los personajes que en ellas aparecen, esto es, la forma en que se sienten a sí mismos, sin que dicho conocimiento suponga una violación o profanación de su intimidad²⁹¹. De este modo, tenemos que:

*La intimidad está ligada al arte de contar la vida....que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte*²⁹²

Por tanto, la experiencia artística está tan ligada a la intimidad como separada de la banalidad inherente a la vida privada de las personas que cotidianamente acostumbra a ser revelada a través de la prensa, los *mass media* y los culebrones literarios o audiovisuales (como obras pseudo-artísticas).

*La intimidad, como dijo el poeta de la vida, está en otra parte*²⁹³

Y esa otra parte, nunca podrá ser el contexto de la vida cotidiana con su constante flujo y reflujo de información procedente de la vida privada de los

²⁸⁸ Pre-Textos, Valencia, 2004

²⁸⁹ Bernard Grasset, París, 2013

²⁹⁰ Título de otra de sus obras publicada por Anagrama en 1989, en Barcelona

²⁹¹ P. 28, *La Intimidad*, José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2004

²⁹² P. 29, *Ibíd.*

²⁹³ P. 27, *Ibíd.*

habitantes de sus pueblos y ciudades, sino aquel otro lugar, Hogar de Hestia, que estando presidido por la calidez del fuego, permitirá albergar una experiencia verdaderamente íntima desligada de la información privada revelada por la banalidad del periodismo sensacionalista, pues la manera en que es contada la vida en las narraciones literarias, lejos de dar al lector una mera información del tipo *fulano tenía miedo*, le hace sentir el miedo o temor que tal o cual personaje podía estar sintiendo. En el arte no se trata de hacer explícitas las cosas nombrándolas directamente, sino de hacer tangible al espectador los afectos o estados anímicos de los personajes o temáticas de las obras²⁹⁴.

*El arte de contar la vida (de darse cuenta de la vida, de tenerla en cuenta) no es más que el arte de vivir. Vivir con arte es vivir contando la vida, cantándola, paladeando sus gustos y sinsabores...se puede vivir sin arte...se puede vivir sin intimidad porque la intimidad no es imprescindible para vivir. La intimidad sólo es necesaria para disfrutar de la vida*²⁹⁵.

Es decir, que la necesidad del arte y la experiencia artística no es una cuestión de necesidad *sine quanon*, sino una vía para obtener una adecuada satisfacción en el disfrute de la propia existencia, esto es, una forma de saborearla y degustarla con regocijo.

Respecto a la intimidad, François Jullien señala que íntimo es aquello que encontrándose en lo más profundo del ser humano (dicha palabra procede del latín *intimus* que significa lo más interior) y permaneciendo oculto a los demás, se encuentra al mismo tiempo irremisiblemente vinculado a la otredad (el Otro), en lo que sería una acción compartida:

*L'íntime est le plus essentiel en même temps que le plus retiré et le plus secret, se dérochant aux autres...L'íntime est ce qui associe le plus profondément à l'Autre et porte au partage avec lui*²⁹⁶

Pues la única manera que encuentra el ser humano de ir más allá de esa zona más profunda que es su intimidad, es precisamente recurriendo al Otro, pues *ce qui est le plus intérieur- parce qu'il est le plus intérieur, porte l'intérieur à sa limite- est ce qui para là même suscite une ouverture à l'Autre; donc ce qui fait tomber la séparation, provoque la pénétration*²⁹⁷

²⁹⁴ P. 29, *Ibíd.*

²⁹⁵ P. 30, *Ibíd.*

²⁹⁶ P. 24-25, *De l'íntime*, François Jullien, Bernard Grasset, 2013, Paris. Lo íntimo es lo más esencial al mismo tiempo que lo más retirado y secreto, hurtándose a los otros...lo íntimo es aquello que vincula lo más profundo al Otro y lo comparte con él.

²⁹⁷ P. 26, *Ibíd.* Aquello que es lo más interior- debido a que es lo más interior- lleva lo interior a su límite- es por lo que suscita una apertura al Otro; pues aquello que hace caer la separación, provoca la penetración.

De tal manera que lo íntimo remite a su opuesto, la Otredad, en lo que sería una relación especular entre dos términos que mutuamente se delimitan, de tal manera que la naturaleza retirada del primero se enriquece del hecho de compartir con el segundo, en la misma medida en que este último encuentra su apertura y enriquecimiento en el primero. Se trata de *le retrait et le partage*²⁹⁸, señala el filósofo francés, por lo cual, *cette ouverture au dedors paraît inscrire au coeur de cet approfondissement du dedans, le retournant en son contraire*²⁹⁹.

Dado que ese mundo tan interior y profundo que es lo íntimo no puede ir más allá de sí mismo si no es saliendo a la exterioridad en la que se encuentra lo Otro, que es el lugar donde realmente localiza su propia profundidad, no deja de establecerse cierta ambigüedad entre ambos, de tal manera que el hecho de compartir el espacio interior de lo íntimo como espacio de intencionalidad de pensamiento, de sueños, de sentimientos, supone borrar las fronteras a priori existentes entre dicho espacio y la otredad, lo que implícitamente conlleva abandonar temporalmente el sentimiento de soledad. Al respecto, Jullien señala la ambivalencia que es tan propia de lo íntimo cuando habitualmente son utilizadas expresiones gramaticales como "una cosa íntima" (*une chose intime*) o cuando decimos que "yo soy íntimo" (*je suis intime*), que ponen claramente de manifiesto *le retrait et le partage* que resultan ser inherentes a la intimidad, pues si la primera expresión hace referencia a la interior profundidad de lo íntimo, la segunda pone de relieve la imposibilidad de ser íntimo estando solo, pues *je suis nécessairement intime avec: je ne peux être intime que par en toi- un pluriel (duel) est exigé, un Dehors est convoqué*³⁰⁰.

En esta segunda acepción sobre lo íntimo, resulta evidente que quien intima se abre a la alteridad (al Otro) haciéndola participe de su propio mundo interior, toda vez que las barreras de su yo público han caído en beneficio de la fecundante apertura al más allá de sí mismo³⁰¹, entiéndase, heideggerianamente hablando, de su estado de inautenticidad adherido al *das Man* de lo establecido para devenir en su ser-más-auténtico. Como muy acertadamente señala Jullien:

*L'intimne est cet élément ou ce milieu où le moi se déploie et s'externe, mais sans forcer, sans y penser- ce que signifie si bien épanchement. On ne saurait être restreint, mesquin, médiocre, quand on accède à l'intime*³⁰²

²⁹⁸ P. 29, *Ibíd.* De la retirada y el compartir.

²⁹⁹ P. 30, *Ibíd.* Esta apertura al exterior, parece inscribirse en el corazón de esta profundización de lo interior, convirtiéndola en su contrario.

³⁰⁰ P. 31, *Ibíd.* Yo no puedo ser íntimo estando solo. Necesariamente soy íntimo "con": pues no puedo ser íntimo que en relación a un tú- pues un plural (dual) es necesario, un Afuera debe ser convocado.

³⁰¹ P. 32, *Ibíd.*

³⁰² P. 34. *Ibíd.* Lo íntimo es este elemento o lugar donde un yo se despliega y externaliza, pero sin forzarlo, sin pensarlo- lo que vendría a ser un derramamiento. No se puede ser restringido, mezquino, mediocre, cuando se accede a lo íntimo.

Es decir, que de forma tan libre, generosa y gratuita, lo íntimo es el ámbito en el cual el ser viene a derramarse-expandirse, consiguiendo sin esfuerzo que el Otro (la otredad) venga a compartir una misma consciencia con el sí-mismo, quedando momentáneamente borradas aquellas fronteras que separaban ambas consciencias, de tal manera que entonces la consciencia ya ha dejado de ser consciencia de alguien, de un sujeto concreto, tras haberse convertido en esa consciencia que abre el espacio del *entre* (entre uno mismo y el otro). De este modo, *nous devenons, dans la mesure de cet intime, co-consciencs et co-sujets*³⁰³.

La propia palabra *In-time* (en francés), viene en este caso a revelar la perfecta concordancia entre el significante y el significado de aquello que designa, entre su sonido y su sentido, esto es, ese movimiento basculante que oscila entre lo interior y lo exterior, en la medida en que *le retrait à l'intérieur de soi débouche sur la relation à l'Autre; ou pour le dire aussi bien à l'envers, quand c'est par ouverture à l'Autre que se découvre un plus intérieur à soi, l'approfondissement de l'ultime au-dedans de moi se faisant par accès à ce Dehors de moi-même*³⁰⁴

A este respecto, Jullien señala que la relación de intimidad que en sus *Confesiones* San Agustín mantiene con la figura de Dios, vendría a coincidir con esa revelación que tiene lugar cuando el sí-mismo es desvelado por la otredad en esa estrecha relación a dos en qué consiste lo íntimo, pues si sustituimos a Dios por lo Otro, tendremos esa misma otredad que es capaz de descubrirnos y desplegar el espacio de la propia interioridad del ser. Respecto a la fe, sostiene que *la foi: credo- n'est plus que de conséquence*³⁰⁵, siendo en este aspecto hasta cierto punto irrelevante la naturaleza concreta de dicha otredad, que tanto puede ser la Idea de Dios, como una determinada presencia humana o una obra artística, con tal de que cumplan con la primordial función de ofrecer al ser la posibilidad de un despliegue que le permita desvelarse a sí mismo en toda su profundidad.

Dentro de esta misma temática, la vinculación que el filósofo y director de orquesta Iñigo Pirfano establece en su obra *Ebritas, el poder de la Belleza*, entre el amor y la experiencia artística, no deja implícitamente de hacer referencia a la experiencia de la intimidad que, en líneas generales, vendría a coincidir con la experiencia amorosa:

³⁰³ P. 36, *Ibíd.* A raíz de este íntimo, nosotros devenimos co-conscientes y co-sujetos.

³⁰⁴ P. 39, *Ibíd.* El retraimiento al interior de sí mismo desemboca sobre la relación con el Otro; o, para decirlo también a la inversa, cuando es por la apertura del Otro que se descubre un plus de interior en sí mismo, la profundización de lo íntimo dentro de mí tiene lugar accediendo a ese Afuera de mí mismo.

³⁰⁵ P. 41, *Ibíd.* La fe, el credo, no es más que la consecuencia.

*Mediante el amor, la persona que ama posibilita al amado la actualización de sus potencialidades ocultas. El que ama va más allá y le urge al otro a consumir sus inadvertidas capacidades personales*³⁰⁶

Como advirtiendo las potencialidades ocultas que latente y potencialmente se encuentran por desarrollar en el ser amado, puesto que su mirada es poética y no centrada en una finalidad dada. Resulta bien evidente la similitud que lo poético guarda con la experiencia íntima, en la medida en que el espectador que ha sido realmente tocado por la obra artística, es transportado más allá de este mundo, a otro lugar, a otro mundo, tras haber sido víctima de esa especie de raptó amoroso e inefable gozo en que, de hecho, consiste la *katharsis* aristotélica³⁰⁷. Así, la verdadera obra artística ha de ser capaz de poner al espectador en contacto con el tú, con la otredad, a fin de desvelar sus más ocultos y ricos tesoros, dando lugar a la *Ebrietas* o don de la ebriedad en base al cual podrá auto-descubrirse en su más profunda dimensión³⁰⁸.

A la *Ebrietas* nos conduce Musil mediante el relato de las vivencias experimentadas en el silencio y la quietud de la noche, en el inicio de sus *Diarios*:

*Amo la noche porque carece de enigmas; de día los nervios son sacudidos una y otra vez hasta la ceguera, pero es durante la noche cuando ciertos animales de presa nos echan las garras al cuello para estrangularnos, cuando la actividad de los nervios se recupera tras el embotamiento del día y se repliega hacia el interior, cuando alcanzamos una nueva percepción de nosotros mismos como si, de repente, nos encontráramos en una habitación oscura con una vela frente a un espejo que no ha recibido rayo alguno de luz durante días y que, absorbiéndolo ahora ávidamente, le devuelve a uno la imagen de su propio rostro*³⁰⁹

Pues es en la paz y el sosiego nocturno cuando el ser se reconcilia con su ser-más-profundo, olvidando sus obligaciones, altruismos, máscaras y finalidades que ya han dejado de cumplir su función, para adentrarse en la propia intimidad. Desde ese lugar contempla Musil a través de la ventana de su habitación las minúsculas siluetas de los recuadros amarillos de las ventanas lindantes destacadas sobre la negrura de la noche, tras haber vuelto sus habitantes del teatro con sus vestidos de gala. Es el placer de permanecer a solas consigo mismo, señala Musil, al margen de toda obligación, convencionalismo o finalidad, lo que le permite ver las cosas desde una mirada distinta capaz de captarlas en su relación con el todo.

³⁰⁶ P. 88, *Ebrietas. El poder de la Belleza*, Iñigo Pirfano, Ediciones Encuentro, Madrid, 2012

³⁰⁷ P. 101, *Ibíd.*

³⁰⁸ P. 112, *Ibíd.*

³⁰⁹ P. 32, *Diarios*, Robert Musil, Editorial Mondadori, Barcelona, 2009

Como señala Safranski, *la noche es el interior absoluto; frente a ella es exterior todo lo que llega del día luminoso. La noche es el tiempo, y la montaña es el lugar del origen...La noche sería entonces aquello a lo que regresamos, un nuevo nacimiento y también un regreso al nacimiento. Lo que ha brotado vuelve a su origen*³¹⁰

Siendo la noche la circunstancia más estrechamente ligada al espacio-tiempo de la intimidad que favorece la emergencia de la *Ebritas* que conduce al desvelamiento del ser en su máxima autenticidad y profundidad.

La intimidad de la lengua

*Ocurre que las palabras, todas las palabras, tienen tantos matices secundarios, tantos dobles sentidos, evocan tantas sensaciones secundarias y tantas dobles sensaciones que haríamos bien en mantenernos alejadas de ellas*³¹¹

Comenta Musil en sus *Diarios*, advirtiendo del peligro que supone dar por sentado un determinado sentido o significado a las palabras, aconsejando en base a dicha dificultad un prudencial alejamiento respecto a las mismas. Por este motivo, señala Pardo, cuando la intimidad es expresada mediante el lenguaje, ese mismo lenguaje que pertenece a la res publica, a la polis, a la oficialidad, *la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir. O sea como la resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser*³¹². Por tanto, aquellas teorías lingüistas que de forma pretendidamente científica proclaman la dimensión meramente explícita (supuestamente objetiva) del lenguaje, intentan *planchar la doblez que le confiere realidad; al expulsar a la intimidad de su morada natal- la resonancia interior de las palabras dichas,- no solamente la intimidad es*

³¹⁰ P. 112, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

³¹¹ P. 33, *Diarios*, Robert Musil, Editorial Mondadori, Barcelona, 2009

³¹² P. 55, *La intimidad*, J. Pardo

*desterrada al desierto de lo inefable, sino que el lenguaje se convierte en artificio, en superchería y charlatanería, en lenguaje-ficción*³¹³

Por tanto, prosigue Pardo:

*Digamos que, además de una vida pública, las palabras tienen también su vida íntima*³¹⁴

Y la tienen en función de ser palabras dichas, palabras pronunciadas por alguien en un determinado contexto de circunstancias, y no palabras en abstracto a modo de abstracciones lógico-gramaticales, de la misma manera que el ser humano no es un ser en general y abstracto, sino alguien sumido en un contexto de circunstancias espacio-temporales que lo delimitan y confinan en un determinado universo simbólico. Más allá de sus aspectos denotativos, no resulta posible obviar los aspectos inherentemente connotativos del habla. Por esta razón, salvo los loros y algunos personajes públicos como los publicistas o los políticos (los sujetos *deslenguados* según Pardo), para quienes en realidad saben hablar (los *lenguados*), las palabras además de poseer un determinado significado público y explícito, albergan un determinado sabor, esto es, saben a algo...y por esta razón, no les resulta igual (no les suena igual) referirse al abdomen con la palabra vientre o el significante *barriguita*³¹⁵.

El abdomen examinado por el médico poca o ninguna relación guarda con la *barriguita* a la que una cariñosa mamá se refiere dirigiéndose cariñosamente a su hijita, o con las *entrañas* de quien señala esta parte del cuerpo para referirse a sus sensaciones más viscerales, porque en ambos casos, el sentido que las distintas palabras utilizadas albergan, remite a un cierto (in-cierto) sabor perteneciente al ámbito de la intimidad de quienes las han pronunciado.

Ya no se trata, por tanto, de que las palabras tengan varios significados, sino de que las palabras usadas (habladas o escritas) no son susceptibles de ser explicitadas en la medida en que poseen esa doblez que les impide convertir su sentido más profundo en manifiesta denotación, pues *lo implícito del lenguaje no es lo explícito reprimido o encubierto, sino algo de naturaleza sustantivamente no explicable ni traducible al lenguaje de la denotación, algo que, cuando se explicita o se traduce a denotación se falsea, se aniquila, se echa a perder*³¹⁶

Como señala Jullien, el significado de la palabra íntima ya no depende de lo explícito sino de a quién va dirigida y como, con qué connotaciones es expresada en el ámbito de lo íntimo:

³¹³ P. 56, *Ibíd.*

³¹⁴ P. 57, *Ibíd.*

³¹⁵ P. 65, *Ibíd.*

³¹⁶ P. 68, *Ibíd.*

*La parole creuse alors à couvert, risquant à quoi alors on tient le plus, une relation telle que ce n'est plus tant ce que l'on dit qui comte que à qui on le dit et la façon dont c'est compris*³¹⁷

Pues su finalidad no es informar sino crear las condiciones para cierto entendimiento, al tiempo que también participan del mismo tanto la mirada como los posibles gestos que acompañan a las palabras, dando lugar a una interioridad compartida, siendo cada gesto, cada palabra y cada mirada algo completamente nuevo e irrepetible, pues mientras lo cotidiano y convencional puede ser dicho y expresado de la misma manera, lo íntimo requiere la novedad para ser realmente efectivo³¹⁸. Como señala Jullien, en la intimidad tanto la palabra como el gesto rehuyendo la rutina de la cotidianidad albergan *quelque chose d'un événement inouï et du miracle*³¹⁹.

Sucede entonces con el sentido implícito (connotativo) de las palabras el mismo fenómeno que acontece en la experiencia artística: su inherente doblez impide convertir su más profundo sentido en manifiesta denotación, pues siempre quedará un *algo más* no susceptible de ser explicitado, dejándonos siempre en la estacada de lo inacabado.

Por otra parte, la doblez del yo se perpetúa en la doblez del lenguaje, y no porque ambos tengan un doble fondo en el sentido de albergar un determinado *Vordergrund* y un explícito *Hintergrund*, sino porque ambos carecen de fondo (fundamento) propiamente dicho y no albergan dos significados sino una infinidad, pues *tener doble fondo es tener tantos fondos, tantas fallas, tantas inclinaciones que nunca se llega al fondo... tener doble sentido es tener tantos sentidos, tantas connotaciones, tantas alusiones implícitas que nunca se llega a un significado único que detendría el vaivén constante del sentido y lo transformaría en límpida información sin vibración emocional. sin vida íntima*³²⁰.

En este contexto, tampoco debemos olvidar que el propio significado de las palabras es adquirido mediante su uso para decir algo, pues *no hay más palabra real que la palabra dicha*³²¹, y a pesar de los muy variados sentidos o significados que puedan tener, éstos siempre obedecen y son el resultado de una determinada correlación de fuerzas entre los distintos interlocutores que dan lugar a la cristalización de un pacto explícito o explicitable³²².

*No hay intenciones implícitas sin convenciones explícitas*³²³

³¹⁷ P. 45, *De l'intime*, François Jullien, Bernard Grasset, 2013, Paris

³¹⁸ P. 46-47, *Ibíd.*

³¹⁹ P. 51, *Ibíd.* Algo del acontecimiento inaudito y el milagro.

³²⁰ P. 69, *Ibíd.* *Lo íntimo*, José Luis Pardo

³²¹ P. 70, *Ibíd.*

³²² P. 71, *Ibíd.*

³²³ P. 82, *ibíd.*

Por tanto, esa doblez del lenguaje y del ser, tanto remite a la intimidad (la interioridad del Hogar de Hestia) como a la experiencia artística, pues el sentido de las palabras expresadas por el ser humano, al igual que el sentido que pueda ser desvelado a partir de la contemplación de una obra artística, remiten a tal infinidad de fondos o sentidos implícitos (connotativos) que en ningún caso podrán ser desvelados en toda su integridad. Se trata, una vez más, de esas inclinaciones a las que todo ser humano se encuentra expuesto por el mero hecho de intentar sostenerse en pie frente al mundo y sus circunstancias. Por esta razón, cuando tratamos de explicar una determinada experiencia íntima o artística, no podemos evitar albergar la sensación de estar falseándola con las propias palabras que utilizamos para su explicitación, porque en realidad, no puede ser explicitada, sino tan solo *implícita*, y para ello deberíamos recurrir a la propia vivencia íntimo-artística, encontrándonos por tanto, ante la imposibilidad de transmitir con palabras el más profundo sentido de la misma. Si como sostiene Lacan, *la palabra mata a la cosa*, es en el ámbito de lo íntimo-artístico donde más claramente hablar significa asesinar y esterilizar aquello mismo que tan intensamente ha sido vivido. ¿Cómo expresar con palabras lo que el oyente siente al escuchar la *Chaconna* para violín solo de J. S. Bach sin faltar de forma fehaciente a su propio sentido?.

Respecto a la inexpresabilidad de la intimidad, en su diario *El Cuaderno Gris* Josep Pla se pregunta lo siguiente:

La primer pregunta que se plantea es ésta: ¿es posible la expresión de la intimidad? Quiero decir la expresión clara, coherente, inteligible, de la intimidad. La intimidad pura, bien pensado, debe de ser la espontaneidad pura, o sea una secreción visceral e inconexa. Si uno dispusiera de un lenguaje y de un léxico eficaces para representar esa secreción, no habría problemas. Pero lo cierto es que no existe un estilo adecuado a la sinceridad ni un léxico eficiente. Pero aun suponiendo por un momento que la intimidad fuese expresable, ¿quién la entendería, quién la podría comprender? Si no fuese única, particularista, personalísima, absolutamente primigenia, ¿qué aspecto tendría?, ¿cómo se podría imaginar su presencia? Cuando no podemos aclarar la nebulosa interna, decimos habitualmente: yo ya me entiendo...Mi idea, pues, es que la intimidad es inexpresable por falta de instrumentos de expresión, que su proyección exterior es prácticamente in formulable. Pensad, solamente, en la enorme fuerza de deformación y de falsificación que tiene el estilo tradicional, la ortografía y la sintaxis habituales, en toda tentativa de querer expresar el pensamiento de apariencia más sencilla, en la pretensión de describir el objeto más insignificante³²⁴

No obstante, esa misma inexpresabilidad de lo íntimo no debe ser confundida con la inefabilidad, pues siendo bien cierto que todo instrumento utilizado para

³²⁴ P, 257-258, *El Cuaderno Gris*, Josep Pla, Ediciones Destino, Barcelona, 2013

su expresión no dejará de albergar grandes limitaciones poniendo en evidencia su relativa ineficacia, es precisamente la expresión artística el medio en que puede ser más eficazmente comunicada, por más que debemos admitir la imposibilidad de alcanzar una comprensión integral de la misma. En este aspecto, Pardo considera que pese a todas las dificultades inherentes a su comunicación, no debemos caer en el tópico de una supuesta inefabilidad, ya que en última instancia, tanto el ser humano como la palabra íntima albergan esa doblez, esa distancia interior entre la mismidad y la identidad que siempre impide alcanzar una comprensión absoluta y acabada. Respecto a la naturaleza única y personalísima (absolutamente primigenia) de la experiencia íntima a la que Pla se refiere, cabe decir que también será susceptible de ser compartida por determinados espectadores que hayan podido albergar experiencias, sino iguales, sí al menos similares, a las del artista que haya tratado de mostrarlas mediante la literatura, la música o la plástica. Es por esta razón que las obras de arte a veces nos dicen, nos hablan, y otras permanecen como enmudecidas, incapaces de decirnos absolutamente nada.

La inexpresabilidad que no inefabilidad de lo íntimo, guarda una relación bien directa con la *Überwirklichkeit*³²⁵ a la que Josep Casals se refiere en el capítulo dedicado a Musil de su obra *Afinidades Vienesas*, pues encontrándose la experiencia íntima más allá de las categorías públicamente establecidas de la lógica, la razón y el lenguaje, no deja de permanecer en espera de ser desvelada mediante la creación artística, que en su inherente doblez, constituye el medio más adecuado para evitar que se convierta en algo completamente Inefable e incomprensible (inaccesible) para el resto de los seres humanos. Al fin y al cabo, tanto la experiencia íntima, como el lenguaje y la experiencia artística, albergan esa característica doblez que siempre impide la coincidencia entre la mismidad y la identidad, así como la interpretación de un único sentido-significado en la obra de arte. Podemos entonces concluir que tanto la experiencia de lo íntimo (lo más propiamente humano) y la experiencia de lo artístico, vienen a formar parte de esa *Überwirklichkeit* que se encuentra más allá de toda realidad convencionalmente establecida. En este aspecto, y de acuerdo con Casals, en la intimidad todo ser humano puede ser comprendido como un *ser sin atributos*, esto es, nihilista y contemplativo, y de algún modo, místico al situarse en la entre-apertura de los mundos de la razón y el sentimiento, viniendo a habitar ese Reino Milenario al que Musil se refiere por boca de su personaje Ágathe, en el que la vida se convierte en esa especie de *nostalgia de la dulzura perdida y la felicidad robada*³²⁶ de aquellos tiempos de la infancia que ya nunca más será posible recuperar, excepto de forma tan imprecisa como fragmentaria, a través de la experiencia artística. Y así trata de recuperarlos Marcel Proust con su incombustible y magnánima novela *À la recherche...*, mediante una sobre-exhaustiva descripción de todos los detalles

³²⁵ Sobre-Realidad

³²⁶ Josep Pla

correspondientes a los objetos, personajes y estados anímicos provocados por los acontecimientos que van teniendo lugar a lo largo de la trama argumental de la obra. Intento desesperado, en parte fallido, en parte conseguido, de recordar y re-vivenciar aquello que habiendo sido ya vivido no pudo ser suficientemente asimilado y retenido frente al implacable paso del tiempo.

François Jullien señala que debido a la falta de *telos* o finalidad propiamente dicha, lo íntimo escapó tanto al pensamiento griego como al resto de la filosofía occidental, al no poder ser conceptualizado en aquellos términos que son propios del *logos*, como si pudo ser pensada la ética al encerrar en sí misma una determinada finalidad³²⁷. Al mismo tiempo que en lo íntimo también se articula la tradicional oposición entre inmanencia y trascendencia, señala Jullien, *ce vieux couple dont on a tant ressassé la dispute, au fil des siècles, qu'on en croit tout connaître et n'en attend plus rien*³²⁸. De este modo, al caer en tierra de nadie sucumbió a lo inexpresivo e inexpresable.

Si por otra parte, tenemos en cuenta que la verdadera existencia del ser humano transcurre en el ámbito de lo íntimo, podremos también considerar que la experiencia artística constituye su más lógico colofón en la medida en que constituye la condición de su expresabilidad, esto es, el medio más adecuado para plasmar esos muy diversos sentidos que nunca podrán ser explicitados mediante la lógica y la razón debido a su pertenencia al ámbito de lo público y lo privado.

Lo íntimo-artístico sería entonces, por definición, aquello que no pudiendo ser comunicado, tan solo sería susceptible de ser mostrado, viniendo a concordar con la sentencia final del *Tractatus* wittgensteniano, *wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*³²⁹, debiendo entender ese callar (*schweigen*) no tanto en su sentido más literal, sino como un no intentar explicar, que tendría en el mostrar su traducción más directa. Efectivamente, si de la experiencia íntima es mejor callar y no hablar, no es con la finalidad de guardar un silencio absoluto, sino para mostrarla mediante aquellos medios que puedan resultarle más apropiados, esto es, principalmente la expresión artística y el lenguaje corporal.

Al fin y al cabo, señala Wittgenstein que, *was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden*³³⁰. Por tanto, una obra de arte que fuera susceptible de ser dicha, explicada, en lugar de simplemente mostrada, ya no sería una auténtica obra de arte, pues quien insiste en hablar o discutir sobre aquello que tan solo puede ser mostrado, se encuentra impedido para ver las cosas tal como son,

³²⁷ P. 33, *De l'intime*, François Jullien, Bernard Grasset, 2013, Paris

³²⁸ P. 148, *Ibid.* Esta vieja pareja que a lo largo de los siglos tanto ha sido objeto de repetición, y creyéndola conocer, ya nada puede esperarse.

³²⁹ P. 182, *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein, Alianza editorial, Madrid, 2002, De aquello que no se puede hablar, hay que callar

³³⁰ P. 66, *Ibid.* Lo que puede llegar a ser mostrado, no puede llegar a ser dicho

viniendo a quedar truncada la sentencia *husserliana* consistente en retornar *zu den Sachen selbst*, esto es, en adoptar una actitud contemplativa ante el mundo que ya no intenta convertir en lenguaje aquello que tan solo puede ser mostrado. En este aspecto, Wittgenstein también se acerca a Heidegger cuando éste en el ensayo *Vom Wesen der Wahrheit*³³¹, establece que la cumbre de la revelación filosófica consiste en permitir que las cosas sean ellas mismas tal como son³³², adoptando para ello esa misma actitud mística que tanto constatamos en el autor del *Tractatus*, o en Musil a través de su conocida novela *Der Mann*. No podemos dejar de tener en cuenta que al fin y al cabo, ambas obras surgen en el contexto de las calamidades desencadenadas por la Primera gran conflagración mundial, viniendo a constituir, de alguna manera, tanto una reacción al evidente fracaso de la razón y el progreso, como una forma de huida, protección o consuelo ante el desgarramiento del mundo en el que transcurrió su existencia.

Así tenemos que para Wittgenstein, *la poesía es un modo de guardar silencio*³³³, pues callando sobre aquello de lo que no se puede hablar, opta por mostrarlo mediante la creación literaria, cuya finalidad sin fin no sería otra que la de mostrar y no intentar decir o explicar. Por esta razón, Allan Janik señala que en el *Rey Lear*, cuando éste pregunta a sus hijas cuál de ellas es la que más lo ama, una de ellas, Cordelia contesta: *estoy segura de que mi corazón siente más amor del que mis labios pueden expresar*³³⁴, pues esto mismo es lo que sucede en la experiencia íntima en la cual nunca las palabras podrán estar a la altura de sus profundas exigencias, salvo que consideremos la posibilidad de que pueda ser mostrado mediante la Palabra Poética en su capacidad para mostrar el sentido de lo denotativo.

Así lo íntimo-artístico remite a una visión del mundo que el propio Wittgenstein denomina como *sub specie aeterni*, que vendría a ser un modo de ver la realidad como un todo limitado que daría lugar al sentimiento místico³³⁵, que comportaría vivir de acuerdo con el mundo y la voluntad ajena de la cual el ser humano siempre depende, esto es, aceptando la realidad tal como es, viviendo no en el tiempo que pasa sino en el momento en que sucede³³⁶. En este aspecto, tal como señala Ilse Somavilla, el autor del *Tractatus*, *semejante a un artista, parece haberse liberado de lo que es transitorio y profano, totalmente absorbido en el objeto que es filosofar*³³⁷, pues de alguna manera su

³³¹ Sobre la esencia de la Verdad

³³² P. 26-27, *Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas*, Allan Janik, (capítulo correspondiente a la obra *Wittgenstein, Arte y Filosofía*, escrita por varios autores, editada por Julián Marrades, Plaza y Valdés, Madrid, 2013

³³³ P. 38, *Ibíd.*

³³⁴ P. 44, *Ibíd.*

³³⁵ P. 51, *Ibíd.*

³³⁶ P. 54, *Ibíd.*

³³⁷ P. 55, *Ibíd.* Capítulo: *Las dimensiones del asombro de Wittgenstein*, Ilse Somavilla

pensamiento filosófico no deja de encontrarse estrechamente vinculado con lo artístico. Tal como él mismo comenta:

*¿Por qué me siento como si escribiese un poema cuando escribo filosofía? Es como si fuera algo pequeño que tiene un hermoso significado. Como una hoja, o una flor*³³⁸

Y como en otro momento señala, *creo que resumí mi actitud respecto a la filosofía cuando dije: en realidad la filosofía debería escribirse como una composición poética*³³⁹

Es por esta razón que el *Tractatus* resulta tan enigmático, es decir, asombroso y místico en la medida en que está escrito como si de una obra artística se tratara.

En lo que a la percepción de la belleza, el asombro que produce también puede encontrarse asociado al sentimiento de sobrecogimiento al hacer consciente al ser humano de sus limitaciones e impotencia para enfrentarse a lo más alto, grandioso e inefable, esto es, a esa voluntad ajena de la cual finalmente depende³⁴⁰. En este aspecto, Wittgenstein considera que la ciencia es más un modo de adormecer al ser humano que no un medio para despertarlo y permitirle asombrarse del mundo que le rodea³⁴¹, en la medida en que no responde a las cuestiones más profundas y necesidades existenciales de su ser. Después de todo, la razón y el lenguaje no pueden dar cuenta de aquello que por encontrarse más allá de los límites del mundo, lo íntimo y artístico, tan solo puede ser mostrado y no expresado, siendo únicamente experimentable a través de la habilidad del asombrarse.

*El estado de asombro o contemplación trasciende el nivel de análisis lingüístico o científico, aunque puede al menos expresarse estéticamente, por ejemplo, en la poesía, la pintura y la música. El uso frecuente de metáforas, símiles y ejemplos ficticios es un medio de al menos aludir a lo que no puede ser expresado por el lenguaje ordinario*³⁴²

Para el filósofo vienés tanto el arte como la filosofía ayudan a ver el mundo de *la forma correcta*, esto es, de un modo sinestésico y sinóptico en lo que sería su veracidad (*Wahrhaftigkeit*), entendiendo por tal una visión de la realidad capaz de incluir todas sus caras y aspectos, incluidos aquellos más lúgubres y siniestros (*unheimlich*) tal como ponen de manifiesto la poesía de Trakl³⁴³ o la música dodecafónica de Schönberg. En este aspecto, la *forma correcta* conduce a considerar que la obra de arte debe permitir al espectador

³³⁸ P. 65, *Ibíd.*

³³⁹ P. 105, *Ibíd.* Capítulo: *A lo que el arte debe apuntar*, Luis Arenas

³⁴⁰ P. 57, *Ibíd.*

³⁴¹ P. 61, *Ibíd.*

³⁴² P. 65, *Ibíd.*

³⁴³ P. 71, *Ibíd.*

contemplar la realidad de manera también correcta, esto es, mostrando y no explicando, ya que en este último caso no podríamos hablar de una verdadera obra de arte.

*Ésta es la difícil tarea del artista, insisto: mostrar en su obra la importancia de lo que no se puede decir (pintar, esculpir, musicar, poetizar, etc.), presentando claramente lo que sí se puede decir (en formas y materialidades bellas, por decir justamente algo)*³⁴⁴

Y en este aspecto, el artista tan solo puede optar por el silencio místico en el cual nada crearía, o por la creación artística capaz de mostrar esa realidad que nos es susceptible de ser explicada, y a la que Wittgenstein exige más veracidad en el sentido de coherencia y claridad (capacidad para mostrar) que no necesariamente originalidad³⁴⁵, para que el espectador que contempla la obra pueda albergar aquella emoción estética que le permita perder la noción de su tiempo-espacialidad, así como la de su propia individualidad.

*Igual que el artista, el contemplador se ha sumido en ese paréntesis total de la epojé u objetivación estética*³⁴⁶

En la que las cosas, vuelven a ser *las cosas* en la más clara transparencia de su *estar en el mundo*, causándole ese asombro que el constante fluir de la cotidianidad habitualmente le impide, para contemplarlas como *sub specie aeternitatis*, esto es, en su lógica conexión con el todo. Por tanto, la función del arte, y en definitiva también de la filosofía según Wittgenstein, es ofrecer al espectador la posibilidad de experimentar el mundo de una forma totalmente distinta, aportándole una especie de conocimiento transformador más sentiente y experiencial que no lógico-conceptual, cuyo objetivo no sería tanto incrementar su conocimiento del mundo como ayudarlo a sustraerse respecto al flujo de la experiencia cotidiana en el que todas las cosas aparecen en su desconectada fragmentariedad, para contemplarlas bajo la perspectiva de la totalidad³⁴⁷. Expresado en un lenguaje orteguiano vendría a ser algo así como *perseguir la sombra mística* subyacente a todas las cosas. Así el mundo percibido *sub specie aeternitatis* es visto como un todo limitado, en el que las cosas son contempladas con respecto a un entero espacio lógico que determinaría las posibilidades de conexión entre los objetos, posibilidades que por muy amplias que pudieran resultar, no dejarían de ser ciertamente finitas, dando lugar a una visión *cosmo-todo-limitado*³⁴⁸. En este aspecto, viene a suceder lo mismo que en la interpretación hermenéutica, en la cual las muchísimas posibilidades de interpretación de los hechos, no significa que cualquier perspectiva interpretativa pueda resultar válida, pues el número de

³⁴⁴ P. 89, *Ibíd.* Capítulo: *¿Qué pudo pensar Wittgenstein sobre el arte?,* Isidoro Reguera

³⁴⁵ P. 92-93, *Ibíd.*

³⁴⁶ P. 95, *Ibíd.*

³⁴⁷ P. 105-107, *Ibíd.* Capítulo: *a lo que el arte debe apuntar,* Luis Arenas

³⁴⁸ P. 107, *Ibíd.*

posibilidades no deja de ser ciertamente limitado. Esta perspectiva *sub specie aeternitatis* supone ver el mundo desde fuera del propio mundo, donde *fuera no mienta, desde luego, un desplazamiento de lugar por parte del sujeto sino un desplazamiento de la mirada*³⁴⁹, no tratándose de ver nada distinto que hubiese podido permanecer escondido a la mirada, sino de un mirar de forma distinta. De este modo, tanto el espacio como el tiempo quedan abolidos bajo la mirada correspondiente a la experiencia de lo íntimo-artístico, quedando el mundo detenido y como congelado, fijándolo en un eterno instante presente, y *por ello vive eternamente quien vive en el presente*³⁵⁰.

A lo que Luis Arenas apunta es sin duda alguna a una especie de Sujeto Trascendental, entendido éste no en el sentido kantiano o husserliano del término, esto es, como alguien capaz de conocer el mundo y sus objetos sin salir del ámbito de su propia consciencia, sino como un sujeto que permaneciendo en total contacto con las cosas, asiste a una experiencia refleja, es decir, suspendida en la que siendo espectador de lo que acontece, no deja al mismo tiempo de ser actor de dicho acontecer³⁵¹. Esta forma de ver el mundo vendría a coincidir con la wittgenstiniana *experiencia de asombro ante la existencia del mundo*, que consistiría en ver el mundo como si fuera un milagro, pues lo más asombroso y milagroso ya no sería el hecho de que el mundo haya sido creado, sino de que siga re-creándose y manteniéndose a lo largo del tiempo.

Luis Arenas señala:

*Tengo la convicción de que la clave que aproxima el arte a la filosofía según el primer Wittgenstein radica en que la verdadera obra de arte contribuye a modificar nuestra perspectiva sobre el mundo de una manera semejante a como lo logra la filosofía, a saber, invitándonos a mirar el mundo de una manera singular, a mirarlo sub specie aeternitatis*³⁵²

Lo que en definitiva supone contemplar el mundo desde lo que Wittgenstein denomina como *la perspectiva correcta*, desde la cual no habría pretensión alguna de cambiar la realidad del mundo a través del arte o del pensamiento, sino de guardar una actitud de *observación cualificada* capaz de conferir al ser humano la posibilidad de entrever las conexiones existentes entre todos los objetos y elementos que conforman la trama de la realidad del mundo. Como señala el propio Wittgenstein en una carta dirigida a su amigo, el arquitecto Paul Engelmann:

Sólo el artista puede presentar lo individual de tal manera que nos parezca una obra de arte. Por así decirlo, la obra de arte nos obliga a adoptar la perspectiva

³⁴⁹ P. 107-108, *Ibíd.*

³⁵⁰ P. 108, *Ibíd.*

³⁵¹ P. 110, *Ibíd.*

³⁵² P. 111, *Ibíd.*

*correcta, pero sin el arte el objeto es un trozo de naturaleza como cualquier otro*³⁵³

Y esa *perspectiva correcta* tanto es posible alcanzarla a través de la experiencia artística como mediante la reflexión propiciada por una obra filosófica, pero en el fondo también artística, como es el *Tractatus*, quedando entonces asombrados de que *el mundo sea* al experimentarlo como si ésta fuera la primera vez que lo contemplamos. En este aspecto, no podemos dejar de entrever la acción de una *epojé* o desvelamiento de la realidad tal como nos es presentada en la husserliana propuesta consistente en volver *zu den Sachen selbst*. La *perspectiva correcta* no sería otra que la mirada inocente y directa exenta de presupuestos y apriorismos, como la proustiana mirada que contemplando las madalenas mojadas en el té con leche, remite al primigenio modo mágico de mirar el mundo que es tan propio de la experiencia infantil. Es justamente entonces cuando el sujeto puede asombrarse de ver un mundo que con anterioridad ya ha sido una infinidad de veces visto a través de una mirada que hace mucho tiempo agotó su capacidad de sorpresa y asombro, siendo ésta una de las principales funciones del arte; permitir al espectador volver a contemplar los objetos del mundo como si nunca antes los hubiera visto tras rescatarlos de la rutinaria experiencia cotidiana. Así lo maravilloso del mundo es desvelado a partir de la caída de los velos propiciada por la *epojé* que la *perspectiva correcta* desencadena en un espectador demasiado acostumbrado a mirar el mundo desde el sin fin de apriorismos a lo largo del tiempo sedimentados en su propia consciencia.

En relación al asombro del mundo, Luis Arenas señala que a diferencia de la mirada del arte y la filosofía, la de la ciencia se caracteriza por *contribuir conscientemente al desencantamiento del mundo*³⁵⁴, por el hecho de tratarse de una simple prolongación de aquella mirada que contempla el mundo de acuerdo a las consabidas leyes naturales, tan exentas de asombro como de misterio debido a su característica previsibilidad. Lo observado mediante el empirismo científico excluye toda particularidad que no sea susceptible de ser engullida bajo las exigencias de lo universal-abstracto, al tiempo que impide dejar espacio alguno a la emergencia de lo asombroso y sorprendente, dando lugar a una visión de la realidad del mundo tan acabada como desencantada.

De este modo, sigue señalando Arenas, de acuerdo con Wittgenstein mediante la experiencia artística afloraría lo que Heidegger denomina la *verdad del ente*, esto es el asombroso milagro de su propia existencia, apareciendo sus rasgos más esenciales o esa orteguiana *sombra mística* subyacente a todas las cosas que, al igual que el ser, tanto gusta de ocultarse en su mostrarse o de mostrarse en su ocultarse. Pero dicha apropiación artística del mundo no deja de ser, al mismo tiempo, una apropiación cognitiva de naturaleza bien diferente

³⁵³ P. 111, *Ibíd.*

³⁵⁴ P. 113, *Ibíd.*

al orden científico-proposicional, pues *el arte nos enseña sobre la realidad aspectos que ninguna otra aproximación nos permite desvelar*³⁵⁵, permitiéndonos ver lo más cotidiano como lo más extraordinario, tal como sucede en la siguiente fotografía del artista Xavier Valldaura:



En la que podemos contemplar una imagen que no podría ser más vulgar y cotidiana al tratarse de un simple y abandonado rincón perteneciente a un taller de ebanistería, en el que una espesa y contundente telaraña pacientemente tejida entre el cristal del fondo, la pared lateral y el alféizar de la ventana, no deja de albergar esa asombrosa belleza que sólo la mirada contemplativa del artista puede ser capaz de detectar. Huelga aquí comentar las muchas sensaciones y sentidos que el espectador puede llegar a vislumbrar en tan simple imagen, condensándose en ella una amplia pero determinada cantidad de significados. En este caso concreto, sin la acción artística (la mirada del fotógrafo en esta ocasión), este sucio rincón no sería más que eso, un simple rincón plagado de telarañas, destinado a ser algún día limpiado o simplemente abandonado a su suerte, pero bajo la atenta mirada artística es susceptible de ser contemplado en su más exquisita *verdad del ente que es*, dando lugar al establecimiento de lo extraordinario que subyace en lo más anodino y cotidiano. Así lo mostrado en esta obra nunca podrá ser explicado sin empobrecer de forma tan lamentable como inevitable lo que ella es capaz de mostrarnos. Puesto que el arte es intangible y misterioso, nos arranca del mundo fenoménico en el que a priori nos encontramos inmersos, para

³⁵⁵ P. 114, *Ibíd.*

colocarnos *fuera del mundo*, rompiendo sus propios límites, que tal como señala Wittgenstein, no son otros que los del propio lenguaje, y es por esta razón que la obra de arte no puede ser dicha o explicada, sino tan solo mostrada.

Por esta razón, es necesario, tal como señala Heidegger, *dejar reposar la obra en sí*, y de paso también al espectador, para que ésta pueda mostrarle lo que de maravilloso hay en el mundo, pues en el flujo constante de la vida cotidiana, todo pasa y transcurre de tal manera que acaba convirtiéndose el algo invisible e inaprensible, y sólo por mediación de la experiencia artística podrá ser aprehendido y contemplado.

¿Qué sucede si dejamos reposar la obra anteriormente mostrada, y si de paso como espectadores que somos, también nos dejamos reposar ante la misma? Muchas podrán ser, sin duda alguna, las interpretaciones que puedan tener cabida. Para empezar, podríamos aventurarnos a considerar que dicha obra nos habla sobre la inconsistencia del ser que va tejiéndose al compás del paso del tiempo, como pacientemente ha tejido la araña esa tupida nube de hilos segregados desde su propio vientre, como también segrega el propio ser humano los tenues hilos de su universo simbólico en los que hábilmente permanece colgado, sin mayor solidez que esa misma fragilidad con que de un plumazo pueden serle repentinamente arrebatados, pues la distancia que separa la vida de la muerte, no deja de ser una finísima telilla constantemente atravesada por el deterioro que el paso del tiempo amorosamente deposita en ella. Tal como Martin Heidegger y José Luis Pardo en tan repetidas ocasiones han señalado, el ser humano no es nada, excepto una nada colgada en el vacío de la nada, siendo por esta razón que *la sensación de vivir se parece endiabladamente a la sensación de morir, a la sensación de estarse muriendo, sentirse vivo es exactamente sentir que se pierde la vida, y es probablemente eso lo que quieren evitar los anunciantes de ese refresco que dice haber envasado la sensación de vivir. Pero lo retenido, lo envasado nunca es la vida sino la muerte*³⁵⁶

Por esta razón, para el ser humano la vida no puede ser envasada, porque lo que tiene de más vivo es justamente aquello que siempre se encuentra bajo el modo de la ausencia, del no-ser, y que irremediablemente le acaba resultando tan ajeno como la vida de los demás³⁵⁷. Si por otra parte tratásemos de envasarla nos sucedería lo mismo que si intentáramos enfrascar los hilos tejidos por la araña; finalmente no tendríamos más que una nada enlatada.

Por otra parte, la telaraña se encuentra tejida entre la pared lateral, el suelo del alféizar y el sucio cristal de la ventana a través del cual contemplamos las ramas de un árbol destacando sobre las tenues nubes del cielo. No resulta

³⁵⁶ P. 151, *Lo Íntimo*, José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2004

³⁵⁷ P. 148, *Ibíd.*

difícil establecer una bella asociación de ideas entre el cristal y el marco de la ventana albertiana a través de la cual, desde el Renacimiento, el ser humano aprendió a contemplar el mundo cual observador distanciado de la realidad circundante, y que marcaría el revolucionario cambio de lo metonímico caracterizado por la yuxtaposición-continuidad, hacia lo metafórico en su especificidad para establecer un nuevo universo condensado y discontinuo³⁵⁸, susceptible de ser contemplado como una realidad en sí desmarcada del resto de objetos de la cotidianidad. De este modo, tenemos una doble perspectiva simbólica abierta y mostrada por la obra de Xavier Vallaura, en la que el ser humano aparece como ese ser esencialmente simbólico que es, colgado en los hilos del universo simbólico de una cultura que le confiere identidad y sentido.

Otra perspectiva abierta y sugerida por esta misma obra, que seguiría guardando relación con la existencia del ser humano, podría ser la interpretación de la tela de araña como lugar de encrucijada e intercambio entre la vida y la muerte, viniendo a quedar el mundo desvelado como esa muerte que en el fondo es la vida, pues la telaraña no deja de ser una artimaña mediante la cual la araña obtiene su sustento, a costa, eso sí, de la muerte de otros pequeños insectos que previamente han sucumbido a la misma.

Obviamente estas interpretaciones no son más que dos entre otras muchas más posibilidades de comprensión de la obra, que ni tan siquiera tienen por qué haber formado parte de las intenciones del artista, pues no podemos olvidar que esta obra como cualquier otra manifestación artística, sobrepasa lo que en un principio podrían haber sido las finalidades de su autor. En cualquier caso, la fotografía de Xavier Vallaura nos muestra la realidad en el modo de una *sub specie aeternitatis*, esto es, mostrando diversos objetos pertenecientes a la más absoluta cotidianidad (telaraña, ventana, muro, restos de tierra, etc.) en su relación con el todo, de tal manera que han pasado a ser mucho más de lo que en un principio, a simple vista, podrían parecer. En este aspecto, el artista nos muestra aquella realidad que no puede ser expresada mediante el lenguaje, la lógica y la razón, pero sí a través de la creación artística.

Para Wittgenstein que no separaba la ética de la estética, ambas son trascendentales en la medida en que no son expresables:

Es ist klar, dass sich Ethik nicht aussprechen lässt.

Die Ethik ist transcendental.

³⁵⁸ El marco del cuadro que a partir de entonces segregaba una parte de la realidad para representarla como algo discontinuo y destacado de la cotidianidad, diferenciándose de la naturaleza metonímica del arte románico en su habitual yuxtaposición de obras y espacios indiferenciados.

*(Ethik und Aesthetik sind Eins)*³⁵⁹

Residiendo el sentido del mundo fuera de él, pues en el mundo, *ist alles wie es ist uns geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert- und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert*³⁶⁰

Poniendo en cuestionamiento la existencia propiamente dicha de valor ético alguno al comprender el mundo desde una mirada contemplativa a partir de la cual todo sucede como sucede, de forma exactamente igual al siguiente *haiku*: *las flores florecen como florecen*³⁶¹. En este aspecto, el filósofo vienés se sitúa en esa misma *tal-idad* del budismo zen que ubica la verdad original antes de cualquier diferenciación entre verdad óptica (*Ur*) y verdad sintáctica, tal como sucede en el *Reino Milenario* de la novela de Musil. Es por esta razón que Wittgenstein no pretende cambiar nada del mundo sino aceptarlo tal como es en su *tal-idad*, proponiendo al ser humano aceptar la realidad de las cosas desde una actitud contemplativa, esto es, mirando el mundo desde fuera del mundo en lo que sería la *forma adecuada*.

*Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Berschwinden dieses Problems. (Ist nicht dies der Grund, warum Menschen, denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar wurde, warum diese dann nicht sagen konnten, worin dieser Sinn bestand)*³⁶²

De ahí que desde este sabio planteamiento, para el ser humano la mejor manera de solucionar un problema consista en encontrar una manera de vivir en la que dicho problema deje de existir. Algo que después de todo viene a mostrar Dostoievsky en su novela *Los Hermanos Karamazov* cuando por boca de uno de sus personajes, Iván Karamazov, en profunda conversación con su hermano Aloisha, reconoce que: *yo no comprendo nada...y ahora tampoco quiero comprender nada. Quiero sujetarme a los hechos. Hace mucho que decidí no comprender. Si quiero comprender, inmediatamente hago traición a los hechos, y yo he decidido atenerme a ellos*³⁶³. Y en este aspecto, vendría a coincidir con la posición de Sócrates cuando éste afirma *en cuanto a mí, sólo sé que no sé nada*, y por supuesto con el propio Wittgenstein que también prefería contemplar y aceptar los hechos, antes que tratar de comprenderlos o cambiarlos.

³⁵⁹ P. 176, *Tactatus Logico-Philosophicus*, L. Wittgenstein. Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. Ética y estética son una misma cosa.

³⁶⁰ P. 177, *Ibid.* Todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay ningún valor, y si lo hubiese carecería de valor.

³⁶¹ Perteneciente a un poema Zen ya citado en el capítulo introductorio.

³⁶² P. 182, *Ibid.* La solución al problema de la vida se nota en la desaparición de este problema. (¿No es ésta la razón por la que personas que tras duraderas dudas llegaron a ver claro el sentido de la vida, no pudieran decir, entonces, en qué consistiría tal sentido?)

³⁶³ P. 357, *Los Hermanos Karamazov*, F. Dostoievsky, Mondadori, Barcelona, 2011, fragmento extraído del capítulo titulado: *La Rebeldía*.

En otro momento de la misma conversación entre los dos hermanos, Iván le comunica a su hermano Aloisha: *has de saber novicio*³⁶⁴, *que los absurdos son demasiado necesarios en la tierra. El mundo descansa sobre absurdos, y sin ellos acaso no habría ocurrido nada. ¡Sabemos lo que sabemos!*

Dicho de otra manera, utilizando una paráfrasis, ante la ausencia de sentido del propio mundo, descansando éste sobre absurdos, tan solo podemos aspirar a saber que no sabemos por qué razón el mundo descansa sobre absurdos, lo cual nos conduce a adoptar esa wittgensteniana *perspectiva correcta* consistente ni en tratar de comprender, ni mucho menos, intentar cambiar la propia dinámica de los hechos. Y es precisamente a los puros hechos a lo que se atiene el Budismo Zen, y por este motivo aquello que trata de transmitir el maestro al alumno mediante el *koan*³⁶⁵, es algo tan dinámico y tan poco sustancial como la interrogación wittgensteniana en su interés por ser demostrativa y no explicativa, pues la finalidad nunca puede consistir en tratar de esclarecer las posibles dudas del alumno o el lector, sino en estimular su capacidad investigadora. Los avisos dados por el maestro zen constituyen una práctica de orden estratégico, en el mismo sentido en que para Wittgenstein el correcto método en filosofía consiste en no decir nada excepto aquello que puede ser dicho. En ambos casos es evitado cualquier tipo de especulación metafísica. Por esta razón, cuando el maestro zen pregunta a sus discípulos por la esencia de Buda, la mejor respuesta siempre consiste en un acto que muestra y no en una sentencia que afirma³⁶⁶. Sirva a modo de ejemplo la siguiente anécdota:

En cierta ocasión, un maestro Zen preguntó a sus discípulos cual era la esencia de un bello jarrón que estaba depositado sobre el suelo. Los alumnos fueron esgrimiendo las más complicadas respuestas metafísicas, hasta que el cocinero del monasterio habiendo oído la pregunta del maestro encontró la respuesta dándole un puntapié al jarrón para romperlo en un sin fin de pedazos. Por tanto, éste último optó no por explicar que su esencia consistía en ser un vacío escondido o velado tras una bella apariencia, sino por mostrar dicha esencia mediante un acto que en sí mismo constituía una inmediata y clarificadora experiencia. En este *koan* queda en evidencia esa absurdidad en la que, según Dostoievski, descansa el mundo y todos los objetos que lo conforman, pues siendo el vacío la esencia de la realidad, la existencia humana puede ser contemplada, que no comprendida, como un montón de metáforas jugando entre sí, cual ilusiones que ya habíamos olvidado que lo eran³⁶⁷. Y, ¿en qué consiste en definitiva la experiencia artística, sino en un simple juego

³⁶⁴ Se dirige en estos términos a su hermano Aloisha debido a que en aquel momento era novicio.

³⁶⁵ Que es una pregunta capciosa que tan solo puede ser respondida desde la no significación, esto es, mostrando una respuesta que no dando una explicación racional .

³⁶⁶ Hooper, C, *Koan Zen Wittgensteins's Only Correct Method in Philosophy, Asian Philosophy*, Vol.13, Nº 3, November 2007, pág. 288

³⁶⁷ *Über Wahrheit un Lügue in...Nietzsche.*

metafórico en cuya propia absurdidad y carencia de finalidad e intención, encuentra su propio sentido? Esto es, la obra artística, al igual que la bella rosa que crece como crece, nos conduce a contemplar esa mostración de la absurdidad en la que descansa el mundo, en base a la cual cualquier intento de comprensión-explicación desembocará en traicionar los hechos. Después de todo, si de contemplar se trata como *perspectiva correcta* para ver la realidad, ¿qué mejor medio para dicha tarea puede haber que la propia experiencia artística que no ofreciendo explicación alguna nos muestra las cosas tal como son, exentas de fin e intención?

Tanto el maestro Zen como Wittgenstein trazan respectivamente un límite al propio lenguaje, el primero mediante el koan³⁶⁸, el segundo a través del correcto método en filosofía. En ambos casos, nada nuevo es propiamente descubierto, pues tales prácticas tan solo remiten al practicante a redirigir su atención al trasfondo de su mente³⁶⁹, más allá de los presupuestos de la lógica y la razón.

Un contundente límite también es el que plantea Arnold Schönberg al lenguaje en su ópera *Moisés y Aaron*, cuando el primero es llamado por Yaveh para llevar la Palabra Divina, aquella que es irreductible al lenguaje y a la representación, al errante Pueblo de Israel. Pero para desarrollar dicha empresa, Dios convence a Moisés para que sea su hermano Aaron quien le ayude en la difícil tarea de hacerla comprensible al propio pueblo, lo que desencadena una situación de marcado conflicto entre la irrepresentabilidad-inefabilidad de la Palabra (*Gedanke*) Divina y la imposibilidad de su traducción (traición) mediante el mito o la representación estética, siendo Baal, el Becerro de Oro, la forma mediante la cual su hermano infructuosamente intentará comunicarla a su pueblo. De este modo, la empresa no tarda en mostrar su más completa contradicción e imposibilidad, pues Yaveh no es susceptible de ser representado mediante imagen o límite alguno:

No harás ninguna imagen.

Porque toda imagen domina y limita,

se apodera de todo aquello que debería permanecer sin límites e inimaginable.

Toda imagen exige un nombre,

que tan solo puede reflejar aquello que es pequeño.

No te sacrificarás a lo que es pequeño.

³⁶⁸ Cuya respuesta acostumbra a ser un acto que muestra y no una proposición que explica

³⁶⁹ Hooper, C, *Koan Zen Wittgensteins's Only Correct Method in Philosophy, Asian Philosophy*, Vol.13, Nº 3, November 2007, pág. 292

Debe creer en el espíritu, directamente, sin emoción. ³⁷⁰

Y como señala Lluís Duch³⁷¹, apoyándose tanto en George Steiner como en Josep Casals en sus respectivas obras³⁷², existe en esta ópera una radical consideración del silencio en el sentido más wittgensteniano del término, pues no deja de poner de manifiesto *la fonamental brecha trágica entre el que hom comprèn i el que hom pot dir. Les paraules distorsionen; les paraules elòquents distorsionen absolutament. Moisés...sembla no comprendre que l'ésser humà, de la mateixa manera que no té cap possibilitat extracultural, tampoc no en té cap d'extragramatical. De fet les dues impossibilitats són la mateixa*³⁷³

Al fin y al cabo, el propio Moisés se refiere a su Dios como *unvorstellbar*³⁷⁴ (irrepresentable) e inconcebible en tanto en cuando, señala Steiner, no existe representación simbólica que al ser humano pueda resultarle adecuada. Es por esta razón, que a lo largo de la trama argumental de la ópera, el discurso *Sprangesang*³⁷⁵ de Moisés discurre de forma simultánea al canto de su hermano AARon, entrando en muchos momentos en abierto conflicto con la propia orquesta, resultando entonces evidente la intencionalidad de Schönberg consistente en mostrar claramente el irresoluble conflicto existente entre la palabra y el silencio, entre lo *Unvorstellbar* y sus posibles pero siempre fallidas representaciones

A lo largo de la ópera Moisés mantiene un recitativo seco que contrasta con el carácter cantabile del discurso de su hermano AARon, tan solo interrumpido en una ocasión cuando lo insta a alejarse de aquello que siendo superficial y mundano carece de verdadero valor:

Reinige dein Denken,

lös es von Wertlosem,

weihe es Wahrem:

³⁷⁰ Moisés y AARon, palabras de Yaveh exhortando a Moisés que aparecen en el Libreto de la Ópera de Schönberg inspirada en el libro del Éxodo, 20,4-5

³⁷¹ Arnold Schönberg: Moisés y AARon, Fragmenta editorial, Barcelona, 2012

³⁷² Moisés y AARon (p. 320-321) y *Afinidades Vienesas* (p. 392-393)

³⁷³ P. 67, Arnold Schönberg: Moisés y AARon, Lluís Duch, Fragmenta editorial, Barcelona, 2012. La fundamental brecha trágica entre aquello que es comprendido y lo que se puede decir. Las palabra distorsionan; las palabras elocuentes distorsionan absolutamente. Moisés...parece no comprender que el ser humano, de la misma manera que no tiene ninguna posibilidad extracultural, tampoco la tiene extragramatical.

³⁷⁴ P. 167, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Editorial Gedisa, Barcelona, 2013

³⁷⁵ Recitativo

*kein andere Gewinn dankt deinem Opfer*³⁷⁶

Manifestación en definitiva, de la insalvable distancia que separa la inefabilidad del Ideal y su caída en la sujeción a la palabra al encontrarse ésta determinada, directa o indirectamente, por todo tipo de intereses que la contaminan, y tan a menudo, incluso la tergiversan, señala Duch³⁷⁷. Así, la zarza ardiendo a través de la cual Yaveh se muestra-oculta para hablarle a Moisés, tautológicamente afirma: *yo soy el que soy*, y por tanto, cualquier intento de representación o metaforización tan solo podrá desembocar en esa blasfemia que en la ópera de Schönberg es representada por la adoración a Baal, el Becerro de oro, como imposible concretización de lo Inefable³⁷⁸. Finalmente, incluso las Tablas de la Ley con las cuales Moisés baja de la montaña para entregarlas a su pueblo, son consideradas por AArón como una indigna imagen-representación de la Palabra Divina, induciéndole de este modo a romperlas en pedazos en la medida en que ellas también constituyen una blasfemia, y como señala Duch, el hecho de que ambos hermanos se encuentren en falso en relación a lo Absoluto, pone de manifiesto su obvia proximidad en cuanto a *traductores-traidores* incapaces de llevar a buen término una transmisión pura exenta de intereses y particularidades³⁷⁹. Sigue señalando este mismo autor que:

*L'esser humà de tots els temps s'ha caracteritzat per ser un impenitent constructor d'ídols. Amb molta freqüència el més gran de tots és ell mateix, al qual al.lusivament hom atribueix unes qualitats i una dignitat autosotèriques*³⁸⁰

Finalmente, el Pueblo de Israel no puede recibir de forma directa la abstracta Palabra Divina, siéndole solo accesible a través de las formas retóricas y artísticas de AArón que inevitablemente distorsionarán la pureza del mensaje de Yaveh. En esta ópera de Schönberg constatamos que tampoco la obra de arte es considerada como válida a la hora de intentar mostrar aquello que según Wittgenstein es preciso callar, pues en ningún caso, debido a sus obvias delimitaciones sería capaz de dar cuenta de lo Absoluto. No obstante, bajo mi particular punto de vista, ello no es óbice para considerar que, en sus propias limitaciones, la verdadera obra artística no deja de albergar una inherente capacidad para mostrar y dar cuenta de lo Inefable sin pretensión alguna de agotar sus infinitas posibilidades. Precisamente, es en la propia ausencia de sentido que a priori alberga la propia existencia humana, la que nos coloca en la tesitura de aceptar el juego artístico al que irremediamente dicho sin sentido nos invita, y en cierto modo, también nos condena. No dejan de ser

³⁷⁶ Purifica tu pensamiento, aléjalo de aquello que carece de valor, conságralo a lo que es verdadero: tu ofrenda no se agradece con ningún otro beneficio

³⁷⁷ P. 78, *Ibíd.*

³⁷⁸ P. 80, *Ibíd.*

³⁷⁹ P. 81, *Ibíd.*

³⁸⁰ P. 81, *Ibíd.*

bien significativas las últimas palabras lamentosamente pronunciadas por Moisés al final del segundo acto con el que finaliza la obra³⁸¹:

*O Wort, du Wort, das mir fehlt*³⁸²

Pues, es justamente esa Palabra que al ser humano siempre le falta, la que constituirá el punto de partida de todas sus construcciones simbólicas y artísticas, en su intencionalidad por ir acercándose y acariciar esa Realidad irrepresentable (*unvorstellbar*) del *Gedanke* o Pensamiento Último que siempre se resistirá a ser traducido-traicionado a meros conceptos o metáforas, abriendo de este modo el horizonte a una creación estético-artística, que en el mejor de los casos, tan solo podrá aspirar a practicar infructuosos rasguños y mordidas a una Realidad que a toda luces es Inefable. Pero en eso consiste, justamente, el juego del ser y del arte, en aceptar primeramente su inherente ausencia de sentido para después dirigir los pasos de su existencia en la dirección de ir creando las redes de su ser-en-sí, y acabar sus días sobre la tierra confesando que *he vivido*, y afirmando como Yaveh: *Yo soy el que soy*. Ésta y no otra será, según Dostoievsky, la finalidad del ser humano que pretenda llevar una existencia satisfactoria al margen de sus inherentes aporías y contradicciones: *satisfacer la finalidad de su existencia...*³⁸³, no necesitando finalidad alguna fuera de la vida misma, haciendo desaparecer de paso el problema de su propia existencia al haber encontrado aquella wittgensteniana manera en la que dicho problema irremediamente ya ha dejado de existir. Así, tal como afirma Schönberg, señala Jordi Pons, se trata de vivir como el artista o el filósofo *que solo vive lo que él es*³⁸⁴, dejando de existir en función de ningún ídolo, aunque dicho ídolo pueda incluso ser la ciencia, o el propio yo. Es en esos mismos términos que Wittgenstein se dirige a su maestro Bertrand Russell:

*Sólo hay problemas para los hombres que reflexionan para sí mismos y sobre sí mismos, y no para un ídolo, aunque ese ídolo se llame ciencia*³⁸⁵

Optando por encontrar el fondo de sí mismo y aclararse en lugar de deambular alrededor de las falaces idolatrías que están al uso en cualquier contexto socio-histórico, resultando del todo necesario descubrir las motivaciones del pensar y sus propias coherencias, pues en caso contrario, todo carecerá de valor, señala el filósofo vienés³⁸⁶. Como sostiene Pons:

³⁸¹ Pues constando ésta de tres actos, nunca llegó a musicalizar el tercero, acabando por tanto la obra en el segundo.

³⁸² P. 188, *Ibíd.* Oh Palabra, tu palabra, que me falta...

³⁸³ P. 30, cita de Dostoievsky que aparece en la página 30 de la obra de Jordi Pons, titulada "Schoenberg, ética, estética, religión", Acantilado, Barcelona, 2006

³⁸⁴ P. 28, *ibíd.*

³⁸⁵ Comentario de Wittgenstein citado por J. Pons en la página 28 de su obra.

³⁸⁶ P. 28, *Ibíd.*

*La vida del individuo ético-estético (modélicamente, el intelectual o el artista) está sublimada por la vida del conocimiento. Entonces, ese individuo ya no vive en la inmediatez de la sensación, no es simplemente aquello que se vive, sino que vive los hechos con una cierta mediación intelectual*³⁸⁷

Si bien, dicho individuo puede perfectamente ser también el oyente musical, el aficionado a la pintura o el lector de obras literarias, que viviendo su existencia desde la mediación intelectual-artística de las obras que previamente haya contemplado e integrado en las redes de su propio ser, podrá satisfacer la finalidad de su existencia viviendo lo que él es.

De este modo, siendo lo inexpresable (*Gedanke*) algo que por definición no puede ser dicho, quedará condenado a permanecer en el misterio para ser siempre parcialmente desvelado en todas y cada una de las manifestaciones artísticas que estén al alcance de cada individuo. Inevitablemente, esa palabra que a Moisés le falta, hace referencia a lo inexpresable de la experiencia mística, íntima y artística, que tan solo podrá ir siendo mostrado sin agotar en ningún caso todas las posibilidades en su mostración. Es también por esta razón que las manifestaciones artísticas de la Viena finisecular, en absoluta consonancia con dicha *Weltanschauung*, muestran todas ellas un carácter fragmentario e inacabado, acorde con una noción de la realidad que siempre está en proceso de comprender sin posibilidad alguna de establecer un *Grund* o fundamento perenne. Por otra parte, tanto la novela de Musil, como la ópera de Schönberg *Moses und Aaron*, nunca llegaron a ser concluidas, permaneciendo como obras eternamente abiertas e interminables, al mismo tiempo que otras creaciones como el *Tratado de armonía* de este último y el *Tractatus* escrito por Wittgenstein, a pesar de haber sido concluidas, evitan el establecimiento de una verdad que pudiera considerarse última y definitiva, pues aquellas verdades que pretendidamente son inmutables, no dejan de ser consideradas como meras conjeturas.

Respecto al formal estado incompleto de la ópera de Schönberg, Steiner señala que *es una obra de maravilloso carácter acabado. No había más que decir*³⁸⁸, siendo ésta la razón por la cual, en el fondo y más allá de las diversas circunstancias históricas que impidieron al compositor concluir el tercer acto de la obra, ésta quedó finalmente acabada a pesar de estar incompleta.

Esto es lo que confiere al final del acto segundo su tremenda autoridad y lógica. Los acontecimientos que ahora iban a producirse en Europa se encontraban, de manera estrictamente literal, más allá de las palabras, eran demasiado inhumanos para ese acto definitorio de la consciencia humana que es el discurso. El grito desesperado de Moisés, su desplome en el silencio, es un reconocimiento -como el que encontramos también en Kafka, en Broch, en

³⁸⁷ P. 29, *Ibíd.*

³⁸⁸ P. 173, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Editorial Gedisa, Barcelona, 2013

*Adamov- de que las palabras nos han fallado, de que el arte no puede ni detener la barbarie ni expresar la experiencia cuando la experiencia se vuelve inexpresable*³⁸⁹

Pues no sólo el silencio con el que se cierra la obra muestra la imposibilidad de expresar de manera generalizada lo *unvorsteball*, sino también, lo inexpresable de los terribles sucesos que pronto acontecerían en los campos de exterminio nazi, respecto a los cuales Steiner nunca se ha cansado de señalar el silencio y la connivencia que los propios aliados, numerosos ciudadanos polacos, soviéticos y alemanes, pusieron de manifiesto ante tan bárbaros acontecimientos, llegando incluso a afirmar que sin dicha complicidad, el holocausto judío no habría adquirido unas dimensiones tan estratosféricas. Dado que nadie era capaz de imaginar que unos sucesos tan bárbaros u ferozmente inhumanos podían estar sucediendo en Alemania y en los países ocupados por la invasión nazi, por tratarse de algo inimaginable e inconcebible, el silencio cómodamente se había instalado en sus consciencias³⁹⁰.

Retornando sobre la ausencia de finalidad que resulta ser inherente a la obra artística, Ramón Barce señala que:

*El misterio y la agonía del mundo originan esa búsqueda infinita que es el arte, que realiza al hombre y que termina por ser, como búsqueda, un valor en sí mismo que se alza orgullosamente frente a la meta quizá cada vez más cercana pero siempre diferida, como el castillo de K*³⁹¹

Esto es, la pretensión de toda experiencia artística nunca podrá ser la consecución de telos o finalidad alguna, sino la alegre y creativa permanencia en la búsqueda como valor en sí que permita al ser humano satisfacer la finalidad de su existencia, que no es otra que su existencia en el propio movimiento de la vida. Como señala el mismo Schönberg, de la misma manera que en una secuencia de modulación de acordes lo esencial no es la meta, sino el camino, el sendero de la existencia también consiste en su propio movimiento y no en su llegada³⁹². Esa ausencia de finalidad, o lo que en términos kantianos puede ser definido como una *finalidad sin fin*, es del todo acorde con la wittgensteniana manera correcta de mirar las cosas, y por supuesto, con lo más propio de la experiencia íntima en su propia ausencia de telos. Como señala Pons:

³⁸⁹ P. 173, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Editorial Gedisa, Barcelona, 2013

³⁹⁰ P. 175-208, *Ibíd.*

³⁹¹ P. 105, citado por Jordi Pons en *Schönberg, ética, estética, religión*, Acantilado, Barcelona, 2006

³⁹² P. 106, citado por Jordi Pons en *Schoenberg, ética, estética, religión*, Acantilado, Barcelona, 2006

*Es la búsqueda en el conocimiento identificada ya con la vida. Y aquí, casi imperceptiblemente, nos introducimos en la esfera de la creatividad artística*³⁹³

Muy finamente lo expresa Cervantes en el *Don Quijote*, cuando en el inicio del capítulo XLIII de la primera parte, aparece el siguiente poema:

*Marinero soy de amor
y en su piélago profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.
Siguiendo voy a una estrella
que desde lejos descubro,
más bella y resplandeciente
que cuantas vio Palinuro*³⁹⁴.
*Yo no se adónde me guía
y, así, navego confuso,
el alma a mirarla atenta,
cuidadosa y con descuido.
Recatos impertinentes,
honestidad contra el uso,
son nubes que me la encubren
cuando más verla procuro.
!Oh clara y reluciente estrella
en cuya lumbre me apuro!
Al punto que te me encubras,
será de mi muerte el punto.*³⁹⁵

³⁹³ P. 107, *Ibíd.*

³⁹⁴ Piloto que conducía la nave de Eneas en la Eneida de Virgilio

³⁹⁵ P. 548, *El Quijote*, Cervantes, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2005

Pues efectivamente, si identificamos la propia búsqueda de conocimiento con la propia existencia humana, de alguna manera, dicha actividad gnoseológica tanto vendrá dada por las aportaciones provenientes del propio pensamiento filosófico, como de las distintas experiencias íntimo-artísticas, así como, por supuesto, de las posibles introspecciones-reflexiones que puedan ir dándose a lo largo de dicha existencia. Podemos por tanto, considerar que se trata de una búsqueda estética en el más estricto sentido del término, si tenemos en cuenta tanto su ausencia de telos propiamente dicho, como su naturaleza abiertamente interminable, como esa palabra a la que Moisés le falta. En este aspecto, tal como sostiene Pons, la creatividad artística de forma tan imperceptible como efectiva, contornea la existencia del ser humano, en toda cuanto ésta alberga de eterna búsqueda sin más fin que su ausencia de fin, desvelándose entonces como esas flores que en el *haiku* japonés *son como son*. El gran misterio de la existencia ya no es que exista algo (el ser) en lugar de la nada, sino que la existencia de dicho ser venga a consistir en una finalidad sin fin y una intencionalidad sin intención, esto es, que su única y más verdadera razón de existir resida en la interminable búsqueda de sí mismo a partir del establecimiento de una relación de intimidad con la Otredad. Este gran misterio no tan solo alberga una dimensión plenamente estética, sino también ética en la medida en que podemos considerar la búsqueda del ser como un valor en sí mismo, dando lugar a lo que Jordi Pons denomina ser *el revolucionario de sí mismo*³⁹⁶, esto es, desnivelándose respecto a lo oficialmente establecido para encaminarse a su *poder-ser-más-propio*. Weininger resume este segundo aspecto de la siguiente manera:

*La verdad, la pureza, la fidelidad, la sinceridad frente a sí mismo es la única ética posible*³⁹⁷

Consistiendo dicha verdad-fidelidad-sinceridad en el constante alineamiento del ser humano en relación a la búsqueda de sus más insondables misterios, que no pueden ser desvelados sino es a través de su relación íntima con la Otredad, pues es en la correlación existente entre el ser humano y la Otredad donde se instituye el individuo moral y estético. Lo importante no es la realidad sino el vínculo que uno establece con la misma, esto es, la manera particular de ver y comprender dicha realidad, siendo ésta la razón por la cual Wittgenstein considera que *el trabajo filosófico consiste en trabajar sobre uno mismo*³⁹⁸.

Así también lo expresa Cervantes en el capítulo XLII de la primera parte en el *Quijote*:

³⁹⁶ P. 107, *Ibíd.*

³⁹⁷ P. 107, comentado por Jordi Pons en al ya citada obra.

³⁹⁸ P. 116, *Ibíd.*

*Dulce esperanza mía,
que rompiendo imposibles y malezas
sigue firme la vía
que tú mesma te finges y aderezas:
no te desmaye el verte
a cada paso junto al de tu muerte.
No alcanzan perezosos
honrados triunfos ni victoria alguna,
ni pueden ser dichosos
los que, no contrastando a la fortuna,
entregan desvalidos
al ocio blando todos los sentidos.
Que amor sus gloria venda
caras, es gran razón y es trato justo,
pues no hay más rica prenda
que la que se quilata por su gusto,
y es cosa manifiesta
que no es de estima lo que poco cuesta.
Amorosas porfías
tal vez alcanzan imposibles cosas:
y, así, aunque con las mías
sigo de amor las más dificultosas,
no por eso recelo
de no alcanzar desde la tierra el cielo³⁹⁹*

³⁹⁹ P. 550, *El Quijote*, Cervantes, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2005

Este poema constituye toda una invocación ético-estética al esfuerzo por vencer las no pocas dificultades que la búsqueda del propio ser siempre comporta, sin recelar alcanzar desde la tierra el cielo, esto es, sin dejar de dirigir la propia existencia en la dirección de desvelar los más insondables misterios. De hecho, el propio personaje Don Quijote de la Mancha ya constituye, en sí mismo, un alegato a la tenacidad por afrontar la aventura de la propia existencia con sus innumerables contingencias y adversidades, pues lo único que al final verdaderamente importa es el hecho en sí de haber sabido morir por algo, como de hecho muere el Caballero de la Triste Figura tras batirse en duelo con el Caballero de la Blanca Luna, y que pondrá punto final a su aventura al recuperar la perdida cordura.

Respecto a la tenacidad del humano existir, Josep María Esquirol señala que *existir es, en parte, resistir*⁴⁰⁰, en lo que dicho autor denomina como *resistencia íntima*, entendida ésta no como un hecho circunstancial sino como ontológico movimiento de la existencia humana. Desde su propia intimidad, el ser humano necesita resistir a la constante amenaza de desintegración ante la cual desde siempre se ha encontrado expuesto, esto es, al inevitable deterioro físico provocado por el paso del tiempo y la muerte como su inmediata seguidora, al implacable poder uniformador de las exigencias prácticas y morales de la *polis*, a la posibilidad de ser devorado por Escila (el agarre del concepto) o engullido por las infinitas particularidades de Caribidis, y sobre todo por la oficialidad y medianía del *das Man* de lo establecido. Esto le obliga a adoptar una actitud de *resistencia íntima* frente al *Umwelt* en un sentido muy próximo a la *Sorge* heideggeriana, salvaguardando su identidad en la *casa*, en los cálidos fuegos del Hogar de Hestia, no sólo como refugio frente a la intemperie, sino sobre todo, *como refugio frente al hielo metafísico*⁴⁰¹. No obstante, el propio Esquirol subraya que dicho amparo no debe ser entendido como solipsista aislamiento respecto al mundo, sino como cuidado de sí-mismo frente al mundo y sus implacables circunstancias.

Como muy bien señala el citado autor:

*La resistencia íntima se parece a la eléctrica en que, paradójicamente, al resistir al paso de la corriente, da luz y calor a los que están cerca; una luz que ilumina el propio camino y que sirve de candil para los demás, guiando sin deslumbrar. No una luz que revela los valores supremos en el cielo de la verdad, ni el sentido oculto del mundo, sino una luz de camino, que protegiéndonos de la dura noche nos alumbra, nos hace asequibles a las cosas cercanas y nos conforta*⁴⁰²

⁴⁰⁰ P. 9, *La resistencia íntima*, Josep María Esquirol, Acantilado, Barcelona, 2015

⁴⁰¹ P. 12, *Ibíd.*

⁴⁰² P. 16, *Ibíd.*

Y esa luz parece evocar la *Lichtung* de la que Heidegger nos habla en *Ser y Tiempo*, aquella que acontece cuando es desvelado el ser del ente como emanación de una Verdad que sin embargo no pretende erigirse en Única y Absoluta. La *resistencia íntima* conduce a una *filosofía de la proximidad* consistente en todas aquellas relaciones, actividades y acciones conectadas con el mundo de la vida (*Lebenswelt*), las cosas más concretas y cercanas del día a día: la conversación con unos amigos o familiares alrededor de la comida en la mesa, la reflexión sobre la propia experiencia, el deleite ante una bella puesta de sol o la escucha de una inspirada pieza musical, etc. No se trata de lo abstracto e impersonal, sino de lo concreto y particular de cada uno, frente al peligro de disgregación de que es objeto, lo que Esquirol denomina como *vuelta a casa*, ese receptáculo donde el ser humano se encuentra a salvo para dar satisfactoria salida a sus necesidades más básicas y existenciales: comer, beber, cobijarse, descansar, reflexionar, re-encontrarse, comunicarse y cuidarse en el más amplio sentido de la palabra. En este aspecto, sigue señalando dicho autor, la casa es el centro discreto del mundo, de tal manera que *centra el mundo y el hogar centra la casa*⁴⁰³, de la cual siempre salimos para, más pronto que tarde, volver a ella como indispensable ámbito de intimidad que nos permite resistir a la fuerza disgregadora del mundo circundante. Es por esta razón, que no hablamos de estar dentro de casa sino *en casa*, esto es, en la intimidad de nuestro propio mundo. De ahí la gran importancia concedida a los hogares, al interior de las casas que recubrimos con todo tipo de cálidos y acogedores materiales, muebles, colores, objetos de adorno, etc. En este aspecto, el cuidado de la casa anda parejo al cuidado del propio ser. No obstante, sigue señalando Esquirol que el retorno a casa no consiste, ni debe consistir, en una cerrazón o asilamiento respecto al mundo de la *polis*, sino a un constante ir y venir desde la exterioridad hacia dentro y desde la interioridad hacia afuera, no siendo la casa una fortaleza que se cierra al exterior, sino un espacio que a través de sus puertas y ventanas no deja de permanecer abierto al mundo⁴⁰⁴.

Esquirol también considera que es precisamente la falta de proximidad con las cosas de la vida, con lo particular-concreto, con la intimidad propiamente dicha, lo que más desazón, angustia y frustración provoca en un sujeto cada vez más alienado por la realidad virtual de las pantallas de plasma, así como absorbido por las excelencias de lo aparentemente relevante del mundo de la fama y el honor, más caracterizado por la banalidad de la apariencia que por la profundidad de la existencia⁴⁰⁵. En este aspecto, este pensador aboga por una vuelta a las cosas mismas, a la materia de la realidad en detrimento de las abstracciones y las grandilocuencias, situando el ámbito de la *resistencia íntima* en la propia vida cotidiana, destacando su verdadero valor no como el

⁴⁰³ P. 42, *Ibíd.*

⁴⁰⁴ P. 52, *Ibíd.*

⁴⁰⁵ P. 66-67, *Ibíd.*

producto resultante de una mirada estetizante, sino de la propia vivencia en sí. No obstante, el problema consiste precisamente en comprender de qué manera en ausencia de una actitud contemplativa estetizante, resultará posible destacar el valor de una cotidianidad tan habitualmente sumida en sus rutinarias inercias. Llama la atención que Esquirol en toda su obra⁴⁰⁶ no sólo no haga referencia alguna a lo estético, sino que además lo considere como algo totalmente innecesario para llevar a cabo una efectiva *resistencia íntima*, cuando en realidad considero bien difícil, cuando no imposible, re-valorizar la cotidianidad sin rescatarla de la rutina en la que habitualmente se encuentra sumergida. La apreciación de las cosas que se encuentran sumidas en la vorágine del día día, requiere de *una otra mirada* para poder contemplarlas en todo su esplendor, y esa *otra mirada* no es otra que la contemplativa que conduce a ver las cosas de la *manera correcta*, esto es, en su vinculación con el Todo. En este aspecto, estando plenamente de acuerdo con Esquirol que no se trata necesariamente de perseguir de manera sistemática los grandes acontecimientos, sin embargo los más vulgares y anodinos objetos cotidianos tan solo pueden ser vistos en su más profunda dimensión⁴⁰⁷ a condición de que puedan ser contemplados desde una mirada estética que ha sabido sustraerse al rutinario flujo de los acontecimientos. Cuando Esquirol señala que:

*Lo que llena el día a día, así como el paso de los meses y los años, podría considerarse de poca monta, mediocre, en nada sobresaliente, como una vida muda, materialista, de vuelo raso... Pero esta manera de ver sería, en realidad, corta de miras... hay una indiscutible dignidad en la vida sencilla de la gente*⁴⁰⁸

No aclara el tipo de mirada distinta que sería necesaria para no ver las cosas en la cortedad de miras con que habitualmente son vistas, y considero que esa mirada tan solo puede ser de orden estético. En este aspecto, esta otra mirada requerida no dejaría de formar parte de la *resistencia íntima* dentro de la *comarca de la proximidad*, esto es, la que permitiría ver las cosas del mundo en su misterio. No obstante, y en cierta contradicción con el posicionamiento a-estético anterior, hacia el final de la obra llega a admitir la importancia de lo poético al sostener que:

*Hay que saber escuchar el eco de lo esencial, que se da, por ejemplo, en el canto, en la palabra poética que crea mundo, en la palabra que comunica e, incluso, en la palabra que informa*⁴⁰⁹

Lo que conduce a concluir que, en contra de lo que sus palabras en un principio parecían apuntar, concede una importancia capital a lo poético, y por

⁴⁰⁶ Me refiero a su libro titulado *La resistencia íntima*

⁴⁰⁷ Hemos tenido ocasión de comprobarlo con las fotografías realizadas por Xavier Valldaura

⁴⁰⁸ P. 67, *Ibíd.*

⁴⁰⁹ P. 144, *Ibíd.*

tanto, a lo estético, cuando reconoce su capacidad para crear mundo y transmitir lo esencial. Cuando las palabras cantan sucede que:

*El canto no diluye a quien canta, sino que lo liga, lo reúne, lo vincula con las cosas, con el mundo, con los otros*⁴¹⁰

Es decir, que es precisamente gracias al canto y a la poesía, esto es, a la mirada-escucha estética, que el ser humano puede re-ligarse con el mundo percibiéndose como formando parte de un Todo.

Finalmente, Esquirol viene a establecer la resistencia íntima sobre cinco pilares fundamentales:

- La casa, el hogar como lugar de re-encuentro con el ser
- La cotidianidad como primordial escenario de la vida
- La cura o cuidado de sí mismo y del otro
- El prójimo, la otredad a la que amparar y en la que ampararse
- La reflexión sobre la experiencia

Como elementos de una filosofía de la proximidad que habiendo previamente reconocido el naufragio metafísico del ser humano, esto es, la experiencia del nihilismo y el existir en la intemperie del mundo como fundamentos, se integran en el sentido de la *resistencia íntima*.

⁴¹⁰ P. 146, *Ibíd.*

Opinión pública y sentido común

Pardo señala que cuando alguien enuncia una determinada proposición, como por ejemplo: "nieva, está nevando", no es con el mero objetivo de comunicar una realidad que resulta bien evidente a la misma, sino para expresar algo más que lo meramente denotativo, pues en el plano connotativo dicha frase podrá ser entendida quizás como, "no podremos salir de paseo, o tendremos unas Navidades blancas...". Quien ha expresado "nieva", dice y pretende decir algo más que lo meramente dicho, por más que en nada atañe o modifica el grado de verdad o falsedad sobre lo enunciado. Ese algo más que ha sido dicho con lo dicho tiene una relación directa con la intimidad, de tal manera que, *lo típico de una conversación íntima es que en ella es imposible- aunque por fortuna también innecesario- salir de dudas*, pues en tal conversación sus interlocutores se entienden a un nivel perlocutorio en el que las palabras dichas *suenan a* o de tal manera que remiten a un sentido o significado connotativo. A la pregunta, ¿ya has fregado los platos?, en función del tono en que haya sido formulada, también podrá llevar implícita una recriminación o una admiración del tipo: "aún no los has fregado!" o "que rápidamente los has fregado!".

*La intimidad no es causa sino efecto del lenguaje*⁴¹¹

Pues al pronunciar una determinada frase nunca podemos estar seguros de que nuestras palabras serán necesariamente interpretadas en el sentido que hemos previsto, pues expresando a alguien una proposición como: "pues sí que has comido hoy!", no puedo estar seguro del sentido que dicha proposición tendrá para mi interlocutor, pues tanto podrá interpretarlo como un simple observación o como una cierta crítica o recriminación por haber comido demasiado. En este aspecto, a la intimidad de la lengua le sucede lo mismo que a la intimidad del yo: ambos son portadores de una falta de seguridad, de una falta de significado, y es precisamente dentro de este orden perlocutorio donde habita la intimidad de la lengua⁴¹². En este aspecto, los llamados actos del habla nada o muy poco tienen que ver con lo implícito de la intimidad⁴¹³, sucediendo exactamente lo mismo con la contemplación de la obra artística, pues tampoco podremos estar seguros de los muy diferentes sentidos susceptibles de ser desvelados por todos y cada uno de los espectadores que

⁴¹¹ P. 81, *La Intimidad*, J. L. Pardo

⁴¹² P. 81, *Ibíd.*

⁴¹³ P. 82, *Ibíd.*

a la obra de arte se acerquen para contemplarla. Por más que desde un punto de vista académico puedan ser dilucidadas unas determinadas características formales y estilísticas, susceptibles de figurar en los tratados de la Historiografía del arte, las expresiones artísticas poco o nada tendrán que ver con las connotaciones que puedan tener para el espectador, que en definitiva, responderán a lo implícito de su propia intimidad, y no a las supuestas intenciones del autor de la obra, o a las disquisiciones académicas que los historiadores del arte sobre ella hayan podido elucubrar. Ésta y no otra es la diferencia existente entre la intimidad de la obra para el espectador, y la explícita oficialidad del academicismo que en sus pretensiones universal-abstractas, establecerá unas determinadas coordenadas estilísticas que nunca podrán ser objeto de doblez alguna.

En este contexto, Pardo también señala que *el lenguaje íntimo se caracteriza por su falta de significado*⁴¹⁴, pues en lo que respecta a la dimensión íntima sus interlocutores a nada están obligados en la medida en que nadie puede estar del todo seguro de lo que el otro ha pretendido decir.

*La intimidad no es seguridad, lo que confiere seguridad es siempre la privacidad, los altos muros de castillo o la publicidad, la policía y el Ejército que garantizan las fronteras y protegen el orden público: la intimidad sólo existe entre quienes no están seguros ni necesitan estarlo*⁴¹⁵

El continente en el que las palabras albergan un sentido implícito y no un mero significado explícito, es el de la intimidad de la lengua, el de su sabor o su tacto que nada tiene que ver con las leyes naturales y eternas de lo universal-abstracto⁴¹⁶. Por este motivo, Pardo está en desacuerdo con las hipótesis lingüístico-semiológicas según las cuales todo lo implícito del lenguaje debe ser susceptible de ser explicitado, pues tan nocivo resulta que los hablantes de una lengua no puedan hablar como que no puedan callar, dado que *el sentido común es la intimidad de la lengua, como la opinión pública es su publicidad*⁴¹⁷. De alguna manera, la privacidad vendría a ser una intimidad que se ha echado a perder, *como lo delata el pestilente olor de la esfera privada, que no es la carne sabrosa del fruto del yo, sino la putrefacción de la intimidad*⁴¹⁸. Y a esa misma putrefacción asistimos cuando contemplamos un culebrón televisivo con sus ya de por sí predecibles enredos y grotescas situaciones oliendo a pura privacidad que no a profunda y fresca intimidad, con esos personajillos que no dejando lugar a duda alguna, aparecen completamente formateados en sus explícitas maneras de sentir y actuar.

⁴¹⁴ P. 83, *Ibíd.*

⁴¹⁵ P. 83, *Ibíd.*

⁴¹⁶ P. 84, *Ibíd.*

⁴¹⁷ P. 85, *Ibíd.*

⁴¹⁸ P. 86, *Ibíd.*

Por esta razón, lo connotativo del lenguaje, de la intimidad, no es analizable como una suma de denotaciones o significados, sino que debe ser comprendido como algo que siempre escapa a cualquier pretensión explicitadora, pues *la resonancia íntima de una palabra es sustancialmente incalculable y polívoca (contiene muchas voces distintas, y ninguna de ella es una)*, y sólo cuando la palabra es sometida al dominio público, subyugada por la exigencias del contrato social, pierde su polivalencia, y de paso, su intimidad⁴¹⁹. Tenemos entonces que la palabra es mero vehículo de expresión de la más pura convencionalidad-oficialidad, en la medida en que tan solo es capaz de transmitir contenidos siempre explicitados que no pueden dar lugar a duda alguna. Se trata de la palabra inauténtica que vendría a corresponderse con el *Dasein* inauténtico, pues sólo la palabra íntima puede albergar la fresca autenticidad de una infinita red de matices y sentidos. En este aspecto, la palabra pública carece de trascendencia y de color en la medida en que tan solo está encaminada a expresar aquello mismo que su significado explícito pone de manifiesto, a diferencia de la palabra íntima que al igual que la palabra pronunciada-escrita por el poeta, siempre apunta y sugiere más allá de sí misma, albergando dentro de sí el exquisito sabor de la inefabilidad. Por esta razón, la palabra íntima también es, de algún modo, una palabra artística que nos sumerge en la kantiana *finalidad sin fin, e intencionalidad sin intención*, porque tratándose en definitiva de una palabra susceptible de ser saboreada, nunca podremos decir cuál es exactamente su sabor, su sentido, su significado, su finalidad e intención.

No es precisamente la claridad una de las características de la palabra íntimo-poética

Respecto a la consustancial inseguridad de la palabra íntima, Pardo señala que:

*No es que el otro nunca pueda estar seguro de lo que yo quiero decir, es que ni siquiera yo puedo estarlo de todo lo que quieren decir- e implícitamente dicen- las palabras que me oigo pronunciar. Uno nunca está seguro con las palabras, precisamente porque transmiten intimidad, porque la contagian*⁴²⁰

Y es sin duda alguna, en el ámbito poético en general (no solo en el de la poesía sino en la actividad artística en general) donde la intimidad de la lengua se hace más patente, como ejercicio en el que las palabras son saboreadas y adquieren las más variadas resonancias⁴²¹, si bien también resulta igualmente patente en las sesiones psicoanalíticas cuando el propio analizando, e incluso el analista, son momentáneamente sorprendidos por el sentido de sus propias

⁴¹⁹ P. 123, *Ibíd.*

⁴²⁰ P. 125, *Ibíd.*

⁴²¹ P. 125, *Ibíd.*

palabras⁴²². Dado que la lengua íntima-artística siempre dice mucho más de lo que en un principio pretendía decir, su decir encierra un sentido plenamente poético que no es posible dilucidar en toda su magnitud, debido a que carece de fin e intención.

Sé que el lenguaje tiene intimidad porque las palabras que oigo decir tienen una vida interior, un repliegue o una densidad que puedo respetar o no- pero, si no la respeto, si echo a perder su intimidad, ya no me quieren decir nada ni yo tengo gusto alguno en decirlas, ya no me saben ni bien ni mal-, porque las palabras se tienen a sí mismas en mi boca; y en ello reside mi intimidad, en ese repliegue de las palabras es en donde yo tengo mi morada íntima, en donde me tengo a mí mismo; ello es lo que hace que mi decir sea también un saber decir, que tenga sabor a dicho⁴²³

Lejos de ser incomunicable, la intimidad siempre es implícitamente comunicada en cada acto lingüístico humano, pues en las conversaciones íntimas uno no participa para informarse sobre algo o sobre alguien, sino *para oír cómo suena lo que dice otro, para escuchar la música más que la letra de su comunicación, para saborear su lengua⁴²⁴*. En este aspecto, la palabra íntima alberga cierta naturaleza de orden musical en el sentido de encerrar un determinado grado de relativa asemantividad, pues por más que creamos comprender su significado y posibles sentidos, nunca podremos estar del todo seguros sobre la veracidad de nuestras impresiones, moviéndonos entonces en unas coordenadas relativamente parecidas a las del discurso musical. Podremos albergar muchas conjeturas, considerar que en líneas generales el sentido de la obra musical, de las palabras íntimas, es éste o aquel, pero a ciencia cierta, no dejaremos de movernos dentro de un mayor o menor grado de incertidumbre.

Por paradójico que pueda parecer, señala Pardo, para poder ser uno mismo es necesario desdoblarse en dos, esto es, en un yo que habla, toca, escucha, siente, y otro yo que se escucha cuando habla, se siente cuando se toca, existiendo una especie de retraso del yo con respecto a la identificación consigo mismo, siendo esta distancia existente entre ambos yos el principio de la intimidad. Por esta razón, llegamos a sentir cierta extrañeza cuando escuchamos nuestra propia voz, releemos nuestros manuscritos u observamos nuestros propios movimientos⁴²⁵. De no ser por esta distancia que separa ambos yos, el ser humano no podría existir como un ser mortal y sentirse a sí

⁴²² Cuando cometen un *lapsus linguae*, o simplemente cuando una determinada palabra tras ser pronunciada les suena (les sabe) a algo completamente inédito nunca antes pensado, pero que sin embargo alberga más verdad o conocimiento que las intenciones de lo inicialmente expresado, lo que conduce a Lacan a señalar: *la verdad surge de la equivocación*.

⁴²³ P. 126, *Ibíd.*

⁴²⁴ P. 128, *Ibíd.*

⁴²⁵ P. 154-155, *Ibíd.*

mismo⁴²⁶, y de alguna manera, es precisamente en este sutil espacio que separa un yo (el que habla) del otro yo (el que se escucha hablando) donde se da la intimidad del Hogar de Hestia.

La división del yo en dos mitades- la mismidad- es la raíz del espacio mismo: yo tengo espacio para moverme, el espacio se extiende ante mí porque estoy partido en dos mitades: al decir "yo", nace un espacio que se extiende hasta dónde está mi otra mitad, mi hermano gemelo, es decir, hasta donde resuena mi voz que yo, a mi vez puedo escuchar y sentir. Y así es como me parto en dos mitades (que es el único modo en que puedo ser yo): el Yo que dice "yo" y el que se escucha a sí mismo decirlo y padece los efectos de esa resonancia de sí en el exterior. Sólo puedo sentir el espacio (y por tanto, sólo hay espacio para mí) porque me he partido en dos mitades, y lo que siento al sentir el espacio- la hendidura que me divide en dos mitades, y lo que siento al sentir el espacio- la hendidura que me divide en dos-, es la compañía lejana de mi otra mitad. Tal es la naturaleza íntima del espacio (humano) y, sólo en este sentido, la naturaleza del espacio íntimo⁴²⁷

Pardo señala claramente la diferencia existente entre la mismidad (el que se oye hablar a sí mismo) y la identidad (el que habla), ya que el ser humano necesita de la otredad, de lo otro, de la diferencia, para poder sentirse a sí mismo⁴²⁸. Por tanto:

De mí mismo sólo se en la distancia y gracias a la distancia. El espacio vivo me comunica con lo que me falta, pues mi intimidad no puede ser sino una intimidad partida y, por tanto, no puede cumplirse en la fusión con el alma gemela (pues tal fusión equivaldría a la identidad y, una vez más, a la aniquilación de la intimidad) sino únicamente como intimidad compartida, no como confusión sino como complicidad. Mis cómplices y, por tanto, mis íntimos, son aquellos que caben en esa distancia que mantengo con respecto a mí mismo, los que me ayudan a sentirme a mí mismo⁴²⁹

Y es en este mismo espacio en el que se desarrolla la intimidad, donde también acontece la experiencia artística mediante la cual los dos yos que conforman al ser humano pueden establecer un diálogo vivo y creativo (íntimo) que les permita ir re-encontrándose, sin que ello signifique que puedan llegar a cerrar el círculo, pues *la distancia que mantengo conmigo mismo hace que el círculo esté siempre abierto, hendido, que no sea jamás un circuito cerrado⁴³⁰*

⁴²⁶ P. 159, *Ibíd.*

⁴²⁷ P. 160, *Ibíd.*

⁴²⁸ P. 160, *Ibíd.*

⁴²⁹ P. 161, *Ibíd.*

⁴³⁰ P. 162, *Ibíd.*

Tenemos entonces que, *la mismidad es la forma de la intimidad que caracteriza a los seres espaciales*⁴³¹, si bien en este punto podríamos añadir que también es la forma en que tiene lugar la experiencia artística que es inherente y exclusiva de los seres espaciales, pues en ausencia de dicho espacio (un perro que ladra no puede oírse a sí mismo ladrar) no existe, lógicamente, necesidad ni posibilidad alguna de desarrollar una labor creativa de naturaleza artística, si bien los animales tampoco pueden aspirar a ello al no encontrarse investidos por el orden simbólico del lenguaje, condición también *sine qua non* para el arte.

Como muy bien señala Pardo, *cada vida está como inmersa en un espesor, rodeada de las vidas de los otros existentes, anteriores o posteriores que no puede retener ni adivinar*⁴³². Por tanto, todos y cada uno de los seres humanos, lejos de poseer una identidad, albergan una diferencia, pues no son uno sino muchos los que lo conforman y constituyen, lo cual impide al ser humano decir "yo soy yo", pues dicho yo no deja de ser una muchedumbre de antepasados, de sujetos presentes y futuros, siendo la vida vivida de cada cual una verdadera insignificancia. Así, tenemos que el ser humano queda reducido a ser un contador de una vida no vivida que no puede recordar, ni rememorar, ni tener presente, pues tampoco ha podido ser aquello que no ha vivido al permanecer como un pasado que se encuentra más allá de todo pasado.

*La vida es lo que nunca le ha pasado a uno (sino a otro, el antepasado) y lo que nunca le pasará a uno (sino a otro, el descendiente)...yo no soy uno ni tampoco soy otro*⁴³³

De tal manera que uno no es ni uno ni otro sino uno y otro que sin embargo se encuentran dentro de sí, pues *no son ser, son de sonar. Uno y otro suenan, resuenan, consuenan o disuenan según el ritmo de las horas inconmensurables de los tiempos asincrónicos*⁴³⁴. Y es ésta una de las principales razones por las cuales el ser humano necesita de la experiencia artística para poder disfrutar de su propia existencia, pues la obra de arte⁴³⁵ vendría a ser una especie de espejo en el que poder contemplar(se) esos otros que sin saberlo también es, esto es, también vienen a formar parte de sí mismo, si bien en un nivel claramente inconsciente. Por tanto, en este aspecto, la experiencia artística nos clarifica al permitirnos tomar consciencia de los muchos yos que conforman y constituyen aquella muchedumbre que denominamos como "yo". Es precisamente en las *Meninas* del pintor sevillano donde de forma más patente se pone en evidencia esa necesidad de re-encontrarse con esa multitud que conforma al propio ser, y es por este motivo

⁴³¹ P. 164, *ibíd.*

⁴³² P. 170, *ibíd.*

⁴³³ P. 171, *ibíd.*

⁴³⁴ P. 171, *ibíd.*

⁴³⁵ En un sentido genérico; plástica, musical o literaria...

que esta obra es, en esencia, un juego de miradas mirándose, una multitud en la que cada uno/a se mira en un espejo para saber y tener constancia de sus otros yos. En este aspecto, esta obra viene a constituir la máxima expresión de la intimidad del ser humano, pues el espacio abierto en la misma es aquel que permite al espectador ir viéndose progresivamente reflejado, en el propio creador de la obra, en los Reyes de España que supuestamente están siendo pintados, en las Infantas, Bufones y Ama de llaves que contemplan la escena, en el enigmático personaje del fondo bajando por la escalera, y así un largo etcétera, siendo finalmente el propio espectador que contempla la obra el protagonista principal de la misma. El mensaje de Velázquez no podía más confusamente claro: sea quien sea el personaje pintado o el sujeto contemplador de la escena, no deja de ser esa multitud de yos que conforman el espacio de la intimidad.

La relación del yo con lo otro es la misma que existe entre alguien y su sombra, esto es, algo pre-existente con lo cual no pudiendo establecer ningún contacto por encontrarse fuera de sí, no deja de formar parte intrínseca de sí mismo, si bien al mismo tiempo no puede dejar de identificar como algo extraño y como ajeno a sí mismo⁴³⁶. De ahí la imposibilidad de amarse a sí mismo, como de amar al otro, pues en ambos casos no se sabe muy bien a quién se está realmente amando⁴³⁷. Después de todo, ¿cómo amar a una multitud a la que ni tan siquiera se conoce, de la que no se tiene ninguna consciencia? Pero por el mismo motivo, ¿cómo es posible odiar a alguien, ni siquiera a uno mismo?...

Desde la mismidad aprendemos que nuestro yo lejos de ser immaculado, claro y definido en sus confines, más bien se encuentra manchado y mancillado por sí mismo al tener que ser siempre el que emite (Emisor) y el que recibe (Receptor), esto es, el que habla y se escucha, sin poder ser nunca ni el que habla ni el que se escucha, pues ambos existen a través del tiempo-espacio de la intimidad y no en la simultaneidad. De ello se deriva una imposibilidad de ser, desvelándose más bien como un no-ser o un ser errante entre la mismidad y la identidad, entre el emisor y el receptor.

*Cada uno se descubre a sí mismo involuntariamente, se pilla a sí mismo por sorpresa e in fraganti: fraguándose a sí mismo, haciéndose ser alguien y, por lo tanto, siendo nadie*⁴³⁸

Y es por esta elemental razón que la experiencia artística resulta ser tan necesaria, no tanto para poder vivir, sino para llevar una existencia satisfactoriamente plena, creativa y cargada de sentido, pues el ser humano encuentra en la obra de arte esa posibilidad de acortar el abismo que separa su mismidad de su identidad, creando puentes de unión en su unidad escindida.

⁴³⁶ P. 173, Ibíd.

⁴³⁷ P. 174, Ibíd.

⁴³⁸ P. 177, Ibíd.

Nadie ha podido expresarlo mejor que el propio José Luis Pardo al afirmar que el ser humano se descubre a sí mismo como pillado *in fraganti*, así como por casualidad, al encontrarse ante ese espejo que viene a ser la obra de arte, esa historia de ficción que en su irrealidad le permite darse cuenta de quién es, esto es, fraguarse a sí mismo como un personaje más de esos mismos cuentos y leyendas con los que se identifica. Esto no significa sin embargo, que de este modo el ser humano pueda acabar su errante transitar por el mundo encontrando una tierra firme en la que asentarse, pues consistiendo su existencia más en un no-ser que en un ser propiamente dicho, no dejará de seguir estando abocado a la incertidumbre, pues en ningún caso la verdadera obra de arte puede constituir algo acabado que le permita dar por terminada la búsqueda-construcción de su ser. En este aspecto, las únicas obras que apuntan en la dirección de una finalidad con fin, y una intencionalidad con intención, son aquellas propuestas por los poderes e ideologías totalitarias consistentes en establecer un significado único de una vez para siempre, pretendidamente válido para todo ser humano en todo tiempo y lugar. Tal es el caso del arte politizado (realismo socialista) o conceptualizado (los engendros duchampianos y numerosas obras del arte pop, conceptual, etc.), cuyas producciones (que no son obras de arte propiamente dichas) están encaminadas no a ofrecer al espectador la posibilidad de poder ser pillado a sí mismo *in fraganti*, sino la de encontrarse con un significado previamente asignado. Entonces en lugar de fraguarse a sí mismo, el espectador se limita a llevar a cabo cierta reflexión de orden meramente intelectual, que le impide realmente espejarse y encontrarse a sí mismo en la obra que ha sido objeto de su contemplación.

Con la experiencia artística viene a suceder lo mismo que en la experiencia íntima, debe haber una absoluta ausencia de *telos* o finalidad, respecto a la cual Jullien señala que *l'íntime ne naît que quand il n'y a plus de but envisagé; qu'aucun effet n'est recherché, qu'on a renoncé a faire pression sur l'autre et qu'on ne tient plus aucun rôle*⁴³⁹

Y por tanto, una obra que comporte cierta presión sobre el espectador, por sutil que ésta pueda ser, ya impide de facto que pueda tener lugar una experiencia propiamente íntima y artística, pues ésta y no otra es la delicadeza existente en tales ámbitos, pues tan pronto exista una determinada expectativa o interés, se verá abocada al más absoluto de los fracasos.

*Que la finalité se retire: le partage de l'íntime peut advenir*⁴⁴⁰

La gratuidad es consustancial a lo íntimo y artístico en la medida en que entre el uno y el otro, entre el espectador y la obra de arte, tan solo puede

⁴³⁹ P. 64, *Ibíd.* Lo íntimo tan solo nace cuando no persigue ninguna finalidad, cuando se ha renunciado a ejercer ninguna presión sobre el otro y no existe rol alguno.

⁴⁴⁰ P. 113, *Ibíd.* *De l'íntime*. F. Jullien

establecerse lo que Jullien denomina como un *tel nous deux*⁴⁴¹, y no una subyugación al otro, o simplemente un ser uno y otro, pues en tal caso nunca tendrá lugar un verdadero intercambio entre sus respectivas existencias que permita llevar a cabo lo que Gadamer denomina como *transformación en una construcción*, que posibilite a quienes salen de dicha experiencia ser notablemente distintos a quienes entraron.

Por otra parte, prosiguiendo con Pardo, para referirse a las cosas y personas que creen existir por sí mismas siendo aquello que parecen ser, este autor recurre a la palabra idiocia (idiota), apareciendo entonces lo individual como algo indiviso encerrado en su propia realidad compactada, *volviéndose estúpido en la singularidad de su existencia o de su inexistencia*⁴⁴²

Por tanto, no hay sustancia o esencia que permita considerar ni a las cosas ni a los seres como respondiendo a verdades universales o leyes generales, de tal modo que dicha consideración lleva implícita la idiotez, algo tan típicamente humano que Pardo la define como *el tipo de inhumanidad propiamente humano*⁴⁴³. Por tanto, si en última instancia de lo íntimo nada puede decirse por resultar inconfesable e inexpresable (inefable) en su propia particularidad, será necesario apelar al arte, a la experiencia artística, para expresar dicha inocencia, dicha idiotez. Éste era el modo en que, según Ortega, Velázquez pintaba a sus personajes, es decir, como algo que está ahí en su propia singularidad, de forma indiferente a la belleza o la fealdad, al bien o al mal, dejando que fueran aquello que insondablemente son en su intimidad, en su idiotez. Así los enanos, bufones, locos, truhanes que pueblan sus lienzos, constituyen todo un ejercicio de representación de la simple existencia de la inocente intimidad⁴⁴⁴.

*La intimidad no tiene historia ni puede confesarse porque es una tontería: sobre ella se derrama una porción de luz, un brillo como el que ilumina por un instante al pecador que saborea su culpa, pero el idiota no puede hablar, no tiene nada que confesar, no puede articular palabra sin ser absuelto porque es inocente...el idiota reside en los confines de la palabra y en los confines de la historia, en el imposible punto de convergencia entre lo invisible y lo ilegible*⁴⁴⁵

En este aspecto, Velázquez, al igual que el artista eficaz nos *muestra la intimidad sin decirla, sin arrancar a sus personajes, una confesión*⁴⁴⁶, esto es, insinuando y no explicando, dando a entender y no relatando, apuntando y no diciendo, porque una intimidad dicha no sería más que una intimidad traicionada y aniquilada.

⁴⁴¹ P. 65, *Ibíd.* Un tal nosotros dos.

⁴⁴² P. 182, *ibíd.*

⁴⁴³ P. 185, *Ibíd.*

⁴⁴⁴ P. 188, *Ibíd.*

⁴⁴⁵ P. 189, *Ibíd.*

⁴⁴⁶ P. 191, *ibíd.*

Pardo sigue señalando que *el Sí mismo no se le revela al Yo más que como una caja negra, como una habitación cerrada cuyo umbral no puede traspasar*, algo que en definitiva alberga un contenido que el propio yo ignora, y que por otra parte tampoco puede descifrar por sí mismo si no es mostrándolo al otro en ese espacio-tiempo de la intimidad que tan solo el arte puede construir⁴⁴⁷. En este aspecto, Pardo encuentra en la figura del *Niño de Vallecas* pintado por Velázquez una de las mayores ejemplificaciones del arte de pintar la intimidad sin violarla⁴⁴⁸, dejando al propio espectador la inacabable tarea de desvelar quien era realmente ese enigmático personaje pintado en el cuadro, para finalmente reconocerse de algún modo en él.

En este aspecto, el artista que en lugar de sugerir revela al espectador la intimidad de lo representado, la destruye de forma automática, como destruye su intimidad quien es por la fuerza obligado a confesarse, esto es, a establecer como público aquello que es propio del dominio de lo íntimo. Por esta razón, *Velázquez deja callar a su idiota*⁴⁴⁹, como también hace callar a los tres personajes que configuran la obra *El aguador de Sevilla*, que representando respectivamente la niñez (el principio de la vida), la madurez y la vejez (el ocaso de la existencia), en todos ellos su intimidad aparece completamente velada por el arte del pintor, dejándonos en la incertidumbre de saber quiénes son realmente, más allá de que puedan representar las tres edades que conforman el círculo de la vida: pasado, presente y futuro, inicio, desarrollo y crepúsculo. Cualquier espectador, independientemente de su edad, puede verse representado en dicha escena, ya sea como pasado, presente o futuro, o como aquel pasado que estando presente determina su futuro, pues el agua repartida por el aguador vendría a simbolizar el fluido de la propia vida, del tiempo que pasando sin cesar del pasado hacia el futuro a través del presente, siempre retorna a su punto de partida.

Tal como señala Platón por boca de Sócrates en su *Fedro*, *las producciones de la pintura se presentan como seres vivos; pero si se les pregunta algo, mantienen el más solemne silencio*, y tal como Emilio Lledó sostiene, en el tipo de pregunta realizada ya subyace su respuesta⁴⁵⁰, *pues la pintura es palabra sin amparo*, y en ningún caso debe ser entendida dicha limitación u orfandad como una deficiencia sino como una expresión de su libertad a-significativa⁴⁵¹. Como señala Enrique Andrés:

⁴⁴⁷ P. 192, *Ibíd.*

⁴⁴⁸ P. 192, *Ibíd.*

⁴⁴⁹ P. 194, *Ibíd.*

⁴⁵⁰ P. 14, *Vida de la Pintura*, Enrique Andrés Ruiz, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001

⁴⁵¹ P. 16-17, *Ibíd.*

*El desamparo de la pintura es su silencio, y el amparo que podamos darle en nada se parecerá, si queremos oír su voz, a la operación de extraer de ella un significado, un dicho, porque su condición es simplemente cantar un decir*⁴⁵²

Y es precisamente en ese silencio donde su ser vivo se ofrece, de tal modo que si dicho silencio es obturado por una respuesta, inmediatamente la pintura sufre su propia muerte, pues siempre el decir pone de manifiesto mucho más de lo que dice, pues lo que dice es sólo lo dicho⁴⁵³.

Por otra parte, esto demuestra que, *si se deja hablar al pintor, al artista, se descubre que la intimidad, siendo inconfesable, no es en absoluto inefable, que la idiocia de lo individual tiene también su lenguaje o que reside únicamente en aquel lenguaje capaz de dejarse ser y vivir...A nosotros nos toca recoger el mensaje; es mensaje gratuito- inocente- que no nos pide nuestra intimidad a cambio de la suya, un mensaje que no podemos usar ni vender, que no tiene valor de uso ni de cambio*⁴⁵⁴

En este aspecto, la publicidad y la privacidad tan en boga de nuestros días, se encontraría en las antípodas de la intimidad, al hacer público aquello que en palabras de Pardo, constituye la principal razón por la cual vivimos (morimos), y que por definición nunca puede ser explicitado, pues a lo sumo, tan solo sugerido y vagamente re-presentado mediante la obra de arte en la experiencia artística⁴⁵⁵.

⁴⁵² P. 17, *Ibíd.*

⁴⁵³ P. 20, *Ibíd.*

⁴⁵⁴ P. 195, *La Intimidad*, J. L. Pardo

⁴⁵⁵ P. 196, *Ibíd.*

Las estrechas correlaciones existentes entre lo íntimo y lo artístico

A diferencia de los presupuestos de la ciencia moderna que aspiran a conseguir que todo pueda llegar a ser determinable y claro, el lenguaje íntimo-poético se caracteriza, precisamente, por su ausencia de claridad y determinabilidad, lo que le permite amparar el espesor de la vida, su tacto y su sabor, garantizando de este modo la proximidad de la caricia en detrimento de la lejanía del concepto abstracto. En el lenguaje poético y artístico lo relevante no es *el que de lo dicho-expresado* sino *el cómo de lo dicho-expresado*, pues no se trata tanto de expresar unas ideas, conceptos o temáticas, como de encontrar una manera de comunicarlas tal, que en su indeterminabilidad, resulte lo suficientemente oscura como para no ser reductible a concepto alguno que pudiera resultarle adecuado. Esto significa que se trata de un tipo de expresión que no pretende tanto comunicar como impulsar, generar, activar diversos afectos, sensaciones, impresiones, recuerdos, asociaciones en el espectador, sin que éstos puedan ser reducibles a ninguna/o en concreto o particular. José María Esquirol señala la importante diferencia existente entre *el dicho* destinado a enunciar lo que algo es, en su interés por representar el mundo y sistematizarlo con la finalidad de poder comprenderlo, y *el decir* como acontecimiento de proximidad en el ámbito de la intimidad que por sí mismo ya constituye un acto de significación. Este último remite al lenguaje original (*Ursprache*) o lenguaje materno como cuna del ser, que constituye el fundamento del otro lenguaje, el de la oficialidad. Por tanto, sigue señalando este mismo autor apoyándose en Lévinas, que existe una clara correspondencia entre la proximidad y el lenguaje de lo íntimo-estético, siendo ésta la principal razón por la que tanto en la relación íntima como en la estético-artística, decimos de algo o alguien que *nos ha tocado*, o que por el contrario *no nos ha tocado*, de tal forma que en este último caso también solemos decir que la obra o ese alguien en cuestión no nos ha dicho nada, dejándonos indiferentes. Por tanto, la dimensión de proximidad se encuentra claramente vinculada con la sensibilidad que tiene en el tacto su expresión más representativa⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ P. 154-155, *La resistencia íntima*, Josep María Esquirol, Acantilado, Barcelona, 2015

*Sólo nos apacigua la palabra amiga, que no exhibe la verdad de los hechos, sino que transmite el abrazo del alma*⁴⁵⁷

En este aspecto, *el decir* vendría a coincidir con el mostrar que no con el explicar, albergando por tanto, una clara dimensión estética, diferenciable de la practicidad de *lo dicho* en la oficialidad de la *polis*, donde predomina la dimensión de la lejanía versus la proximidad de *el decir*. La tierna e iluminada mirada de una madre dirigida a su bebé no aspira sino a tocarlo en su ser más profundo, reconociéndolo en su *estar-en-el-mundo*, diferenciándose bien poco de la cálida mirada que una mujer enamorada dirige a su amante, que no dice tanto como toca, y que nada explica pero muestra y transmite. El ser tocado por *el decir* o el gesto de la Otridad⁴⁵⁸ ya es, en sí mismo, un acto íntimo-estético irreductible a concepto alguno que pudiera resultarle adecuado. Por esta razón, Esquirol considera que la palabra poética, y también podríamos añadir, el gesto íntimo, ampara al constituir un consuelo para el alma errante. El posicionamiento de este autor a lo largo de la obra aquí mencionada, alberga una dimensión fundamentalmente ética sin dejar de incluir, en el fondo, una dimensión también estética.

Por su parte, François Jullien distingue muy claramente las diferencias existentes entre la experiencia amorosa y la experiencia íntima, al señalar la naturaleza reservada y ciertamente oscura de esta última con respecto a la primera:

*Car l'íntime préserve un retrait, se défie d'une lumière trop crue qui voudrait tout également éclairer sous son impératif; et même de la confiance obligée qui ne laisserait plus émerger d'inclination. A cette confiance qui s'étale on préfère la connivence qui se tait*⁴⁵⁹

Por esta razón, lo propio de lo íntimo, como lo propio del arte, no es la luz omni-esclarecedora y totalizante, sino la mera inclinación hacia un algo que nunca acaba de hacerse del todo claro o evidente, pues a la inversa de la declaración amorosa o del discurso totalmente denotativo de la ciencia, lo íntimo *préfère la connivence qui se tait*⁴⁶⁰. En este aspecto, prevalecen los gestos, los silencios, las miradas, el tono de la voz y todos aquellos matices que también configuran de forma bien implícita toda creación verdaderamente artística. A la palabra altanera, indiscreta y charlatana, al igual que a las formas excesivamente claras, pomposas y explícitas de algunas obras pretendidamente artísticas, lo íntimo-artístico opta por dejar entre-ver, inclinar o

⁴⁵⁷ P. 163, *Ibíd.*

⁴⁵⁸ Ya se trate de otro ser humano o de la obra artística.

⁴⁵⁹ P. 178, *De l'íntime*, F. Jullien. Lo íntimo preserva cierta retirada, se defiende de una luz demasiado intensa que pretendiera esclarecerlo todo bajo su imperio; e incluso de la confianza obligada que no dejaría emerger la inclinación...a esta confianza que se expone prefiere la connivencia que se calla.

⁴⁶⁰ P. 178, *Ibíd.* Prefiere a la palabra que glosa (apunta) el silencio que habla.

dulcemente sugerir, evitando en todo momento la afirmación clara y contundente que echaría por tierra el misterio de la propia existencia que tan solo puede existir, siendo de algún modo, un misterio. En este aspecto, sigue señalando Jullien, constituye un auténtico desafío al *logos* del pensamiento griego y de toda la metafísica occidental, al no dejarse someter a los claros principios de la razón y el lenguaje⁴⁶¹.

Por otra parte, cabe recalcar su implícita ausencia de finalidad, pues *l'intime est sans finalité ou, plutôt, ne peut advenir que par abandon de toute finalité*⁴⁶², pues en este tipo de experiencia cabe entregarse como los héroes que protagonizan las tramas argumentales de las novelas de Stendhal (*Lucien Leuwen* en *Rojo y Negro*), esto es, entregándolo todo y sin reservas, y sin esperar nada de dicha entrega, pues *entrer dans l'intime, para conséquent, c'est quitter: c'est renoncer aux visées qu'on avait sur l'autre, se démunir de toute stratégie à son égard, dire adieu aux projets d'annexion et de captation, se retenir même de toute intention*⁴⁶³. Sólo entonces, puede advenir aquello mismo que uno no esperaba ni sabía que podía esperar, gracias precisamente a haber abandonado toda expectativa sobre el otro, sobre la obra de arte, pues en este aspecto ambos vienen a comportarse de la misma manera. Esto supone una evidente pérdida del confort y esa falsa tranquilidad que lo ya conocido siempre confiere, para adentrarse en ese *fondo sin fondo* abierto por la relación íntima con la otredad, que Jullien no duda en calificar como abismo o precipicio⁴⁶⁴. Esta es una de las razones por las cuales un individuo tocado por la experiencia de lo íntimo-artístico, es capaz de expresar aquellas palabras que jamás hubiese imaginado ser capaz de articular, como hablando una nueva lengua surgida, precisamente, del propio des-aprendizaje de lo aprendido, dado que procede no del encorsetado yo de lo establecido, sino de una zona tan profunda de sí mismo, que ni él mismo podía saber de su existencia. Se trata entonces de la lengua de la intimidad surgida de la propia capacidad de haber sabido ir más allá de los propios límites gracias a una completa y gratuita entrega de sí mismo a esa Otredad que acaba finalmente convirtiéndose en mismidad⁴⁶⁵.

Al respecto, Jullien señala hasta qué punto los griegos siempre permanecieron bien lejos de lo íntimo al apostar por el discurso argumentativo del *logos* vinculado a lo público, la *polis* y el *ágora*, así como a las representaciones patético-retóricas de sus tragedias, exponiendo y mostrando de forma clara y directa aquello mismo que la intimidad tan solo prefiere aludir e insinuar,

⁴⁶¹ P. 179, *Ibíd.*

⁴⁶² P. 174, *Ibíd.* Lo íntimo es algo sin finalidad o, mejor dicho, no puede darse más que por abandono de toda finalidad.

⁴⁶³ P. 157-158, *Ibíd.* Entrar en lo íntimo, en consecuencia, es abandonar: renunciar a las visiones que uno tiene sobre los demás, decir adiós a los proyectos de anexión y captación, evitando incluso cualquier intención.

⁴⁶⁴ P. 170, *Ibíd.*

⁴⁶⁵ P. 174-175, *Ibíd.*

orientando su *Weltanschauung* en la dirección de establecer el límite y la medida en lugar de abrir las puertas al abismo del infinito y lo desconocido⁴⁶⁶. En este aspecto el filósofo francés propone pensar lo íntimo de forma negativa como aquello mismo que los griegos jamás desarrollaron por encontrarse en las antípodas de su modo de pensar, pues *les Grecs n'ont pas envisagé d'autres accès à l'absolu que par la connaissance et la capacité du fameux intellect*⁴⁶⁷. Así en la escena final de la tragedia *Alceste* de Eurípides en la que habiendo aceptado la joven Alceste morir en el lugar de su marido Admeto, proceden a despedirse. No obstante, a pesar de la generosidad del intercambio, Jullien no ve en dicha sustitución apertura alguna a la Otredad, ni desposesión de ambos en beneficio del característico *entre* de la intimidad compartida⁴⁶⁸.

Dado que lo íntimo siempre gusta de permanecer resguardado y huyendo de la rutinaria cotidianidad, siempre encierra algo misterioso, inaudito y milagroso en la medida en que en su mostrarse siempre evita la posibilidad de ser completamente desvelado, como guardándose de cualquier posibilidad de profanación, pues de lo contrario correría peligro de perder toda su eficacia y sentido⁴⁶⁹. Es por esta razón que en la novela de Stendhal *La Chartreuse de Parme*, en el idilio amoroso existente entre el protagonista-Héroe de la obra, Fabricio del Dongo, y su amada Clelia Conti, transcurriendo buena parte del mismo estando el primero cautivo en la Torre Farnesio, ella tan solo responde a las expresiones de su amado cuando éstas no son excesivamente explícitas, sino más bien ambiguas e imprecisas, constituyendo más una forma de mostrar que propiamente de expresar:

*Sur un seul sujet elle ne faisait jamais de réponse, et même, dans les grandes occasions, prenait la fuite, et quelquefois disparaissait pour une journée entière; c'était lorsque les signes de Fabrice indiquaient des sentiments dont il n'était trop difficile de ne pas comprendre l'aveu: elle était inexorable sur ce point*⁴⁷⁰

Lo que obliga a Fabricio a buscar formas de mostración de sus sentimientos amorosos hacia ella que no resulten excesivamente claros y explícitos, y profanar de este modo, lo que es una relación de profunda intimidad. El misterio que es inherente a la experiencia íntima no deja de estar vinculado con aquello que acontecía en los *Misterios de Eleusis*, en los cuales los iniciados no asistían a la comprensión de una enseñanza expuesta a través de un método

⁴⁶⁶ P. 65-70, *Ibíd.*

⁴⁶⁷ P. 71, *Ibíd.* Los Griegos no han considerado otro acceso al absoluto que a través del conocimiento y la capacidad del famoso intelecto.

⁴⁶⁸ P. 66-67, *Ibíd.*

⁴⁶⁹ P. 51, *Ibíd.*

⁴⁷⁰ P. 429, *La Chartreuse de Parme*, Stendhal, Archipoche, Paris, 2012. Sólo en un aspecto ella no respondía nunca, y hasta, en las grandes ocasiones, escapaba y a veces desaparecía durante una jornada entera; esto sucedía cuando las señas de Fabricio indicaban sentimientos cuya manifestación no resultaba demasiado difícil comprender; en esto se mostraba inexorable.

discursivo, sino experimentando una visión-transformación en sus propias carnes. Así el narrador de dicha novela nos relata que al escribir Fabricio una carta amorosa dirigida a Clelia, evita por todos los medios escribir palabras excesivamente tiernas que pudieran ofenderla:

*Il ne manqua pas d'écrire une fort longue lettre dans la laquelle il eut soin de ne point placer de choses tendres, du moins d'une façon qui pût offenser. Ce moyen lui réussit; sa lettre fut acceptée*⁴⁷¹

Pues siempre que Fabricio es demasiado explícito en sus manifestaciones amorosas, sufre la desaprobación y rechazo de su amada, como si hubiese profanado lo que sería una relación-experiencia sagrada en la que irremisiblemente debe ser salvaguardado el misterio.

Respecto a la imposibilidad de expresar con palabras los sentimientos amorosos, también Cervantes es bien explícito al respecto, cuando en el capítulo XLII de la primera parte del Quijote, en el re-encuentro que tiene lugar entre dos hermanos que habían estado veinte años sin tener noticias el uno del otro, el narrador de la trama argumental nos cuenta que:

*Las palabras que entrambos hermanos se dijeron, los sentimientos que mostraron, apenas creo que pueden pensarse, cuanto más escribirse*⁴⁷²

Es decir, que no pudiendo ser realmente expresadas con palabras sin traicionar los fines matices y particularidades de sus afectos, tan solo pudieron ser mostrados⁴⁷³, y a lo sumo, sobre-entendiendo la posibilidad de ser escritos-representados mediante la palabra poética.

En este aspecto, en poco difiere de la creación artística, que por definición nunca puede ser algo del todo claro y explícito, pues si la obra de arte muestra de entrada todos sus encantos, incapaz de remitir más allá de sí misma apuntando al infinito desconocido y misterioso, pierde todo interés para aquel espectador que en ella busca encontrar un camino de salida a su propia finitud. Según Giordano Bruno, el misterio más profundo del arte reside en su capacidad para pensar la extrema divergencia de los opuestos en simultaneidad con el punto en que coinciden, esto es, la manera en que forma y contenido difieren al mismo tiempo que concuerdan, constituyendo dicha concordancia-discordancia su máximo misterio.

En contraposición a la ausencia de experiencia íntima en el mundo de los griegos, puesta de manifiesto en los personajes que intervienen en las Tragedias griegas, Jullien señala la naturaleza ciertamente íntima del cristianismo que ya en San Agustín establece una relación de intimidad con

⁴⁷¹ P. 444, *Ibíd.* No dejó de escribirle una carta en la cual evitó poner cosas tiernas, al menos de manera que pudieran ofender. Ésto le dio buen resultado: su carta fue aceptada.

⁴⁷² P. 546, *Don Quijote*, Miguel de Cervantes, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2005

⁴⁷³ En lo que vendrían a coincidir Pardo, Jullien y Wittgenstein.

respecto a la Otredad representada por la figura de Dios (*comme Dehors incommensurable*)⁴⁷⁴, gracias a la cual puede descubrir en sí mismo su propia dimensión infinita, su más allá de sí mismo en esa interioridad repentinamente revelada y expandida por dicha Otredad. De tal manera que:

*Cette Extériorité infinie (de l'Infini) ouvre en moi une intériorité qui reste plus close, mais infinie elle aussi...en sondant en moi, je ne peux demeurer enfermée dans ce moi, j'y découvre le besoin d'invoquer un Toi*⁴⁷⁵...

Por tanto, es dirigiéndose a la Otredad representada por Dios, la forma en que San Agustín se descubre y encuentra a sí mismo, en la medida en que un tú (Dios) se encuentra en el punto de partida de su existencia. La Verdad sobre sí mismo es entonces descubierta gracias a la otredad⁴⁷⁶ (el Tú, Dios, la Otredad, la obra de arte), desplegándose la propia subjetividad de su yo, de este modo, señala Jullien refiriéndose a San Agustín que: *c'est par l'intimité de Dieu en moi, autrement dit, Dieu étant même plus intérieur que mon intime, que je peux accéder à de l'Être, qu'un sujet peut se connaître dans sa vérité et même qu'il se découvre engagé dans un devenir infini en même temps qu'il est singulier*⁴⁷⁷.

No obstante, si sustituimos a Dios por cualquier otredad, inclusive la obra de arte, constataremos que es a partir de ésta que el ser humano se descubre en su infinitud y singularidad, en la medida en que siempre necesita romper el cerco del que su propia identidad le rodea para abrirse a la dimensión más profunda y fructífera de sí mismo. Esta sería por tanto, una de las principales condiciones de la obra artística: inducir y posibilitar la apertura del ser al abrir las máximas potencialidades de su intimidad, consolidando al mismo tiempo su permanencia, pues aquello que lo íntimo pone en relación al individuo, esto es, en este caso, la otredad de la obra artística, prevalece a pesar del paso del tiempo y la supuesta extinción de la experiencia artística. En este aspecto, la muerte no puede arrebatarse al individuo aquellos objetos que han participado en la experiencia íntima, pues tras haber pasado a formar parte intrínseca de su propio sí mismo, ya no pueden sucumbir al paso del tiempo que todo lo deteriora y finiquita. Es por esta razón que la experiencia artística no puede ser únicamente considerada en función del momento concreto en que acontece, sino en su propia capacidad de permanencia a lo largo del tiempo, pues una vez ha pasado a formar parte del propio ser del espectador, se encuentra irremisiblemente unida a éste a lo largo de toda su existencia. Lo mismo sucede cuando el objeto de la experiencia íntima son las propias personas,

⁴⁷⁴ P. 92, *Ibíd.* Como exterior inconmensurable.

⁴⁷⁵ P. 92, *Ibíd.* Esta Exterioridad infinita (del Infinito) abre en mí una interioridad que ya ha dejado de ser cerrada, y que no obstante también es infinita...pensando en mí, no puedo permanecer encerrado dentro de mí mismo, pues descubro la necesidad de invocar un Tú.

⁴⁷⁶ P. 93, *Ibíd.*

⁴⁷⁷ P. 94, *Ibíd.* Es por la intimidad de Dios en mí, dicho de otro modo, Dios siendo incluso más interior que mi intimidad, que yo puedo acceder al Ser, que un sujeto puede conocerse en su verdad e incluso descubrirse vinculado en un devenir infinito al mismo tiempo que singular

éstas nunca dejarán de formar parte del individuo, por más que en un momento dado puedan desaparecer o haya quedado roto el vínculo de dicha intimidad, pues han pasado a formar parte intrínseca de su propio ser. Por tanto, en lo que a la intimidad se refiere, no podemos hablar sobre la temporalidad de su experiencia, sino de intemporalidad y *transformación en una construcción*⁴⁷⁸ al haber contribuido a la apertura y expansión del *fondo sin fondo* del propio ser del espectador. La escucha del *Réquiem* de Mozart o de la *Sexta Sinfonía* de Mahler, por poner tan solo un par de ejemplos entre otros muchos, puede dejar tan profundas huellas en el espectador que activamente las escucha, y transformarlo hasta tal punto en una construcción, que lógicamente pervivirá mucho más allá del tiempo que haya durado su audición. Por tanto, a diferencia de Eduard von Hartmann⁴⁷⁹, para quien la experiencia estética vendría a ser una especie de ilusión que se desvanece tan pronto ha concluido la contemplación de la obra artística, sostengo que tal experiencia puede perfectamente llegar a incrustarse en el propio ser del espectador, transformándolo en algo ciertamente distinto a lo que era con anterioridad a dicha experiencia.

Al respecto Jullien también señala y diferencia las dos distintas formas de concebir el tiempo en la relación íntima y aquella otra caracterizada por la búsqueda de una finalidad, pues si en el primer caso el tiempo en el que tiene lugar la experiencia íntima ya no es ese instante que pasa y se escapa para siempre (concepción aristotélica del tiempo lineal que trágicamente huye y desaparece), en el segundo se trata de un tiempo que se retiene y recoge en la intimidad, *car l'intime est du moment. Si la durée sans fin en est la perspective, le moment en est l'actualisation. Or un moment ne se mesure pas quantitativement, comme le fait le temps physique (aristotélicien), se décomptant entre début et fin; mais il s'éprouve qualitativement (un bon moment)...Le moment, comme l'intime est un intensif*⁴⁸⁰.

Es decir, que el momento al que Jullien se refiere no estaría sujeto a *Kronos*, al tiempo que transcurre, sino a *Kairós*, el tiempo que permanece en el sustrato más profundo del propio ser porque es capaz de dejar en él una huella imborrable. En este aspecto, el momento de la experiencia íntima y artística transcurre pero no pasa, se convierte en una especie de presente eterno, que no agotándose en su propia temporalidad, pervive al paso del tiempo tras haber pasado a formar parte del propio ser. No en vano, los griegos afirmaban que la felicidad consistía en saber sustraerse al implacable paso del tiempo, que sin bien no está en las manos de ningún ser humano evitar que le conduzca hacia

⁴⁷⁸ Gadamer

⁴⁷⁹ Filosofía de lo Bello

⁴⁸⁰ P. 219, *Ibíd.* Pues lo íntimo es el momento. Si la duración sin fin es la perspectiva, el momento es la actualización. Pues un momento no se mide cuantitativamente, como lo hace el tiempo físico aristotélico, descontándose entre el principio y el final; sino que se experimenta cualitativamente (un buen momento)...El momento, como lo íntimo, es un intensivo.

la muerte, sí podrá lograr que esos *momentos intensivos* sigan viviendo dentro de él mientras dure su existencia. En la experiencia íntimo-artística el paso del tiempo se desvanece y deja de importar porque el sujeto se vivencia en la máxima intensidad de un momento que, lejos de desaparecer, se incrusta y prevalece en lo más profundo de su ser.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar aquello que Emilio Lledó señala en su obra *El Surco del Tiempo*, que la intimidad es, también, memoria, esto es, registro de todas las experiencias habidas, como son la totalidad de las lecturas, percepciones, contemplaciones artísticas, audiciones musicales que el espectador ha ido acumulando a lo largo de su existencia, pues tan solo podrá percibir y desarrollar una experiencia artística contemplando una determinada obra desde esa memoria o registro de todas las percepciones pasadas:

*La memoria es vida interior, construcción que brota desde dentro y que sólo en esta intimidad tiene sentido. Para leer hay que conocer aquello que se lee. Las letras serían signos insignificantes por su misma insustancialidad. La garantía de su sentido la otorga aquel para quien son recordatorio, y es, por consiguiente, en el lector donde recobran la sustancialidad que en sí mismas no tienen*⁴⁸¹

Y aunque Lledó se refiere a las letras, a la escritura, su planteamiento también puede perfectamente ser aplicado a la percepción de la creación plástica o musical, pues en definitiva, también la garantía de su sentido la otorgará aquel espectador para el cual dicha obra vendrá a ser una especie de recordatorio, no porque forzosamente con anterioridad ya la haya visto, sino porque se encontrará en una determinada disposición adecuada para sustraerle esa significancia y sustancialidad de la que la obra por sí misma carece. Ninguna creación artística, como tampoco ninguna escritura de ningún tipo, adquiere su sentido si no es sobre la base de una intimidad ya construida⁴⁸², y por tanto, es en el espacio de dicha intimidad donde van depositándose a modo de sustratos las muy diferentes experiencias artísticas que a lo largo del tiempo han tenido lugar en el seno del espectador.

*El logos escrito (lógos gegramméneos), no es logos si no recibe el tiempo del lector. Recordar por las letras es ya saber lo sabido, saber aquello sobre lo que versa la escritura*⁴⁸³

Lo mismo sucede con la obra artística, y por esta razón en tantas y tantas ocasiones, un determinado espectador puede permanecer como totalmente indiferente y ajeno ante la más excelsa obra de arte, si en definitiva no es capaz de encontrar en sí mismo, esas huellas, ese *surco del tiempo*, que le permita re-conocerla como algo relativamente conocido, pues no olvidemos

⁴⁸¹ P. 95, *El Surco del tiempo*, Emilio Lledó, editorial Crítica, Barcelona, 2000

⁴⁸² P. 95, *Ibíd.*

⁴⁸³ P. 95, *Ibíd.*

tampoco el conocido posicionamiento platónico consistente en sostener que tan solo podemos amar aquello que ya conocemos, de la misma manera que tan solo podemos conocer aquello mismo que ya previamente amamos. Conocer, apreciar, amar, es en definitiva encontrar en el espacio de la propia intimidad aquello que de alguna manera ya se encontraba resonando en la propia interioridad del ser. Lo absolutamente desconocido no provoca, de entrada, más que extrañeza, miedo, desconcierto e incomprensión, esto es, muy poco amor, pues solo podemos amar aquello que previamente y en algún grado, hemos dejado penetrar en el sagrado espacio de nuestra propia intimidad.

Por esta razón, no podemos considerar como precaria ninguna experiencia artística que así pueda denominarse, pues la precariedad tan solo existe en relación a aquellos sub-productos pseudo-artísticos encaminados al mero consumo y entretenimiento de las masas, y no a las verdaderas producciones artísticas que siempre albergan la capacidad de dejar sus correspondientes huellas y surcos en algún que otro espectador que pueda avenirse a dejarla entrar en el espacio de su interioridad. En este aspecto, el momento de la verdadera experiencia artística es aquel correspondiente a la totalidad de la existencia del espectador, pues cada vez que éste se encuentre ante una nueva obra, la contemplará y vivirá desde las huellas o surcos que dentro de sí hayan dejado el resto de obras anteriormente contempladas. Además, dicha experiencia artística también cambia o transforma la percepción global del espectador respecto a la totalidad del mundo en el que habita, generando una nueva *Weltanschauung* en relación a todos los aspectos de su existencia.

Por esta razón, un oyente que actualmente permanezca atento a la escucha del contrapunto dodecafónico de una obra compuesta por Arnold Schönberg, no dejará de re-encontrar en ella (escuchar) las formas contrapuntísticas bacchianas del *Arte de la Fuga* y *La Ofrenda Musical*, desde las cuales inevitablemente percibirá las contrapuntísticas formas schöenbergianas, pues de lo contrario, en ausencia de dichas huellas mnémicas, poco o nada podrá comprender, o mejor dicho, re-encontrar y re-saber en dicha obra, resultándole tan extraña y ajena como a-significativa. Para que a alguien algo pueda resultarle significativo, debe haber en el espacio interior de su intimidad cierto registro o sustrato capaz de remitir a lo contemplado, leído o escuchado. De ahí la dificultad que siempre comporta la percepción-comprensión de las obras artísticas contemporáneas, no solamente debido a lo que Gadamer denomina como oscurecimiento del cuadro o la obra a lo largo del siglo XX, sino debido también a la exigencia de recorrido histórico-artístico que dichas obras demandan sobre el espectador, que no siempre alberga una adecuada sedimentación de los muy diferentes estilos, tendencias y formas artísticas habidas a lo largo del tiempo. Resulta bien evidente que en ausencia de un determinado bagaje artístico-cultural la mayor parte de las obras artísticas contemporáneas resultarán opacas a buena parte del público, y si a ello le

añadimos la ausencia de un código claro y definido que ayude a su asimilación, asistiremos al enmudecimiento de la obra artística señalado por Gadamer. Después de todo, ¿cómo escuchar y comprender las formas contrapuntísticas del dodecafonismo sin haber asimilado antes *El Arte de la Fuga de J. S. Bach*? Si tenemos en cuenta que una buena parte de los espectadores que acuden a las salas de conciertos difícilmente habrán llegado a un grado suficiente de asimilación del contrapunto barroco, ¿cómo, desde qué registro mnémico, desde cual sustrato interior, podrán acercarse a las *Variaciones op. 51* para orquesta de Schönberg y alcanzar una mínima comprensión? Tampoco corre mejor suerte la contemplación de una obra plástica como puede ser un cuadro expresionista abstracto, si el espectador que lo contempla aún no ha sido capaz de asimilar con la suficiente profundidad las formas del expresionismo alemán, el cubismo, o incluso el impresionismo. Si aún hoy en día los cuadros de Cézanne resultan ciertamente opacos para algunos espectadores, que más allá de ver algo figurativo poco más alcanzan a contemplar, ¿cómo podrán asimilar una obra de Tápies o Rothko? Lo mismo sucede con la literatura y el resto de las artes.

Siguiendo con Lledó, si como sostiene dicho autor el lector ya debe saber de qué habla la escritura que está leyendo, ello significa ni más ni menos que *el mundo de significados que lo escrito selecciona está ya en el lector*⁴⁸⁴, esto es, que el significado de una obra cualquiera (musical, literaria o plástica) en cierta manera ya se encuentra en el cauce interno del espectador, que ha sido trazado por un largo ejercicio surgido en respuesta a la vida que ha ido sedimentándose en la intimidad de su individualidad⁴⁸⁵. Aquello que la nueva obra le aporta no es más que un cierto desarrollo y expansión de un sustrato que previamente había quedado depositado en su interioridad, y es especialmente en base a dicho sustrato que el espectador puede realmente llegar a comprender la obra que contempla, o dicho en otras palabras, conseguirá que la obra le diga algo, le hable y contribuya al enriquecimiento de su propio ser. Dicho a la manera pardiana⁴⁸⁶; la obra tendrá un sabor y podrá paladearse, sabrá a algo. De lo contrario, será una obra con escasa o nula capacidad comunicativa para el espectador, por más celebridad o importancia que haya podido tener para los demás espectadores o para la propia historiografía del arte. Se comprende ahora mucho mejor, el enmudecimiento, no ya de la mayor parte de obras del siglo XX y XXI, sino de todas aquellas otras de todos los tiempos que nunca encontraron sustrato alguno en muchos espectadores. Estas creaciones tan solo podrás hablar, decir algo, a quien *tenga oídos para oír y ojos para ver*, tal como así está expresado en uno de los Evangelios.

⁴⁸⁴ P. 96, *Ibíd.*

⁴⁸⁵ P. 96, *Ibíd.*

⁴⁸⁶ De acuerdo con José Luis Pardo (*La Intimidad*)

Por tanto, todo remite a la memoria del lector/espectador, sin la cual no resulta posible encontrar sentido alguno a obra alguna, pues como señala Lledó, *el latido del presente suena, pues, con el tono del pasado*⁴⁸⁷. En última instancia, el ser humano no deja de ser una *memoria teórica, un espacio de contemplación en el que han ido teniendo lugar elecciones y decisiones*⁴⁸⁸, un espacio de representación mental que le constituye y que gracias a la experiencia de intimidad abierta por la otredad (aquella correspondiente al ser humano y a la obra de arte), puede escuchar una voz distinta a la propia que le permita enriquecerse y expandirse más allá de lo ya conocido. De este modo, tenemos que la obra artística en cualquiera de sus manifestaciones, supone la presencia de un pasado que, no siendo el propio del espectador, le da la posibilidad de viajar mucho más lejos de sí mismo rompiendo con los límites y la asfixiante monotonía de su solipsismo⁴⁸⁹.

Volviendo sobre Jullien, toda experiencia verdaderamente artística sería una experiencia de amor, pero ¿de qué clase de amor estaríamos hablando? Sin duda alguna, no del amor de *Eros* hijo de *Poros* (la Pobreza) y *Penia* (el Recurso) que tiene su fundamento y punto de partida en la carencia, esto es, en la insuficiencia que debe ser satisfecha, sino en el amor de *Agape* que no se encuentra mediatizado por la falta que irremediablemente conduciría al deseo, sino por la generosidad del Don (la Gracia) desprovisto de interés y finalidad. En este aspecto, la experiencia de intimidad abierta por la obra artística, al igual que la desinteresada y generosa *Agape*, puede en ningún caso significar la culminación de las carencias que todo espectador alberga en su propio seno, sino la mera apertura a la infinitud de sus posibilidades de ser. Allí donde *Eros* focaliza todo su interés sobre el objeto amoroso perdiendo de vista la amplitud de miras de la globalidad, *Agape* reorienta el deseo erótico y la búsqueda en la dirección de promover un *dedans partage*⁴⁹⁰ que tan solo aspira al establecimiento de una alianza entre la obra (la otredad) y el espectador cuya *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* es la simple profundización en sí misma. No intenta llegar a ninguna parte, y mucho menos, colmar o satisfacer toda carencia, deseo o necesidad, apropiándose de la otredad para su propia satisfacción, sino encontrar un espacio común en el que simultáneamente darse a sí mismo y a la otredad de la obra⁴⁹¹. En este aspecto, la experiencia de intimidad *n'envisage plus de frontière possible entre les deux, et même fait éprouver si radicalment leur inséparabilité de principe*⁴⁹².

⁴⁸⁷ P. 98, *Ibíd.*

⁴⁸⁸ P. 98, *Ibíd.*

⁴⁸⁹ P. 98-99, *Ibíd.*

⁴⁹⁰ Una interioridad compartida

⁴⁹¹ P. 187-199, *De l'Intime*, François Jullien

⁴⁹² P. 200, *Ibíd.* François Jullien. No considera ninguna posible frontera entre los dos, e incluso pone a prueba de forma bien radical la inseparabilidad de su principio.

Es por esta razón, señala Jullien, que la relación establecida con respecto al objeto amoroso es bien distinta cuando alguien simplemente trata de satisfacer su deseo sexual, o cuando busca realmente penetrar al objeto amoroso para ir más allá de las fronteras de su propio solipsismo y abrirse a la dimensión infinita. En el primer caso, una vez ha sido consumado el acto, esto es, satisfecha la pulsión sexual utilizando al otro como un medio para dicha finalidad, el individuo tan solo desea olvidarlo y apartarse para volver más pronto que tarde a la normalidad cotidiana. En cambio, en el segundo caso, sin tener prisa alguna en separarse de él, deseará seguir manteniendo el contacto con el objeto amoroso en esa finalidad sin fin que es tan propia de la experiencia íntima y artística⁴⁹³. Por esta razón, en la *Chartreuse de Parme*, al protagonista principal de la obra, Fabricio del Dongo, no le importa en absoluto haber perdido su libertad al ser injustamente recluido en la cárcel de la Torre Farnesio, con tal de poder contemplar a distancia a su amada Clelia Conti:

*Vivre sans vous voir tous les jours serait pour moi un bien autre supplice que cette prison! De la vie je ne fus aussi heureux!...N'est-il pa plaisant de voir que le bonheur m'attendait en prison?*⁴⁹⁴

Pues la relación de intimidad que con ella mantiene le resulta tan plenamente satisfactoria que ninguna importancia tiene para él el hecho de haber perdido su propia libertad, siendo ésta la principal razón por la cual a pesar de tener la posibilidad de abandonar la cárcel en la que se encuentra recluido, mostrará el más vivo interés en permanecer cautivo.

En este aspecto, lo íntimo tanto se desmarca de la tradicional visión de la metafísica occidental en base a la cual el ser humano siempre estaría en falta, esto es, carente de algo que ontológicamente debe perseguir con la finalidad de intentar completarse, así como respecto a los planteamientos freudiano-lacanianos, que en la misma dirección que Spinoza, establecen que el deseo es la base o motor vital del propio ser humano, para establecer un *entretien*⁴⁹⁵ de una situación más bien inmóvil y contemplativa, tan exenta de finalidades como de intenciones, en la que sin embargo no dejaría de haber una constante actividad creativa encaminada a seguir con la construcción del propio ser. En este aspecto, la experiencia de lo íntimo-artístico no tendría su punto de partida en ninguna falta ontológica llamada a ser colmada o satisfecha, como tampoco colocaría el ámbito de lo particular-concreto de la existencia en una situación de inferioridad respecto a la categoría de lo universal-abstracto, tal como tradicionalmente ha venido sucediendo a lo largo de toda la tradición del pensamiento occidental. El ser humano sería entonces, tal como ya hemos

⁴⁹³ P. 214-218, *Ibíd.*

⁴⁹⁴ P. 446, *La Chartreuse de Parme*, Stendhal, Archipoche, Paris, 2012. Vivir sin verla todos los días sería un suplicio mucho mayor que esta prisión. Nunca en la vida fui tan feliz...No es divertido comprobar que la felicidad me estaba esperando en la cárcel?

⁴⁹⁵ Mantenimiento

visto en el capítulo introductorio anterior, como *esas flores que florecen como florecen*, o como *una flor eróticamente cortejada por el sutil y vaporoso vuelo de una libélula*, esto es, un puro mantenimiento, mera permanencia en *este ir siendo* en qué consiste su existencia.

Por otra parte, si algo comparten la experiencia íntima y la artística es la ambigüedad, así como el rechazo a cualquier tipo de dualidad al mantenerse en el *entre*, en la entre-apertura y la transición, en lugar de optar por lo uno u lo otro, esto es, por el alma o el cuerpo, lo sensual o lo espiritual, lo físico o lo metafísico, lo masculino o lo femenino, y en definitiva, lo apolíneo o lo dionisiaco (Apolo y Dionisio)⁴⁹⁶. En este aspecto, transgreden y van más allá de las categorías tradicionales del pensamiento metafísico occidental que siempre estuvo interesado en separar aquello mismo que en principio siempre había permanecido unido.

Volviendo con Lledó, éste señala que *toda escritura es ambigua, y eso abre el camino de la posibilidad; pero también necesita salir de esa ambigüedad, y eso abre el camino de la realidad. Esta realidad es la elaboración a que la mente somete todo escrito en busca de su propia verdad, o sea en busca de un sentido que esté aludido en él*⁴⁹⁷

Lo que pudiendo también aplicarse a la experiencia artística, tendríamos que la obra de arte remitiendo a las posibilidades abiertas por su propia ambigüedad, también necesita enraizarse, esto es, hacerse real adquiriendo un sentido más o menos concreto para un determinado espectador, sin que ello finalmente suponga perder su propia naturaleza ambigua, limitándose a fenecer a través de un sentido-significado que pretendiera ser último de una vez para siempre. Lo propiamente característico de lo íntimo-artístico es su infabilidad si por tal entendemos la imposibilidad de alcanzar una Tierra Prometida en la que finalmente poder reposar y dar por terminado su peregrinaje por el mundo.

Esta intrínseca relación existente entre lo íntimo y lo artístico, también nos permite comprender con mayor profundidad el antiesencialismo de la obra de arte planteado por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*, especialmente a partir de haber introducido la noción de *juego del lenguaje*. Si para dicho filósofo no existe una esencia común a todos los juegos lingüísticos en la medida en que cada uno de ellos extrae su sentido dentro de un determinado contexto de usos, intercambios y actividades, tampoco las obras artísticas pueden albergar ningún sentido fuera de un determinado contexto en el que lo adquieren, pues *no hay arte...sino para los individuos y los grupos que tienen la capacidad de percibir y de comprender lo que se manifiesta en las producciones humanas, con tal o cual propiedad distintiva, inscribiéndose en un contexto de prácticas familiares y reconocidas como tales. El arte es sin*

⁴⁹⁶ P. 201, *Ibíd.*

⁴⁹⁷ P. 82, *El Surco del Tiempo*, Emilio Lledó

*cualidades, excepto las que adquiere del hecho mismo de su inserción en un espacio público y de las condiciones de su reconocimiento*⁴⁹⁸

Por tanto, la obra de arte no existe por sí misma, no es nada en sí, sino es dentro de un contexto simbólico-cultural en el que adquiere su sentido y significado. Así tenemos que la ontología de la obra de arte no deja de ser ciertamente relativa si nos atenemos al irrefutable hecho señalado por Jean-Pierre Cometti, de que *no hay arte si no es en relación con una forma de vida*⁴⁹⁹, resultando por tanto evidente que al no existir tal ontología, no resulta posible separar las obras de un determinado contexto que permita identificarlas y comprenderlas⁵⁰⁰. El hecho de considerar las manifestaciones artísticas en intrínseca relación con una determinada forma de vida, significa que son la más pura consecuencia de una forma de ver el mundo, que a su vez, simultáneamente profundiza en dicha forma, de tal manera que sólo para el espectador que sea capaz de contemplar la realidad desde tales presupuestos formales, podrá albergar la obra algún sentido y contribuir, de paso, a generar una mayor profundización en este mismo sentido.

Sucede entonces con el arte y la experiencia artística lo mismo que acontece con toda experiencia íntima, que debido a su propia singularidad, resulta ser irreducible a cualquier intento de adecuación a una conceptualización universal-abstracta, adquiriendo siempre su sentido en relación a alguien que se encuentra en una determinada predisposición simbólica para conferírsele. Tenemos entonces que la obra de arte, lo es en función de un determinado contexto espacio-temporal, fuera del cual carece de una ontología propiamente dicha, tratándose por tanto, de una ontología variable y relativa. Es por esta razón, que una obra le habla, le dice algo, sólo a alguien que en un momento dado se encuentra en unas determinadas coordenadas simbólicas, pues ese mismo alguien podrá igualmente experimentar que en otro momento nada le dice esa misma obra artística que otrora pudo permitirle desvelar hasta los más profundos aspectos de sí mismo. Resulta también evidente que una producción artística puede perfectamente no hablarle nunca a determinados sujetos por encontrarse muy lejos de su órbita simbólica, como de hecho sucede con buena parte de las producciones artísticas del siglo XX, y como de hecho también puede llegar a suceder con cualquier obra perteneciente a otros tiempos más remotos. Un espectador poco familiarizado con el universo artístico-simbólico del período barroco, puede constatar cierto enmudecimiento del cuadro o la producción musical, resultándole casi tan ajena e incomprensible como una obra perteneciente a las últimas tendencias del arte. En este aspecto, un oyente que esté únicamente acostumbrado a escuchar-

⁴⁹⁸ P. 186, *Wittgenstein, y el arte del siglo XX*, Jean-Pierre Cometti, (capítulo correspondiente a la obra *Wittgenstein, Arte y Filosofía*, escrita por varios autores, editada por Julián Marrades, Plaza y Valdés, Madrid, 2013

⁴⁹⁹ P. 187, *Ibíd.*

⁵⁰⁰ P. 187, *Ibíd.*

presenciar ópera romántica podrá encontrar ciertamente difícil asimilar una ópera barroca, o una composición musical atonal, como difícil le resultará a un espectador acostumbrado a contemplar obras renacentistas apreciar las complejidades de los lienzos pintados por Cézanne o Tápies, por poner algún ejemplo.

Tal como señala Cometti, refiriéndose a Goodman, la obra de arte sólo funciona dentro de una relación que se establece entre lo que un artista ha producido y lo que un determinado espectador es capaz de captar en todos los aspectos de su forma-contenido, y *lo que hace la obra, y lo que ella hace, depende de esta relación, y en consecuencia de las modalidades de activación de la obra en un tiempo y un momento dados, para un público dado*⁵⁰¹. De alguna manera, *todo arte es performance*, y es por este motivo que, al igual que el lenguaje, siempre debe comprenderse como insertada en un contexto de usos en el que tanto las palabras como las obras artísticas tan solo constituyen una parte del juego y no el juego en sí⁵⁰². No obstante, el hecho de que la obra de arte tan solo albergue una ontología relativa, en ningún caso debe justificar definiciones sobre la obra artística tan arbitrarias como la sostenida por Dino Formaggio, consistente en considerar simplemente como arte *aquello que el hombre llama arte*⁵⁰³, pues el hecho de que la obra sólo tenga sentido y razón de ser en función de su uso en un determinado contexto simbólico, no debe permitirnos entonces concluir que cualquier realización puede ser considerada adecuadamente artística, pues ya hemos comprobado la importancia de tener en cuenta ciertos requisitos de naturaleza categórica (clarificadora) a la hora de discernir entre lo verdaderamente artístico y lo pseudo-artístico, esto es, entre lo que puede servir al ser humano para llevar a cabo una auténtica experiencia de intimidad entre la obra y sí mismo, y aquellos productos o artefactos de consumo que tan solo pueden servir, bien al más puro entretenimiento, bien a la transmisión de unas determinadas ideas político-sociales. De acuerdo a la naturaleza que los juicios estéticos albergan, esto es, su común pertenencia a cierta universalidad del gusto y a las más diversas particularidades del espectador en cada contexto de circunstancias, la obra artística siempre guarda un trasfondo de características comunes a lo largo de la historia en combinación con una amplia variedad de aspectos y tipologías incapaces de responder a ontología alguna.

Aunque las obras de arte pueden ser divididas en autográficas y alográficas, como sucede en el primer caso con las producciones plásticas al requerir tan solo al propio autor de la obra para hacerse efectivas, o las creaciones musicales que precisan de un intérprete que pueda plasmarlas, en el segundo,

⁵⁰¹ P. 192, *Ibíd.*

⁵⁰² P. 193, *Ibíd.*

⁵⁰³ Dino Formaggio, *Arte*

lo cierto es que todas ellas no dejan de constituir una *performance*⁵⁰⁴. Al fin y al cabo, aún tratándose de un lienzo contemplado por un espectador en un museo o galería de arte, necesariamente debe darse una determinada interacción entre éste y la obra, esto es, dicho de otro modo, debe abrirse un espacio de intimidad en el que la producción artística actúe como esa otredad capaz de ayudarle a desvelar las más oscuras profundidades de sí mismo. Dicho de otro modo, si la obra no es contemplada por alguien y mínimamente asimilada en algunos de los diferentes aspectos que la conforman, no es nada más que un simple objeto en nada diferenciable del resto de cosas que forman parte del mundo.

⁵⁰⁴ P. 192, *Wittgenstein, y el arte del siglo XX*, Jean-Pierre Cometti, (capítulo correspondiente a la obra *Wittgenstein, Arte y Filosofía*, escrita por varios autores, editada por Julián Marrades, Plaza y Valdés, Madrid, 2013

Experiencia estética versus experiencia artística

Resulta conveniente diferenciar de forma adecuada las experiencias meramente estéticas de aquellas que son particularmente artísticas, pues si bien estas últimas podrían ser incluidas como un caso particular de las primeras, resultan claramente diferenciables en varios aspectos que no dejan de ser relevantes. En un sentido general, el espectador que se entrega a la contemplación de una determinada obra de arte experimenta una experiencia artística que implícitamente también es estética. No obstante, no toda experiencia estética es necesariamente artística, pues si degustamos una excelente comida, no nos limitamos simplemente a llenar el estómago en la medida en que diversos aspectos estéticos habrán sido tenidos en cuenta (disposición de los manjares en los platos, presentación de la mesa, ambientación del lugar, etc.), y sin embargo no nos encontraremos, propiamente hablando, ante una obra de arte. No obstante, sí podrá ser incluida dicha experiencia en el ámbito de la estética en la medida en que vendría a corresponderse con la kantiana *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*, esto es, no supondría como finalidad la satisfacción de una mera necesidad fisiológica, sino que mantendría un desinteresado interés susceptible de ser proyectado más allá de sí misma. El hambre puede ser satisfecha mediante la ingestión de cualquier objeto adecuado para ello, pero la necesidad consistente en albergar una experiencia estética determina que dicho objeto sea degustado y no meramente ingerido. Por tanto, en la degustación de un vino o una comida tenemos un buen ejemplo de experiencia estética claramente diferenciable de la artística y de la mera ingestión de unos alimentos. Por esta razón, si alguien realiza una toma masiva de psicofármacos con la finalidad de quitarse la vida, decimos que los ha ingerido y no que los ha degustado, pues dicha ingesta no siendo una finalidad sin fin e intencionalidad sin intención, es determinada por un fin claramente pre-establecido que es la búsqueda de la cesación de la propia existencia. De la misma manera que un paciente bulímico engulle o lleva a cabo una ingesta de alimentos que no saborea ni degusta, pues actúa con una finalidad bien clara que es conseguir la disminución de su nivel de ansiedad mediante la comida, alejando al mismo tiempo la posibilidad de incrementar el peso.

¿Cuál sería entonces la diferencia entre las experiencias estéticas y las artísticas? Mientras las primeras acontecen en el ámbito de la cotidianidad misma, esto es, integrándose en el resto de actividades que conforman el día a día, la segunda supone una cesura o temporal interrupción con respecto a la misma, generando lo que Berger y Luckmann denominan *zonas limitadas de significado*⁵⁰⁵.

*Todas las zonas limitadas de significado se caracterizan por desviar la atención de la realidad de la vida cotidiana. Si bien existen, claro está, desplazamientos de la atención dentro de la vida cotidiana, el desplazamiento hacia una zona limitada de significado es de índole mucho más extrema. Se produce un cambio radical en la tensión de la consciencia*⁵⁰⁶.

Dicho de otro modo, tiene lugar una especie de salto de un escenario espacio-temporal a otro, sin que ello signifique una sustracción absoluta o definitiva respecto al contexto de la cotidianidad, a la que más pronto que tarde resulta irremediable volver. Cuando un espectador asiste a la representación de una obra teatral, la correspondiente subida-bajada del telón marca un antes y un después respecto a su propia experiencia cotidiana, quedando bien patente su inmersión en un nuevo espacio que alberga un inédito y limitado significado que cesará tan pronto la obra haya finalizado, para inmediatamente volver a sumergirse en el conocido y rutinario ámbito de su cotidianidad. No obstante, la misma cesura tiene lugar con la celebración de los ritos religiosos o la sesión de psicoanálisis, pues tanto los fieles que asisten a una misa como el paciente que acude a su sesión de psicoterapia se encuentran en una *zona limitada de significado*. Podemos entonces preguntarnos, ¿cómo diferenciar entonces este tipo de experiencias que comportando una cesura temporal respecto a la cotidianidad no son necesariamente artísticas? Una vez más debemos acudir a la estética kantiana para dilucidar sobre dicha cuestión. Mientras en las experiencias religiosas o psicoterapéuticas vislumbramos un determinado fin, esto es, el cumplimiento de un deber moral o preceptiva de culto en las primeras, o la búsqueda de la curación de unos determinados síntomas o disfunciones en las segundas, las experiencias artísticas carecen de finalidad propiamente dicha, excepto esa kantiana *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*, dado que no constituyen un medio para un determinado fin sino una finalidad en sí mismas. La contemplación de una obra de arte por parte del espectador no involucra más actividad que aquella derivada de su propia contemplación, ya que en definitiva no obedece a ninguna exigencia ajena al propio sujeto. Por este motivo, Heidegger afirma que es preciso dejar reposar a

⁵⁰⁵ P. 41, *La construcción social de la realidad*, Peter L. Berger y Thomas Luckmann

⁵⁰⁶ P. 41, *Ibíd.*

la obra de arte en sí misma, sin buscarle una utilidad o finalidad de la que por definición carece.

Tenemos entonces que la experiencia artística participando de aquellas actividades susceptibles de ser consideradas como zonas limitadas de significado, se diferencia de ellas en su carencia de fin, esto es, en no tener otro objetivo que las consecuencias derivadas de su mera contemplación, pues si por un lado hay que dejar a la *obra reposar en sí misma*, el espectador también debe dejarse reposar en la obra que contempla. Lo mismo sucede con las actividades científicas o las reflexiones filosóficas, ambas comportan la búsqueda de una determinada finalidad de orden gnoseológico y no una simple actividad contemplativa. No obstante, tal como con anterioridad ya hemos podido constatar, el hecho en sí de que la experiencia artística sea meramente contemplativa y sin finalidad e intención, en su propia y característica inutilidad no deja de responder a las necesidades de orden existencial del espectador.

Aclarada esta importante cuestión, buscaremos en la historia el origen y evolución de la estética como disciplina que formando parte de la filosofía adquiere la suficiente autonomía como para ser definida como tal. Desde Baumgarten que en su obra *Aesthetica* (1750), y de acuerdo a la idea ilustrada, vincula la Estética a la emancipación del ser humano como sujeto autónomo, organizándola alrededor de dos ejes principales: la razón (ámbito universal-abstracto) y la experiencia (relacionable con el ámbito particular-concreto)⁵⁰⁷, hasta Adorno con su gnoseológica comprensión de la obra de arte como un *Wahrheitsgehalt*⁵⁰⁸, y de la historia artística como una *bewusstlose Geschichtsschreibung*⁵⁰⁹, pasando por Schiller (1759-1805) que moviéndose entre la kantiana crítica del juicio y el instinto artístico fichteiano, contempla la vivencia estética y la creación artística como paradigma de la actividad formadora del espíritu humano, constatamos la larga trayectoria de la estética como disciplina que ha ido adquiriendo rango de autonomía dentro del pensamiento filosófico. En nada debe extrañarnos que dicha disciplina nazca en 1750 y vaya consolidándose durante las siguientes décadas en paralelo con la emancipación que va progresivamente adquiriendo el ser humano como sujeto autónomo a lo largo del movimiento Ilustrado, siendo en este caso Emmanuel Kant (1724-1804) el filósofo que si bien no inicia, propiamente hablando, la estética moderna, sí puede ser considerado como el pionero de la

⁵⁰⁷ P. 12, *La estética en la cultura moderna*, Simón Marchan

⁵⁰⁸ Contenido de verdad

⁵⁰⁹ Escritura inconsciente de la historia

estética de la modernidad⁵¹⁰. Es precisamente esta misma autonomía que el propio ser humano va adquiriendo como sujeto lo que permite y determina el nacimiento de la estética como disciplina autónoma, dado que la experiencia estético-artística requiere esa ausencia de finalidad e intención que tan solo puede recaer en un sujeto plenamente autónomo que en circunstancias es capaz de no deberse a nada excepto a sí mismo, esto es, a las necesidades existenciales derivadas de su propio mundo interior.

De alguna manera, la experiencia artística siempre se ha encontrado vinculada, de una u otra forma a lo que Walter Benjamín considera como *obra aurática* supeditada a un determinado *valor de culto*⁵¹¹, o en contraposición a ésta, la que él considera como *obra de arte reproductible* asociada a un *valor de exhibición*. Mientras la primera destaca por su lejanía, *por su apareamiento único*⁵¹² respecto al espectador, esto es, por la cesura temporal que implícitamente impone sobre la vivencia de la cotidianidad, la segunda se caracteriza por su *cercanía y reproductibilidad*, esto es, por no marcar una clara diferencia respecto al contexto de la rutina cotidiana⁵¹³. Por tanto, en base a las distinciones que han sido señaladas en el inicio de este apartado, deberíamos considerar como obras/experiencias artísticas a las primeras y obras/experiencias estéticas a las segundas. De hecho, la perspectiva visionaria y profética abierta por Benjamin resulta especialmente ilustrativa de lo que ha ido aconteciendo en el ámbito de lo artístico, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, con la masiva proliferación de obras completamente reproductibles que han invadido el espacio cotidiano hasta dejarlo tan completamente saturado de experiencias estéticas que éstas han acabado por perder su propia razón de ser. Todo ello ha concluido con la destrucción de ambas experiencias, la artística por haber quedado sustituida por la estética, y esta última por su propia sobresaturación en el contexto social en que ha tenido lugar. Por fin el arte consiguió cotidianizarse, esto es, introducirse en el día a día de la experiencia cotidiana hasta formar parte indisoluble de la misma, pero al elevado precio de su propia desaparición en la totalitaria estetización de una vida que, de paso, también ha quedado desestetizada por la masiva invasión de lo artístico sobre lo estético, tal como constataremos en un capítulo ulterior.

Nos recuerda Francisco Calvo Serraller, que la palabra "aura" procede del

⁵¹⁰ P. 21, *Filosofía del arte moderno*, Liessmann

⁵¹¹ P. 46-48 y 52-57, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, W. Benjamin

⁵¹² P. 47, *Ibíd.*

⁵¹³ Si bien en este aspecto, Benjamín ha obviado que en la proyección de un film en la sala de cine implícitamente comporta una cesura respecto a la vida cotidiana, una vez han sido apagadas las luces y se ha establecido el correspondiente silencio que señalan el inicio de la misma.

griego, significando tanto el aire (viento) como el aliento⁵¹⁴ o soplo, siendo por esta razón que tan a menudo la inspiración que viene de las Musas es transmitida al artista mediante una especie de soplo divino, cayendo éste en la llamada *zeia mania* o locura divina. De este modo, sigue señalando dicho autor que *sin esa invocación, la obra de arte dejaría de ser tal cual para convertirse en un producto correctamente fabricado, carente de aura: quizás útil y entretenido, pero incapaz de conmover, de embriagar, de arrastrarnos a la noche y el silencio de su origen*⁵¹⁵. Y así son la práctica totalidad de obras no auráticas de la contemporaneidad, que siendo incapaces de embriagarnos y transportarnos más allá de lo ya conocido de un presente tan inmediato como carente de perspectiva pasada o futura, tan solo pueden aspirar a ser esos productos de consumo que en realidad son, que se consumen con la misma facilidad en que son vistos, y que casi nunca remiten a lo ya-visto y ya-vivido, porque en su inherente ausencia de doblez, no portan a sus espaldas más pasado y más futuro que su propia inmediatez.

Respecto a cierta ideología vanguardista que pretende acercar el arte al pueblo destruyendo su condición intrínsecamente aurática, Pirfano considera que el arte no debe acercarse a las masas sino a la persona, pues *la verdad poética tan solo acontece en un acto de conocimiento personal*⁵¹⁶, siendo de algún modo equiparable al conocimiento amoroso, pues tanto el arte como el amor son personales y no anónimos e impersonales, de tal modo que *no es el arte el que debe descender, sino la persona quien ha de ascender*⁵¹⁷. Este posicionamiento supone una contundente crítica al célebre movimiento de *Los Seis* que durante el primer cuarto del siglo XX tan de moda estuvo en Francia, del que formaron parte compositores como Poulenc, Milhaud, Tailleferre, Honegger, Auric, Cocteau y Durey, y que en su intento por hacer una música popular y accesible al pueblo, no lograron otra cosa que empobrecerla notablemente, sin que por otra parte, consiguieran despertar el más mínimo interés hacia la misma. Tampoco ha contribuido a mejorar dicha situación la proliferación de una infinidad de obras de arte reproductibles, así como la ausencia de cesura entre los ámbitos artístico y cotidiano, pues en la mayoría de los casos tan solo ha conseguido perpetuar la ya de por sí existente trivialización de lo artístico.

No obstante, a pesar de la banalización de lo artístico a la que asistimos de forma más o menos generalizada en nuestra sociedad post-moderna, dicha situación tampoco ha podido impedir que de forma quizás más minoritaria, pero no menos efectiva, la experiencia artística continúe teniendo lugar en numerosas salas de conciertos, cines de arte y ensayo, representaciones teatrales, y muy diversas exposiciones artísticas en museos o galerías. Digo de

⁵¹⁴ Ya que procede del verbo griego *aein* que significa soplar

⁵¹⁵ P. 28, *Extravíos*, Francisco Calvo Serraller, F.C.E., Madrid, 2011

⁵¹⁶ P. 59, *Ibíd.*

⁵¹⁷ P. 59, *Ibíd.*

forma un tanto minoritaria porque la masiva afluencia de público en muchas de las exposiciones y actos representativos que tienen lugar, no garantiza en modo alguno que sus espectadores necesariamente desarrollen una verdadera experiencia artística, pues es muy probable que una buena parte de los mismos adolezcan de dicha capacidad debido a la constante estetización de sus respectivos contextos cotidianos, que en mayor o menor grado pueden haber atenuado su capacidad para albergar este tipo de experiencia. Desgraciadamente, cada vez es más habitual, constatar la escasa implicación de que hacen gala una buena parte de los asistentes a conciertos o exposiciones de arte, pues un espectador acostumbrado a sumergirse en el masificador ámbito de los *mass media* puede ver mermada su capacidad para desarrollar una experiencia de índole propiamente artística. Al respecto, el escaso tiempo que la mayor parte de asistentes a las exposiciones de arte dedican a la contemplación de las obras expuestas, pone en evidencia que el mero hecho de encontrarse en una *zona de significado limitado* no garantiza de ningún modo que tenga lugar una experiencia de significado limitado.

La esencia de lo estético y lo artístico

Es Martin Seel quien señala en su interesante obra *Estética del aparecer*; que el centro de gravedad de la percepción estética es *percibir algo en su aparecer por su aparecer mismo*⁵¹⁸, coincidiendo en este aspecto con el *reines Scheinen*⁵¹⁹ del objeto estético sostenido por Von Hartmann. No obstante, a diferencia de este último autor, para Seel la percepción estética es un modo especial de la percepción sensible, siendo ésta *un relieve particular de la vista, del oído, del tacto, del gusto y del olfato* que no permite, por tanto, *efectuar una escisión entre la percepción estética y toda otra percepción*⁵²⁰, pues tan solo se trata de un acento particular. La percepción estética supone un percibir algo como algo (*etwas als etwas*), lo que permite contemplar dicho algo en la plenitud de todos sus aspectos como presencia que no se encuentra únicamente sometida a algunas de sus determinaciones⁵²¹. Si en un momento

⁵¹⁸ *Estética del Aparecer*, Martin Seel, Katz Editores, Buenos Aires, 2010

⁵¹⁹ El puro aparecer

⁵²⁰ P. 46, *Ibíd.*

⁵²¹ P. 48, *Ibíd.*

dado contemplamos la armonía existente entre los libros que se encuentran colocados ordenadamente en unas estanterías de madera cuyas líneas a su vez también enlazan con el resto del mobiliario y el espacio donde han sido ubicados, asistiremos a una percepción-experiencia estética por el mero hecho de haber captado la simultaneidad de los diversos aspectos de tales objetos en consonancia con la momentaneidad de su aparición. Pero si por el contrario nos acercamos a dicha librería tratando de encontrar una obra determinada, tan solo habremos asistido a una percepción meramente sensorial encaminada a un objetivo bien práctico y concreto. Si en el primer caso hablamos de *un aparecer* de los objetos en el que éstos son transitoriamente captados en el *conjunto de su juego*, con sus contrastes y mutuas relaciones, en el segundo tan solo colocamos nuestra percepción al servicio de un objetivo que es dar con el libro que necesitamos. En este aspecto, toda percepción estética siempre es efímera, pues *el objeto percibido estéticamente se muestra en un estado transitorio. En este estado, nada es tan solo lo que es, sino que todo aparece a la luz de las relaciones y de las correspondencias que guarda con las demás cualidades sensibles, relaciones que varían a su vez tras cualquier cambio de las apariciones individuales*⁵²². Ello resulta del todo comprensible si por ejemplo nos atenemos a lo que supone la experiencia estética consistente en contemplar un paisaje o una noche estrellada en una determinada hora del día o la noche, pues la visión de tal objeto estético no podrá prolongarse mucho más allá de las efímeras y cambiantes circunstancias de luz, atmósfera, claridad/oscuridad, etc., más allá de las cuales el espectador no podrá perpetuar el mismo estado de contemplación. Esto es así, no sólo en razón de las circunstancias ambientales, sino también en función del particular estado anímico y receptividad que en un momento dado el propio espectador pueda tener, que sin duda alguna contribuirá en mayor o menor medida al establecimiento de una percepción de naturaleza estética y no meramente sensible. De este modo, sigue señalando Seel:

*Cuando percibimos de este modo, percibimos algo en- y por- la plenitud de su aparecer*⁵²³

Dado que no buscamos un *telos* o finalidad gnoseológica ni práctica, sino el mero permanecer en reposo con el propio objeto estético que es motivo de la actividad contemplativa, sin que ello nos impida combinar o simultanear dicha experiencia con actividades que pudieran ser propiamente instrumentales. Alguien puede estar contemplando una bella puesta de sol y al mismo tiempo encontrarse conduciendo su vehículo por una bucólica carretera de montaña, o estar buscando entre la multitud de pasajeros de un aeropuerto a un familiar que espera ser recogido mientras contempla las bellas líneas arquitectónicas del edificio en que se encuentra. Lo mismo sucede, nos comenta Seel, cuando

⁵²² P. 51, *Ibíd.*

⁵²³ P. 52, *Ibíd.*

un aficionado a buscar setas opta un buen día por contemplar estéticamente el suelo del bosque en lugar de dejarse capturar la mirada en la búsqueda de tal o cual seta, pues aún a pesar de tener la capacidad de diferenciar entre unos y otros hongos, no dejará de entregarse *a la multiplicidad de formas de aquello que en su duración se torna visible, audible y perceptible de alguna manera*⁵²⁴, percibiéndolo en la plenitud de su propio aparecer. *En el encuentro estético no estamos obligados a determinar*⁵²⁵, sino incitados a contemplar los objetos en su indeterminación. La estética del aparecer desvelada por Seel vendría a concordar con lo que Wittgenstein denomina desde la perspectiva abierta en su obra el *Tractatus* como la *manera correcta de mirar el mundo y las cosas*, esto es, desde una mirada de naturaleza sinóptica capaz de ver los objetos en su relación con el todo, lo que equivaldría a decir, en su sombra mística por cuanto hay de indeterminable e inefable en todos ellos.

Esta posibilidad de simultaneidad es la que precisamente no puede darse, propiamente hablando, en lo que sería una experiencia artística al requerir ésta una clara segregación respecto al ámbito de la vida cotidiana, pues si durante la audición de un concierto de música clásica prestamos atención a algo que no sea la propia interpretación musical, momentáneamente dejaremos de albergar dicha experiencia artística.

El impacto que la percepción estética tiene sobre el espectador hace que la presencia particular del objeto de la percepción esté sujeta a la presencia particular de la realización de dicha percepción, pues *no podemos atender al presente de un objeto sin devenir conscientes de nuestro propio presente*⁵²⁶. De este modo, heideggerianamente hablando, si la obra debe reposar sobre sí misma, el propio espectador también debe demorar sobre sí mismo para que pueda tener lugar ese particular modo de confrontar-ver el mundo que es propio de la atención estética, de tal modo que en este juego momentáneo de las apariciones que se establece entre el objeto y el sujeto, *surge una consciencia sensible del presente: una consciencia de un aquí y ahora, que al mismo tiempo es consciencia de mi aquí y ahora*⁵²⁷. De alguna manera, la toma de consciencia en el presente de todas las indeterminaciones del objeto estético también comporta la toma de consciencia del propio espectador que lo contempla. Apoyándose en Karl Heinz Bohrer, Seel destaca que la consciencia del presente es el elemento más fundamental de toda percepción estética, pues *lo que interesa a los sujetos de la percepción estética es captar su propio presente en la percepción del presente de algo distinto. En la consciencia sensible del objeto somos conscientes de un instante de nuestro propio presente*⁵²⁸. Este aspecto queda especialmente reflejado en la incombustible

⁵²⁴ P. 53, *Ibíd.*

⁵²⁵ P. 54, *Ibíd.*

⁵²⁶ P. 55, *Ibíd.*

⁵²⁷ P. 57, *Ibíd.*

⁵²⁸ P. 57, *Ibíd.*

novela de Proust *À la recherche du temps perdu*, cuando en tantas ocasiones el propio lector toma consciencia de su propio presente a través de la percepción del presente del narrador, esto es, del propio autor de la obra que en la constante rememoración de su pasado, se hace presente a sí mismo, y de paso, también al propio lector. Después de todo, ¿quién no ha sentido alguna vez la nostalgia de la plenitud perdida de su infancia?

Así tenemos que *la percepción estética es una forma radical de estancia en el aquí y en el ahora*⁵²⁹, al liberarnos de cualquier afán determinador o búsqueda de finalidades, si bien tal como señala Seel, dicha percepción puede acontecer de forma tan voluntaria como involuntaria, pues no siempre es la voluntad del propio espectador quien la decide y determina, al verse en muchas ocasiones inesperadamente sorprendido y arrebatado por fortuitas percepciones estéticas. No existe en este aspecto, obligatoriedad alguna sino simple y llana libertad de tenerla o pura contingencia cuando ésta ha tenido lugar de forma claramente imprevista. En cierta ocasión la azarosa escucha de las campanas de una iglesia sonando estrepitosamente me sumergió en una sorprendente experiencia estética, sin que en aquel momento estuviera buscando nada en particular, más allá de encontrarme de camino entre dos poblaciones comunicadas mediante un bucólico camino rural.

Por otra parte, Seel también señala la diferencia existente entre las experiencias estéticas y las artísticas, pues mientras las primeras comportan un simple aparecer, las segundas requieren que dicho aparecer sea sometido a cierta labor interpretativa que comporte el surgir de un *aparecer diferente*, y lógicamente, ello también implicará que el aparecer del objeto artístico en el presente se encuentre más o menos vinculado tanto a un pasado del que proviene como a un futuro al que aspira. No obstante, la experiencia estética o artística constituye *una oportunidad siempre abierta a cualquier individuo dotado de percepción y capaz de conocimiento*⁵³⁰, no encontrándose en este aspecto cerrada a ninguna posibilidad.

En el particular aparecer de la percepción estética, el espectador experimenta un singular encuentro con el objeto en el que *advienen una plenitud de contrastes sensibles, de interferencias y de transiciones*, esto es, *una interacción de aspectos perceptibles sensorialmente que se sustrae a la determinación cognoscente*⁵³¹.

Tenemos entonces que cualquier objeto puede ser captado tanto en su *ser-así*, como en su *aparecer*, teniendo en ambos casos las mismas cualidades, características y constitución sensible, pues lo único que diferencia ambas percepciones es la distinta manera de mirar; encaminada en el primer caso a

⁵²⁹ P. 58, *Ibíd.*

⁵³⁰ P. 63, *Ibíd.*

⁵³¹ P. 78, *Ibíd.*

conocer algunas de sus determinaciones, y orientada en el segundo a dejar que el objeto permanezca y esté en su plenitud, reposando en sí-mismo, al margen de cualquier finalidad e intención⁵³². De este modo, *demorándonos en la actitud estética dejamos que algo esté en su plenitud*⁵³³.

Tratando de definir Seel el aparecer estético, establece que *el aparecer estético de un objeto es un juego de las apariciones del objeto*⁵³⁴, figurando en un primer plano el objeto, sus apariciones y su juego. En este aspecto, un objeto determinado no es una aparición sino que sería más correcto decir que en ella se muestran apariciones, pues en el ejemplo utilizado por Seel de la pelota roja, ésta irá adquiriendo muy variados aspectos debido al paso del tiempo y demás circunstancias, mostrándose de muchas maneras (descolorida por el sol, húmeda y más pesada debido a la lluvia, deformada por los impactos recibidos, etc.). Si esto es así respecto al objeto en cuanto a sus apariciones, éstas abarcarían todo aquello que potencialmente sería posible determinar mediante la utilización de los correspondientes predicados de la percepción. La aparición de un objeto dado comprendería todo aquello susceptible de ser percibido mediante una percepción que determina⁵³⁵. De este modo, mientras en el *aparecer* el libre juego de las facultades del entendimiento destaca la simultaneidad y momentaneidad en la que son dados los atributos sensibles del objeto, en el *ser-así* la percepción de dicho objeto se limita a los aspectos más evidentes y determinables del mismo. Al respecto, Seel señala que en el caso de un objeto que fuera percibido por dos espectadores distintos, uno forense interesado en determinar aquellos aspectos concernientes a su investigación, y otro desinteresado en la contemplación estética del mismo, llegarían a percepciones bien distintas pues mientras el primero enumeraría en una larga lista todos los aspectos de dicho objeto, el segundo contemplaría como dichos aspectos interactúan en el instante de la percepción⁵³⁶. Es lo que distinguiría una percepción interesada de otra completamente desinteresada (Kant) en la que el objeto es percibido-contemplado en la plenitud momentánea de sus apariciones:

*El aparecer surge, resulta tangible y perceptible, en cuanto dejamos que el objeto de la percepción se despliegue, sin pretender aferrar en él aspectos de su función o de su constitución*⁵³⁷

Seel también señala que resultando imposible aprehender en la percepción de cualquier objeto la totalidad de sus apariciones, ya que el juego en el que éstas pueden darse puede ser casi infinito, ello no implicaría una carencia o falta en su cognoscibilidad, dado que dicha falta sólo lo sería en relación a un saber

⁵³² P. 79, *Ibíd.*

⁵³³ P. 79, *Ibíd.*

⁵³⁴ P. 65, *Ibíd.*

⁵³⁵ P. 77, *Ibíd.*

⁵³⁶ P. 78, *Ibíd.*

⁵³⁷ P. 79, *Ibíd.*

absoluto de corte idealista. El objetivo de la percepción estética es un mero *demorarse en el presente sensorial de un objeto*⁵³⁸, percibido en el presente de tal objeto que no demorándose en una actividad meramente pensante, *demoraría en un seguimiento sensible*. No obstante, ni el espectador que al contemplar un cuadro percibe la técnica en la que ha sido pintado, ni el oyente que es capaz de discernir unos acordes determinados en una composición musical, por más que puedan albergar un cierto conocimiento conceptual o proposicional, éste no dejará de ser secundario en relación a *la libre experiencia de su presencia sensible*⁵³⁹.

En lo que a la determinabilidad/indeterminabilidad del objeto percibido se refiere, Seel considera que toda determinación se centra, obligatoriamente, en algún que otro aspecto concreto (de acuerdo a determinadas finalidades prácticas) en detrimento de los muchísimo aspectos o facetas de su indeterminabilidad. Respecto a las particularidades del objeto de la percepción Seel señala que:

*El conocimiento proposicional no puede ni debe tomar en consideración lo particular. Esta falta de atención, del todo inofensiva desde el punto de vista ético, es nada menos que una condición necesaria del conocimiento empírico. En todo conocimiento de este tipo tenemos que hacer abstracción de la individualidad de lo conocido*⁵⁴⁰.

De la misma manera que dicho conocimiento proposicional tampoco puede tomar en consideración las particularidades de la experiencia íntima, que sólo podrá ser realmente mostrada (desvelada y no explicada) mediante la obra artística o el gesto emanado de la propia intimidad. Para Seel ambos conocimientos, el proposicional y el estético se complementan mutuamente, pues lo estético no puede fijarse conceptualmente, como tampoco lo conceptual puede mostrarse sino explicarse mediante proposiciones⁵⁴¹. Siguiendo con Valéry, Seel señala que:

*En la contemplación estética, los objetos- al decir de Valéry- se perciben con una atención intensificada hacia lo que hay de indeterminable en ellos. No podemos concebir el aparecer estético como Platón (Fedro, 250-cd), ni como muchos otros después de él, en tanto que surgimiento de una idea de lo bello que no es sensible en sí misma- y por tanto como comercio con una verdad más sublime que el aparecer*⁵⁴².

El aparecer no lo es de algo en abstracto sino de algo en concreto en su realidad más particular, pues *la indeterminabilidad va de la mano de la*

⁵³⁸ P. 83, *Ibíd.*

⁵³⁹ P. 84, *Ibíd.*

⁵⁴⁰ P. 87, *Ibíd.*

⁵⁴¹ P. 87, *Ibíd.*

⁵⁴² P. 89, *Ibíd.*

*determinabilidad, y sólo allí donde las apariciones son identificables, está libre el camino para un juego de apariciones*⁵⁴³

Finalmente, Seel aclara que en las percepciones estéticas y no estéticas tienen lugar diferentes procesos de percepción, siendo la consciencia estética no una clase diferente de percepción, sino *una realización distinta de la percepción*⁵⁴⁴.

*Sobre la estética podría afirmarse, de modo lacónico, que considera situaciones en las cuales algo, o todo, deviene en un acontecimiento (objetivo) particular de la percepción, en cuanto sucede a la par un acontecimiento (subjetivo) particular de la percepción*⁵⁴⁵

Pues la percepción estética tanto puede serlo de un objeto dado como de una situación general, así como de las muy distintas correlaciones existentes entre un objeto y su entorno.

Aparecer y Apariencia

*Las formas de la apariencia estética deben concebirse como modos del aparecer estético. La fuerza de la apariencia estética se debe a su alianza con procesos del aparecer. Se fundamenta en el presente de lo que aparece, y se extiende sin embargo más allá del presente y de la realidad*⁵⁴⁶

La percepción estética siempre se fundamenta sobre algo real que existe en el mundo, pero se percibe de tal manera que también responde a una ilusión. De este modo, aquellos senos fotografiados por el artista, siendo lo que son en su ser-así, también parecen (remiten) más allá de sí mismos a la ficción de una lejana cordillera de montañas. Se trata por tanto, de una irrealidad que se apoya en algo real, y en ello radica toda apariencia estética. En este aspecto, Seel distingue entre el aparecer (el ser-así) y la apariencia que no necesariamente debe corresponderse con las cualidades y particularidades del objeto en su aparecer, pues un palo sumergido en el agua que aparece deformado por el índice de la refracción del agua, es una apariencia que nada tiene que ver con cualidad alguna del objeto⁵⁴⁷. No obstante, la apariencia no es una condición *sine quanon* de la percepción estética o artística, ya que tanto

⁵⁴³ P. 89, *Ibíd.*

⁵⁴⁴ P. 90, *Ibíd.*

⁵⁴⁵ P. 93, *Ibíd.*

⁵⁴⁶ P. 95, *Ibíd.*

⁵⁴⁷ P. 104-105, *Ibíd.*

puede darse como no darse. No obstante, *la apariencia artística sólo es posible dentro de un juego estético de apariciones reales*⁵⁴⁸, por más que en muchas ocasiones puedan aparecer una gran variedad de apariciones irreales como variedad del aparecer estético, especialmente en el cine o el teatro donde son más frecuentes este tipo de apariciones⁵⁴⁹.

Aparecer e imaginación

Mientras la percepción estética viene a ser una forma particular de la percepción sensible, la representación estética es una forma particular de la representación sensible, pero mientras la percepción sensible-estética refiere a objetos que se encuentran presentes, la representación estética puede ejecutarse tanto sobre objetos presentes como sobre objetos que no existiendo en dicho presente, se encuentran realmente ausentes, e incluso sobre objetos totalmente imaginarios que nunca existirán.

Los objetos estéticos tanto pueden ser reales como irreales, y dentro de los primeros, éstos también pueden ser presentes o ausentes, y como ejemplo de los irreales tendríamos las Ciudades invisibles de Italo Calvino o el caballo Rocinante de Don Quijote, o la Sonata a Vienteuil de Proust, que no habiendo existido en la realidad, no dejamos de percibirlos desde nuestra experiencia como tal caballo, tal sonata, tal ciudad, como si existiesen en la realidad⁵⁵⁰.

En definitiva, *en el espacio de la consciencia estética no siempre nos demoramos (únicamente) ante la duración de objetos presentes, y tampoco nos demoramos (únicamente) ante la presencia de objetos reales. Sin embargo, la representación estética siempre se caracteriza por la imaginación de una presencia sensible de lo representado ante ella*⁵⁵¹

Seel señala tres dimensiones en la percepción estética: el *simple aparecer o percepción estética contemplativa* de la presencia sensible de algo, el *aparecer atmosférico* en el que captamos la presencia de un objeto o situación como reflejo de algo referente a nuestra existencia (como sucede con Proust en el conocido episodio de las madalenas mojadas en el té con leche), y el *aparecer*

⁵⁴⁸ P. 107, *Ibíd.*

⁵⁴⁹ P. 109-110, *Ibíd.*

⁵⁵⁰ P. 111-116, *Ibíd.*

⁵⁵¹ P. 117, *Ibíd.*

artístico cuando un objeto es captado como una forma particular de representación⁵⁵².

Respecto al aparecer atmosférico Seel señala que *la consciencia de las atmósferas moviliza un saber en torno a referencias culturales, en las cuales se inserta su percepción*⁵⁵³, de tal manera que en el presente de la percepción del objeto éste moviliza determinados afectos, recuerdos, estados anímicos correspondientes a un momento pasado que ahora es actualizado. En este aspecto, a diferencia del simple aparecer, en el aparecer atmosférico *no se da una concentración exclusiva en el aquí y ahora; la consciencia de las correspondencias está abierta a todas las reminiscencias- bellas y terribles- de tiempos pasados y de tiempos futuros, de tal manera que la forma de la consciencia estética que atiende exclusivamente al instante y la forma de la consciencia estética que atiende a las atmósferas en el instante componen un contrapunto en la atención estética*⁵⁵⁴

En cuanto al aparecer artístico, además de ser o poder ser un simple aparecer y un aparecer atmosférico (aspectos que por sí mismos no convierten a un objeto en obra de arte), supone o involucra una *presentación* que convierte al objeto en una *creación de un aparecer capaz de articular*⁵⁵⁵, que además requiere ser interpretado, razón por la cual acostumbran a ser sólo accesibles para quienes albergan una determinada formación artística o estética. En este aspecto, señala Seel, las obras de arte *crean un presente particular y al mismo tiempo muestran un presente particular*⁵⁵⁶

En relación a la temática del presente, Seel señala apoyándose en Heidegger que el presente está compuesto de lo pasajero y evanescente de cada instante y de lo constante, pues cada día es más o menos el mismo en un sentido general, como repetición de la rutina cotidiana, y distinto en función de los muy diferentes estados anímicos y particularidades de cada día en concreto. En cada momento existen un sin fin de posibilidades potencialmente realizables que podrán o no ser realizadas, y en esto consiste precisamente el ser, en aquello que ya es y todo aquello que puede ser desde su *poder-ser más propio*⁵⁵⁷. Y ese sería propiamente hablando el dominio de la percepción estética; *atender a la presencia de esas situaciones particulares que surgen y discurren en medio de relaciones generales*⁵⁵⁸, consagrándose al carácter irreplicable de los presentes concretos en naturaleza espontánea. De algún

⁵⁵² P. 140, *Ibíd.*

⁵⁵³ P. 145, *Ibíd.*

⁵⁵⁴ P. 146-147, *Ibíd.*

⁵⁵⁵ P. 148, *Ibíd.*

⁵⁵⁶ P. 150, *Ibíd.*

⁵⁵⁷ P. 152-155, *Ibíd.*

⁵⁵⁸ P. 156, *Ibíd.*

modo, *los distintos tipos de percepción estética nos muestran esos presentes de distintas maneras*⁵⁵⁹.

No obstante, a pesar de reconocer la existencia de estos tres distintos apareceres, Seel señala que en todos ellos se trata de algo evanescente que no puede perpetuarse más allá del instante.

Aunque el arte produce objetos estéticos performativos que presentan algo como algo, también pueden crear objetos el simple aparecer y el aparecer atmosférico, en la misma medida en que el simple aparecer de un objeto puede ser el punto de partida de un aparecer atmosférico o desencadenar la imaginación artística. De este modo, tenemos que en la percepción estética vienen a cruzarse los distintos fenómenos del simple aparecer, el aparecer atmosférico y el aparecer artístico.

En cuanto a la permanencia de la consciencia estética, Seel se pregunta hasta qué punto la consciencia no puede ser considerada como esencialmente estética, dada la gran interrelación existente entre los tres distintos apareceres descritos hasta ahora. No obstante, reconoce al mismo tiempo que la constante búsqueda de telos o finalidades en la vida cotidiana impide que dicha consciencia pueda ser siempre estética⁵⁶⁰. En este aspecto, conviene recurrir a Luckamnn-Berger cuando señalan que las zonas de significado limitado tan solo pueden surgir como ruptura y segregación del flujo correspondiente a la actividad cotidiana, y a Heidegger cuando afirma que el *Dasein* tan solo puede alcanzar su autenticidad a partir de su innato estado de inautenticidad y adscripción a la oficialidad. En este aspecto, sucede lo mismo que entre la vida y la muerte al ser esta última el escenario y trasfondo en el que se recorta la existencia del ser humano, pues la percepción estética (su aparecer) tan solo puede surgir desde un estado de percepción no estética, esto es, teleológica y cotidiana. Podemos estar en el aparecer estético desde nuestra habitual permanencia en lo teleológico, de la misma manera que alcanzamos a vislumbrar nuestra autenticidad a partir de reconocer nuestra procedencia inauténtica, y en este mismo sentido vivimos a partir de sustraernos al oscuro pozo sin fondo de la muerte, pues más pronto que tarde no tardaremos en volver a la cotidianidad y a la muerte.

⁵⁵⁹ P. 157, *Ibíd.*

⁵⁶⁰ P. 158-162, *Ibíd.*

¿Existe no obstante una esencia de lo artístico?, entendiéndolo por tal un conjunto de características o condiciones necesarias y suficientes comunes a todas las obras de arte. Según señala Salvador Rubio, para Morris Weitz que es uno de los teóricos más antiesencialistas que existen en el mundo⁵⁶¹, amparándose en los juegos del lenguaje de Wittgenstein, las distintas creaciones artísticas tan solo comparten unos *parecidos de familia*, concluyendo que no es posible establecer las condiciones de necesarias y suficientes de una teoría del arte, pues éste es históricamente adaptativo en cada momento y circunstancia de la historia. Por tanto, el objetivo no sería tanto encontrar una teoría del arte como describir las condiciones en las que lo artístico se va dando a lo largo del tiempo⁵⁶². En contraposición a dicho posicionamiento, Mandelbaum considera que la noción misma de *parecidos de familia* no impide buscar un denominador que sea común a todas las obras de arte. En esta misma dirección apuntan las investigaciones de R. Tilghman al considerar que las nociones wittgenstenianas antiesencialistas obligan a buscar una definición del modo en que funcionan los juegos lingüísticos y las obras de arte. Por su parte, Noël Carroll, también critica los posicionamientos analíticos de las filosofías del arte neowittgenstenianas porque éstas no encuentran la manera de esquivar *el todo vale*, pues para ello será necesario encontrar ciertas propiedades comunes a todas las obras de arte, y esto mismo resulta contradictorio con los *parecidos de familia*. Finalmente, Johannessen reivindica que no resulta posible aplicar a raja tabla las consideraciones wittgenstenianas sobre el lenguaje al ámbito de la estética sin caer en graves confusiones, y es precisamente este posicionamiento el que más parece convencer a Salvador Rubio.

Otro autor, Kaufman, considera que una buena parte de los antiesencialistas redundan en concepciones huecas sobre lo artístico en la medida en que nada aportan a la definición del contenido de las obras de arte, pues los postwittgenstenianos centraron únicamente su atención en las realizaciones lingüísticas y no a lo propiamente interior de la experiencia artística (lo que hay de intimidad en la misma)⁵⁶³, ya que al fin y al cabo, y bajo mi particular punto de vista, si las teorías artísticas olvidan o colocan en un segundo plano este último aspecto, inevitablemente caen en una comprensión meramente procedimental del complejo proceso artístico.

*Paradójicamente, el antiesencialismo supone el fin de la teoría del arte, pero el florecimiento de la estética en el marco de la filosofía analítica*⁵⁶⁴

⁵⁶¹ P. 61, Capítulo *Teorías del arte*, Salvador Rubio, de la obra *Estética* coordinada por Francisca Carreño, Tecnos, Madrid, 2013

⁵⁶² P. 62-63, *Ibíd.*

⁵⁶³ P. 64-66, *Ibíd.*

⁵⁶⁴ P. 67, *Ibíd.*

No obstante, para autores como Diffey, la teorías de Wittgenstein no avalan a los antiesencialistas por más que tampoco llegase a apoyar las teorías tradicionales del arte.

Goodman propone no tanto responder a la pregunta sobre lo qué es el arte (la definición del arte), sino plantearse ¿Cuándo hay arte? y descubrir las condiciones efectivas en las que tiene lugar lo artístico, y en esta misma dirección apunta Danto cuando propone la siguiente definición de lo artístico:

- a) Tiene una temática acerca de algo
- b) Sobre dicha temática proyecta una determinada actitud o punto de vista, esto es, alberga un estilo que comporta una forma de mirar el mundo.
- c) Lo hace mediante un elipsis de carácter retórico, generalmente metafórico
- d) De tal manera que promueve en el espectador una acción creativa encaminada a completar lo que falta, esto es, a llevar a cabo una determinada labor interpretativa
- e) Debiendo ser la obra interpretada en un determinado contexto histórico del arte⁵⁶⁵

Como señala Salvador Rubio, *Danto orienta hacia afuera su proyecto de definición vinculando la obra de arte significativamente a la existencia de un mundo del arte (artworld), pero al mismo tiempo se ancla a una teoría de carácter marcadamente simbólico donde una obra de arte lo es porque es una representación (es sobre algo) y porque es interpretada como tal (aunque sus propiedades físicas sean las mismas que las de un objeto común)*⁵⁶⁶

En este aspecto, tanto Danto como Salvador Rubio adoptan un posicionamiento intermedio entre el esencialismo y el antiesencialismo al reconocer la existencia de unas determinadas condiciones necesarias y suficientes, sin dejar de tener en cuenta la adscripción de la creación artística en sus correspondientes contextos histórico-culturales. Según este planteamiento, entre las obras de arte realizadas a lo largo del tiempo, habría algo más que unos meros *parecidos de familia*, por más que al mismo tiempo puedan guardar importantes diferencias en función de cada momento histórico. Este planteamiento tanto evita el dogmatismo correspondiente a un esencialismo excesivamente estricto que desligaría la creación artística del entorno cultural que dio origen a su conformación, como el extremismo consistente en negar una cierta esencia que iría mucho más allá de los wittgenstenianos *parecidos de familia*.

⁵⁶⁵ P. 68-69, *Ibíd.*

⁵⁶⁶ P. 69, *Ibíd.*

No obstante, Danto en ocasiones confunde o iguala la estética a lo bello, cuando en realidad una obra de arte puede no ser bella y sin embargo albergar una estética, tal como sucede con muchísimas obras del arte contemporáneo⁵⁶⁷, pues finalmente lo estético no es reducible a lo bello, por más que lo bello siempre sea estético. No obstante, esta misma confusión no deja de estar presente incluso en artistas y teóricos del arte como Antoni Tàpies cuando en 1974 publica el ensayo *L'art contra l'estètica*⁵⁶⁸, donde claramente coloca en oposición lo bello y lo estético, considerando erróneamente desde un punto de vista conceptual, que el arte contemporáneo debe oponerse a la estética, cuando en realidad, el hecho de que trascienda la figuración, así como aquellas concepciones artísticas intrínsecamente unidas a la idea de lo Bello, no comporta la muerte de la estética en el arte. Muerte que en su momento sí decretaron el dadaísmo, el pop art, el arte conceptual, y de modo especial Duchamp mediante sus engendros *ready-made*, y que el propio Danto tanto alaba en su obra *Qué es el arte*⁵⁶⁹, cuando señala que:

*Para mí, en una época en que se creía ampliamente que la delectación estética era el fin último del arte, el descubrimiento filosófico de Duchamp fue que el arte podía darse, y que su importancia no tenía nada que ver con ninguna distinción estética. Eso, en lo que a mí respecta, fue el mérito de sus ready-mades. Despejó el aire filosófico al reconocer que dado que podía haber arte anestésico, el arte es filosóficamente independiente de la estética. Este descubrimiento sólo significó algo para los interesados, como yo, en una definición filosófica del arte, es decir, en cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte*⁵⁷⁰

Curiosamente la propuesta de Duchamp en la que Danto viene a coincidir, consiste en proponer un arte anestésico, esto es, un arte que anestesia los sentidos y los sentimientos, propuesto como una mera idea o concepto filosófico en el que el objeto propiamente dicho, la materia-forma sensible, pasa a convertirse en pura anécdota. No deja de resultar relevante que este planteamiento venga a coincidir, en algunos aspectos, con la filosofía platónica al colocar el mundo de las Ideas (lo universal-abstracto) en clara supremacía sobre el ámbito sensible-concreto, como mero y pobre reflejo del primero, en consonancia con el tradicional desprecio con el cual la tradición metafísica occidental siempre ha tratado a la materia sensible, los afectos, los sentimientos, el cuerpo y todo cuanto no formara parte de lo universal-abstracto. Por esta razón, un arte anestésico no deja de ser un arte plenamente metafísico y platónico, que impidiendo al ser humano albergar una experiencia

⁵⁶⁷ La mayor parte de las obras de Antoni Tàpies no son, propiamente hablando, bellas en el sentido que esta palabra ha tenido a lo largo del tiempo, pero no dejan de resultar estéticas si tenemos en cuenta la armonía existente entre los elementos que conforman sus composiciones pictóricas.

⁵⁶⁸ Editorial Ariel, Barcelona, 1974

⁵⁶⁹ Paidós, Barcelona, 2013

⁵⁷⁰ P. 143, *Ibíd.*

artística, lo condena a ser una especie de zombi, un ser conceptual carente de entrañas y sentimientos. Algo por otra parte nada original si nos atenemos a la historia de la filosofía, por más que pudiera parecer que Duchamp en su momento había descubierto la sopa de cebolla.

Por otra parte, si Danto muy acertadamente define la obra de arte de la siguiente manera:

*Algo es una obra de arte cuando tiene un significado- trata de algo- y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en qué consiste materialmente la obra de arte*⁵⁷¹

No alcanzo a comprender de qué manera se ha podido encarnar el significado en el caso del famoso urinario duchampiano, pues más bien diría que éste tan solo ha servido de excusa para la exposición de un significado consistente en criticar el arte retiniano y el negocio del arte. No deja no obstante de resultar ciertamente surrealista pretender que el arte no sea retiniano, ya que es tan absurdo como pretender que la música no sea auditiva, algo que por cierto, también consiguió Cage con su obra 3' 44" al reducir el aspecto auditivo de la música a mero silencio. En ambos casos, resulta evidente que no ha habido significado alguno encarnándose, tomando forma, en un objeto o materia sensible, pues simplemente en lo que al primero se refiere, eligió un urinario público para colocarlo en la galería del arte, y en cuanto al segundo redujo la música a puro silencio con la finalidad de que el público escuchara los ruidos ambientales procedentes del exterior de la sala de conciertos. Cabe entender por encarnar un significado en una obra, cierta transformación llevada a cabo en la materia de dicha obra, no pudiendo por tanto consistir ésta en un objeto ya prefabricado o en una nada como en el caso de la obra propuesta por Cage. Tampoco corren mejor suerte las cajas *Brillo Box* de Warhol, por más que éstas no coincidieran exactamente con las cajas industriales de la marca *Brillo*, fabricadas por el industrial Harvey, pues el mero hecho de transformarlas un poco en cuanto a la construcción de las mismas se refiere y colocarlas en una galería de arte, no significa ninguna encarnación de significado en la materia. En este último caso sigue predominando claramente la idea, el significado, muy por encima de la forma que en este ejemplo concreto, tan solo ha sufrido unas leves modificaciones para constituirse como medio para la exposición de un concepto. Más surrealista aún parece el hecho de que Danto considere las *Brillo Box* de Warhol como encarnación del espíritu absoluto del que habla Hegel en sus *Lecciones de la Estética*, distinguiéndolas de las cajas fabricadas por Harvey a las que considera como ejemplo del mero espíritu objetivo, pues muchísima imaginación se requiere al espectador para que éste pueda llegar a contemplar dicho espíritu absoluto en algo tan indigentemente estético. No obstante, Danto tiene toda la razón del mundo cuando señala que:

⁵⁷¹ P. 147, *Ibíd.*

*La mayoría del arte que se hace hoy en día no tiene como objetivo ni propósito final la experiencia estética*⁵⁷²

Aunque en este caso, también podemos preguntarnos qué sentido alberga entonces este supuesto arte, pues si resulta inservible para que el espectador pueda desempeñar una experiencia estética que pueda resultarle útil para la construcción de su propio sí-mismo, dando lugar a lo que Gadamer considera una *transformación en una construcción*, no alcanzo a vislumbrar su sentido, salvo el de contribuir al enriquecimiento de quienes estén en disposición de coleccionarlo para obtener altas rentabilidades en el mercado del arte. Tampoco puedo estar de acuerdo cuando este mismo autor sostiene que la mayor parte del arte realizado en el curso de la historia no ha tenido como fin o propósito principal la experiencia estética, pues por más que en muchos casos haya también constituido un medio para la expresión de la fe, las ideas religiosas o la conmemoración de batallas, vidas de monarcas y otras personalidades, dichas obras no han dejado de albergar una *finalidad sin fin*, permitiendo a los espectadores desarrollar las correspondientes experiencias estéticas. No creo por tanto, que el hecho en sí de que durante la segunda mitad del siglo XX hayan tenido lugar ciertas tendencias y experimentos encaminados a negar lo que de estético hay en la obra artística, dando lugar a unas creaciones anestésicas, deba obligarnos a desarrollar una teoría del arte que permita incluirlas en su seno. En todo caso, éste no sería el problema del arte sino de aquellas obras empeñadas en negar la esteticidad de las obras artísticas, que si no pueden ser incluidas en ninguna definición, deberán lógicamente quedar al margen de toda consideración artística. Una obra de arte sin estética es algo tan absurdo y carente de sentido como un pensamiento sin lenguaje, o un razonamiento sin lógica.

No obstante, el propio Danto se contradice cuando en la página 148 de su obra *Que es el arte* viene a reconocer que:

*Es cierto que existe un componente estético en todo arte, que funciona como medio para alcanzar el objetivo final del arte, sea éste el que sea. E, incluso cuando la estética no forma parte de la definición del arte, a esto sin duda alguna vale la pena prestarle atención filosófica*⁵⁷³

Finalmente, cuando Danto critica a Goerge Dickie por afirmar éste que *algo es una obra de arte si el mundo del arte así lo decreta*⁵⁷⁴, me pregunto si finalmente muchas obras contemporáneas han sido consideradas como artísticas por el mero hecho de haberlo decidido algunos profetas iluminados (Duchamp o Warhol) que así lo han considerado. Tenemos entonces que han sido precisamente tales aventuras pseudo-artísticas las que ha forzado a

⁵⁷² P. 148, *Ibíd.*

⁵⁷³ P. 148, *Ibíd.*

⁵⁷⁴ P. 144, *ibíd.*

muchos teóricos del arte a encontrar una imposible definición de lo artístico que pudiera incluirlas en sus presupuestos, cuando en realidad hubiese resultado mucho más práctico y coherente plantearse si tales obras pueden ser propiamente consideradas como artísticas. A diferencia de Danto que trata por todos los medios de encajarlas en su interesante definición de lo artístico, considero más oportuno poner en cuestionamiento el sentido de tales obras anestésicas o simplemente conceptuales, en base a su incapacidad para dar lugar a una experiencia artística que permita al espectador entrar en contacto con su propia intimidad. Una obra anestésica es lo más alejado e infructuoso en el camino de construcción de la experiencia íntimo-artística, que precisamente requiere de lo material y afectivo, de lo particular-concreto, para su desarrollo, pues si en lugar de sacudir el corazón y las entrañas del espectador, tan solo le conduce a pensar en el concepto (significado), no es una verdadera obra de arte.

Por otra parte, el propio Danto en la misma obra a la que acabo de referirme, reconoce apoyándose en Kant que siendo *el espíritu el principio animador de la mente, que consiste en la facultad de presentar las ideas estéticas*, y aclarando él mismo que *esto no significa: ideas sobre la estética. Lo que significa es una idea presentada a través de los sentidos y, por lo tanto, una idea no aprehendida de forma abstracta, sino experimentada a través y por medio de los sentidos*, de tal manera que *el artista encuentra la manera de encarnar la idea en un medio sensorial*⁵⁷⁵

Y si esto es así, ¿cómo pueden tener cabida en su definición de lo artístico las obras anestésicas o conceptuales, si carecen de medio sensorial propiamente dicho? ¿No hubiese resultado más coherente por su parte, excluir de su teorización a tales obras por no responder a lo que él mismo considera como definición de lo artístico, en lugar de intentar, no ya tan sólo justificarlas, sino elevarlas al altar de la máxima representatividad del arte del siglo XX? En este aspecto, parece que Danto se forzó a sí mismo a encajar en su teorización aquellas obras contemporáneas que de hecho no respondían a la hegeliana definición (por él mismo compartida) de que la obra artística es *significado encarnado en una forma sensible*, probablemente para no entrar en conflicto con aquellos círculos artísticos que arbitrariamente habían decretado que todo objeto podía ser calificado como artístico si el mundo del arte creado por ellos mismos así lo consideraba. Por tanto, tanto el urinario de Duchamp como la obra *3' 44"* de Cage quedan fuera tanto de la noción kantiana de la idea estética como de la propia contribución de Danto a la definición de la obra artística como significado encarnado, como tampoco encaja una obra de David Hammons consistente en una serie de abrigos de piel colgados sobre pedestales y untados de pintura, que no tendría otro significado que constituir una protesta contra el sufrimiento de los animales sacrificados en la industria

⁵⁷⁵ P. 124-125, *Ibíd.*

de la peletería. En este último caso, la obra no es más que un soporte material para una idea ecologista, que por muy loable que pueda resultar, no deja de constituir un posicionamiento ideológico que hubiese sido más eficazmente expuesto mediante un opúsculo o panfleto propagandístico, pues manchar unos abrigos de pieles con pintura no es suficiente para poderlos considerar una obra artística. Esta misma acción podría haber sido exactamente reproducida por unos activistas que salieran a la calle con el objetivo de protestar contra el sufrimiento infligido a los animales por parte de la industria peletera, luciendo unos simulados abrigos de piel manchados con pintura roja, y no obstante, no podríamos considerarlo como una manifestación propiamente artística, sino como un mero acto de protesta acorde con una determinada ideología, que es lo que a fin de cuentas es la obra de Hammonds a la que Danto curiosamente se refiere como encarnación de una idea estética.

Según el propio Kant, *la idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso libre de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto; hace, pues, que en un concepto pensemos muchas cosas inefables, cuyo sentimiento vivifica las facultades de conocer, introduciendo espíritu en el lenguaje de las simples letras*⁵⁷⁶

Y por tanto, no veo de qué manera aquellas obras de Duchamp, Cage, Warhol o Hammonds que Danto considera como artísticas, sean la plasmación de lo que Kant entiende que es una idea estética, que no siendo reducible a concepto alguno, permita *pensar muchas cosas inefables*. Me pregunto, ¿qué clase de inefabilidad transmite una *Brillo Box* de Warhol, como objeto trucado de las Cajas Brillo fabricadas por Harvey? Más allá del interés meramente estético, que no artístico, que puedan tener como meros objetos industriales más o menos conseguidos en lo que a la forma se refiere, no pueden dar lugar a ninguna experiencia artística. No alcanzo a ver en ellas ese absoluto hegeliano que Danto parece percibir, absoluto que sí he podido encontrar en la escucha de la *Octava Sinfonía* de Bruckner, o en las Variaciones para orquesta, op. 31 de Arnold Schönberg, o en la contemplación de los enigmáticos *Muros* pintados por Tàpies, por poner tan solo unos ejemplos. ¿Cómo en los casos mencionados por Danto podemos considerar que dichos artistas supieron aprehender el juego que pasa rápidamente de la imaginación para reunirlo en un concepto? ¿Qué clase de imaginación es aquella consistente en colocar un urinario público en una galería para después de forma tan gratuita como arbitraria, llamarle arte? ¿En qué consiste la imaginación de Warhol cuando simplemente se limitó a modificar, formalmente hablando, las *Brillo Box* de Harvey para así poder considerarlas como objetos artísticos?

⁵⁷⁶ P. 261, *Crítica del Juicio*, E. Kant, Espasa Calpe, Madrid, 2007

Siguiendo con Kant⁵⁷⁷, en su definición de genio establece que en primer lugar es un talento para el arte y no para la ciencia, en segundo lugar que como talento artístico presupone *un determinado concepto de producto como fin mediante una representación de la materia*, en tercer lugar *que se muestra no tanto en la realización del fin antepuesto en la exposición de un determinado concepto, cuanto más bien en la elocución o expresión de ideas estéticas, que encierran rica materia para ello, y por tanto, representan la imaginación en su libertad de toda tutela de las reglas*, y finalmente en cuarto lugar, la proporción y disposición de sus facultades *no puede ser producida por obediencia alguna a reglas...sino por la naturaleza del sujeto*⁵⁷⁸.

En las obras a las que Danto hace tanta referencia, tan solo hay, sin lugar a dudas, originalidad, pero no creo que constituyan un buen ejemplo de lo que Kant entendía por *ideas estéticas*, pues lo que el filósofo norteamericano entiende como tales nada tiene que ver con lo que el autor de las Críticas nos expone con absoluta claridad. Los engendros duchampianos ponen precisamente de manifiesto su interés casi exclusivo *en la realización del fin antepuesto en la exposición de un determinado concepto*, y no *en la elocución o expresión de ideas estéticas, que encierran rica materia para ello*, pues no creo que podamos considerar que un urinario o una caja *Brillo Box* industrial modificada por Warhol, encierran esa rica materia para la expresión de unas ideas estéticas, pues al fin y al cabo, todas estas obras no son más que puras ideas o conceptos que utilizan la materia para ejemplificarse, sin que haya tenido lugar fusión alguna entre los horizontes del concepto y la forma-materia, tal como Kant reclama en su concepción de las ideas estéticas. En este aspecto, creo que Danto no ha sabido comprender con el suficiente rigor y profundidad el concepto kantiano concerniente a las *ideas estéticas*, confundiendo la fusión de horizontes del significado y la forma-materia que es inherente a las verdaderas obras de arte, con lo que sería una simple ilustración de una idea o concepto mediante un objeto.

Finalmente, el hecho de que una obra de Andy Warhol pueda valer en el mercado del arte entre dos y cuatro millones de dólares⁵⁷⁹ no la convierte necesariamente en una verdadera obra artística, pues ya sabemos que el valor de lo artístico es relativo a las muy diversas especulaciones económicas que hayan podido recaer sobre una obra o autor determinado. Y en lo que concierne a considerar a tales artistas como si fueran unos genios del arte, tan solo recordar lo que Kant señala respecto al amaneramiento:

⁵⁷⁷ Cito a Kant porque es el propio Danto quien se ampara en la parte final de su Crítica del Juicio (aquella que está dedicada al concepto de genio) para justificar su posicionamiento respecto a las creaciones dadaístas, pop y conceptuales.

⁵⁷⁸ P. 262, *ibíd.*

⁵⁷⁹ Tal como Danto señala como prueba supuestamente irrefutable de su calidad e interés artístico.

Amanerado se dice de un producto del arte cuando la presentación de su idea busca lo extraño y no se hace adecuada a la idea. Lo brillante (preciosismo), lo altisonante, lo afectado, queriendo distinguirse, pero sin espíritu, de lo ordinario, es parecido a la conducta de aquel de quien se dice que se oye hablar o que va y viene como si estuviera en un escenario para que se lo admire, cosa que siempre delata un mentecato⁵⁸⁰

Desde estas interesantes consideraciones, concluyo que muchas de las obras contemporáneas alabadas por Danto pueden ser tildadas de amaneradas en el sentido de presentar una idea buscando lo extraño sin conseguir adecuarse a la misma, cayendo claramente en lo altisonante en su incapacidad para distinguirse de lo más ordinario, careciendo al mismo tiempo de ese mismo espíritu que el filósofo norteamericano pretende percibir en tales obras, desvelándose finalmente como producciones más propias de mentecatos que no verdaderos genios del arte. Ya es por todo@s conocido el gran revuelo altisonante que dichas producciones han ocasionado en el mundo del arte, porque en última instancia eso mismo es lo único que son capaces de ofrecer: un gran ruido mediático alrededor de nuestra alma. El espectador que a ellas se acerque podrá sentirse algo impresionado por la aparente originalidad de este ruido, pero no tardará en percatarse de su vacía absurdidad, evidenciando que mediante la contemplación de dichas obras nunca podrá llevar a cabo *ninguna transformación en una construcción*, saliendo de dicha experiencia de la misma forma en que había entrado.

Por otra parte, las muy diversas concepciones sobre lo artístico pueden ser clasificadas como meramente descriptivas (clasificadoras) o procedimentales, según pongan el interés en analizar sus funciones (expresar sentimientos, promover la belleza, construir formas significantes, imitar la realidad o favorecer la introspección del espectador), o bien opten por estudiar las reglas y procedimientos de las mismas en los distintos contextos históricos. Desde este punto de vista, si en el primer caso son los teóricos o críticos quienes dictaminan si un objeto es arte, en el segundo es el propio contexto el que confiere sentido a una creación artística⁵⁸¹. Así para Beardsley, la funcionalidad de la obra artística es promover una experiencia estética irreductible al conocimiento lógico o científico, mediante una serie de características que debería reunir la obra como serían: la unidad entre todas sus partes, complejidad o suficiente diversidad para captar el interés del espectador, e intensidad para promover una suficiente intensidad emocional.

En este mismo contexto funcionalista, autores como Dickie establecen que toda obra de arte debe necesariamente encontrarse en un marco de referencia (*framework*): un artista productor de la obra, una obra que es su producto y un

⁵⁸⁰ P. 264, *Ibíd.*

⁵⁸¹ P. 69, *Ibíd.*

público receptor interesado y capacitado para dicha recepción⁵⁸². En contraposición al funcionalismo y de acuerdo con el contextualismo, un autor como Levinson considera que careciendo las obras de arte de un estatuto artístico, significaciones artísticas definidas y una identidad ontológica propiamente dicha, son el producto de una invención humana dentro de un determinado contexto histórico. De este modo evita tanto los errores cometidos por las teorías formalistas, empiristas, estructuralistas o relativistas, como los cometidos por ciertas corrientes críticas contra el arte contemporáneo que consideran que muchas de sus obras ya no serían novedosas o podrían ser técnicamente realizadas por cualquiera. En cualquier caso, el contextualismo histórico-narrativo de Levinson impide considerar la obra de arte como algo en sí, obligando a comprenderla como insertada dentro de un determinado contexto artístico-simbólico fuera del cual carecería de sentido. Si un neófito en música clásica escuchara sin más un fragmento atonal o dodecafónico, éste adolecería de sentido por falta de contextualización tanto de la obra como del receptor de la misma, si bien para el caso, para este mismo espectador tampoco albergaría excesivo sentido la escucha de un minuetto perteneciente a un cuarteto de cuerdas de F. J. Haydn. Por tanto, concluye Salvador Rubio que en la definición de arte inevitablemente confluyen dos tipos de consideraciones: unas de orden socio-histórico-cultural (contexto) y otros factores subjetivo-receptivos respecto a la noción de arte, poniendo como ejemplo el hipotético caso de que la Gioconda fuera robada y tras quedar finalmente extraviada en manos de unos aborígenes de la selva amazónica, fuera utilizada como un martillo. Para un explorador que horrorizado contemplara la escena, dicha obra seguiría siendo artística gracias tanto a su inserción en un contexto cultural, como a los factores subjetivos de su propia recepción, por más que no lo fuera para los aborígenes que nada podrían comprender sobre ella⁵⁸³.

⁵⁸² P. 70-71, *Ibíd.*

⁵⁸³ P. 72-76, *Ibíd.*

Teorías estéticas y no estéticas

Algunos autores como Davis opta por distinguir entre teorías estéticas y no estéticas. Para las primeras, un objeto dado puede ser considerado como obra de arte siempre y cuando sea capaz de albergar las suficientes cualidades estéticas como para desencadenar en el espectador una experiencia estética que pueda resultarle válida. En este aspecto, las teorías funcionalistas puras tan solo pueden ser estéticas debido a la importancia central que confieren a la experiencia estética. En cambio, las teorías no estéticas no consideran como necesario o imprescindible el hecho de que las obras artísticas alberguen cualidades estéticas, tal como sucede algunas de las más célebres obras de Duchamp (*La Fontaine* o la *Rueda de bicicleta*, por poner un par de ejemplos), pues ambas son producto de una decisión totalmente extra-estética por parte de su autor, al haber optado por objetos carentes de toda esteticidad, tan solo utilizados para ilustrar algunas ideas. En este último caso, no podemos dejar de detectar la evidente arbitrariedad del propio artista a la hora de conferir caprichosamente status de artístico a un objeto carente de cualquier cualidad estética. Lógicamente, el posicionamiento de David nos conduce de forma directa a la distinción entre estético y artístico, pues si bien son muchos los objetos que albergan elementos estéticos en su seno, no todos son ni pueden ser considerados como objetos artísticos. Un mueble o artefacto industrial diseñado con una forma estéticamente agradable, no es algo artístico, pero sí un objeto estético. Al respecto, dos son las corrientes de pensamiento abiertas a lo largo de la historia: una que considera la discontinuidad existente entre aquello que en cada época ha sido considerado como obra de arte (Benjamín, Danto o Michaud), pues las pinturas rupestres de *Lascaux* no fueron inicialmente concebidas como obras de arte hasta que posteriormente así fueron consideradas, y otra que a la manera kantiana sostiene (como Vilar, Schaeffer o Anderson) la existencia de cierta naturalización de lo artístico, esto es, que las obras de arte siempre tuvieron un común denominador a lo largo del tiempo. Al respecto, Davis se opone a esta última acepción al afirmar que un Ferrari puede ser considerado como un objeto artístico debido a los muchos elementos estéticos que lo conforman. Desde este último punto de vista asistiríamos a la muerte del arte y su sustitución por la filosofía o el mero esteticismo⁵⁸⁴, pues dicho autor olvida que un coche no es una finalidad en sí, sino un medio de transporte, y en muchas ocasiones también, un medio para

⁵⁸⁴ P. 77-79, *Ibíd.*

poner públicamente de manifiesto el propio status socio-económico. El hecho de que un Ferrari o una moto Harley Davidson guarden una estética ciertamente bella y agradable, no los convierte automáticamente en obras artísticas, pues no cumplirían prácticamente ninguno de los requisitos propuestos por Danto, ni tampoco responderían a los *parecidos de familia* que son objeto de consideración por parte de la estética analítica.

En este contexto de diferenciación entre lo estético y lo artístico, Shiner propone un esquema diferenciador entre las estrategias de resistencia y asimilación, esto es, aquellas que tienden a resistirse a ampliar las fronteras de lo artístico, y aquellas otras que tienden a romper los límites y a integrar lo artístico con lo cotidiano (como sucede con Cage, Duchamp o los dadaístas). Respecto a las teorías que se posicionan en la órbita de lo estético y lo no estético, Salvador Rubio pone de manifiesto una actitud muy crítica hacia estas últimas, al no constatar problema alguno en seguir hablando sobre lo estético después de aceptar que la belleza no es condición necesaria ni suficiente para lo artístico, considerando que la identificación entre arte y vida no deja de ser una fragante ingenuidad, así como también ve incongruente sostener la inexistencia de propiedades intrínsecas y objetivables en lo artístico independientes respecto a los distintos contextos en que la actividad artística se ha desarrollado. En este contexto, dicho autor señala que:

Más allá de esa aversión de cariz terminológico, hay un peligro más profundo que me hace tomar posición en favor de la consideración de lo estético como algo que rebasa los límites de lo artístico (los objetos de las experiencias estéticas no son sólo las obras de arte) y que a la vez forma parte esencial del corazón de lo artístico. En primer lugar, porque permite vincular la experiencia que nos proporcionan las obras de arte con esa actitud estética ancestral, cotidiana y universal que la rebasa y, de paso, con las inquietudes, satisfacciones, insatisfacciones, pasiones y razones humanas que son su suelo. En segundo lugar, porque si accediésemos a la abolición de lo estético estaríamos poniendo en peligro la noción misma de arte, lo que podría no ser una imposibilidad histórica, pero sí una pérdida lamentable (a mi juicio)⁵⁸⁵

En esta misma dirección sigue señalando lo nefasto que resulta para el arte tanto la pérdida del sustrato material de la obra que acontece en el llamado arte conceptual, como la reducción del espectador al papel de filósofo o teórico del arte, pues en tal caso se habrá perdido tanto el suelo como el corazón de lo propiamente artístico. Prosigue más adelante:

La reivindicación de un arte sin lo estético ha de enfrentarse con la necesidad del mantenimiento de una cierta autonomía del juicio estético, con la reconocida validez de experiencias de re-contemplación de la obra de arte, con el necesario freno a un "todo vale" o, como ineludible alternativa, la pérdida de

⁵⁸⁵ P. 80-81, *Ibíd.*

*coordinadas con respecto a todo tipo de tradición artística o simplemente la subsidiariedad de lo artístico a otros dominios (como el filosófico)*⁵⁸⁶

Al respecto, señala Rubio refiriéndose a otro autor crítico con lo no estético como es Ian Ground, que en muchas ocasiones las nuevas vanguardias colocan al espectador en la imposible posición de no poder ya distinguir entre aquello que es arte y aquello otro que es una simple estupidez. Tan solo recordar al respecto, algunos incidentes que han tenido lugar en algunos museos y galerías de arte, cuando en cierta ocasión una empleada de la limpieza llegó a tirar a la basura una supuesta obra de arte (¿?) realizada por el artista Gustav Metzger, titulada *Nueva creación de la presentación pública de un arte autodestructivo*, consistente en una bolsa de basura que contenía pedazos de cartón y viejos periódicos. Posteriormente tuvo que ser rescatada del contenedor de la basura tras haberse percatado un conservador del museo de su desaparición. La misma suerte corrió la obra del artista británico Damien Hirst, consistente en un cenicero lleno de colillas y paquetes de tabaco vacíos, teniendo que ser posteriormente rescatada y reconstruida. Estos son algunos de los peligros que comporta la presentación de lo no estético como obra de arte, ya que ni el espectador ni el empleado de la limpieza pueden discernir de qué se trata, si de una obra artística o de un simple montón de basura.

Rubio también es especialmente crítico con el arte conceptual y todas aquellas derivaciones de lo artístico en lo filosófico debido a las enormes confusiones que la fusión indiscriminada de teoría y praxis artística inevitablemente desencadena:

*Hay algunas confusiones graves, derivadas de la indiscriminada fusión de teoría y praxis artística, puntualmente denunciadas desde la estética filosófica: la propuesta de la obra de arte como pura idea conlleva una insoportable (por confusa) reducción de la noción misma de obra de arte (dado que el paso de la idea a la obra efectiva resulta invaluable y el soporte sensible de la idea se convierte en un extraño momento accesorio), y la asimilación de la labor del artista a filosofía del arte puede resultar en confusiones bien poco productivas para uno y otro terreno*⁵⁸⁷

Adoptando un posicionamiento intermedio entre los dos extremos (los esencialistas, no esencialistas), y evitando tanto la pretenciosa sistematicidad omnicomprensiva de una teoría excesivamente cerrada y dogmática sobre lo que es el arte, y la liquidación apodíctica del arte y lo estético propugnada por las teorías no estéticas, y coincidiendo con Vilar en que *el gusto es una forma*

⁵⁸⁶ P. 81, *Ibíd.*

⁵⁸⁷ P. 56, *Ibíd.*

de razón sin fondo, pero al fin y al cabo una forma de razón⁵⁸⁸, considera válido adoptar un posicionamiento intermedio de naturaleza no radical.

En esta misma dirección apuntan los comentarios de Laurent Jenny en su obra *La vie esthétique, stases et flux*⁵⁸⁹ donde considera que después de Duchamp se ha establecido un falso y desorientado debate en torno al supuesto antagonismo radical existente entre el arte y la vida, dando lugar a *une forclusion de l'art hors de la vie*⁵⁹⁰. De este modo, sigue señalando dicho autor, una buena parte de los artistas de algunas de las últimas tendencias artísticas del siglo XX (pop art, happenings, dadaísmo, etc.) tuvieron que esforzarse estérilmente en romper toda frontera o delimitación entre la obra de arte y la vida cotidiana, elevando los más banales y familiares objetos de consumo como las latas Campbell o las Cajas Brillo Box, a la consideración de obras de arte⁵⁹¹. Todo ello ha conducido a una situación en la que *sans le maintien d'une limite asymptotique entre arte et vie ordinaire, l'art se dissout tout simplement dans la vie ordinaire comme un poisson soluble*⁵⁹², ofreciéndose en muchos casos el artista como modelo ético y maestro o gurú de vida, cuando muy dudosamente los espectadores esperan encontrar reglas de vida en lugar de proposiciones artísticas y experiencias estéticas. Como consecuencia de dicha situación, las mencionadas tendencias artísticas han declarado la caducidad de la relación entre el arte y la vida al ligar la estetización general del mundo a la des-artización del arte, provocando de paso la desmaterialización de la obra artística⁵⁹³. En este aspecto, Laurent Jenny considera que:

*Il est donc peut-être temps de reconsidérer les rapports art et vie non plus en termes d'opposition bloquée, mais en termes d'échanges, d'interpénétration et de circulation. L'art est évidemment dans la vie, même si son artefactualité y dessine desaires particulières, parce qu'il a des usages dans la vie. Le caractère fini et relativement durable des objets artistiques n'est pas un obstacle à leur appréhension esthétique, pour la simple raison et évidente que les expériences esthétiques transcendent les objets qui en sont les déclencheurs*⁵⁹⁴

⁵⁸⁸ P. 87, *Ibíd.*

⁵⁸⁹ Laurent Jenny, *La Vie Esthétique, stases et flux*, éditions Verdier, 2013, Paris

⁵⁹⁰ P. 11, *Ibíd.* Forclusión del arte respecto de la vida

⁵⁹¹ P. 12, *Ibíd.*

⁵⁹² P. 12, *Ibíd.* sin el mantenimiento de un límite asintomático entre el arte y la vida ordinaria, el arte simplemente acaba disolviéndose en la vida ordinaria como un pez soluble.

⁵⁹³ P. 13, *Ibíd.*

⁵⁹⁴ P. 13-14, *Ibíd.* Ya es hora de reconsiderar las relaciones existentes entre arte y vida, no en términos de oposición cerrada, sino en términos de intercambios, de interpenetración y circulación. Evidentemente el arte se encuentra en la vida, incluso si su artefactualidad establece aspectos particulares, debido a las utilidades que tiene en la vida. El carácter finito y relativamente durable de los objetos artísticos no constituye un obstáculo para su aprehensión estética, por la simple y evidente razón de que las experiencias estéticas trascienden los objetos que la reflejan.

Resulta bien evidente que algunos artistas de las vanguardias postduchampianas (Duchamp y los surrealistas incluidos) confundieron la vida con la cotidianidad, estableciendo una barrera insoluble entre arte y vida, cuando en realidad, tal como señala L. Jenny, cabe superar la oposición herméticamente cerrada entre arte y vida por la sencilla razón de que la propia cesación que la contemplación de la obra artística impone, no significa, en ningún caso, que ésta se encuentre divorciada de la vida, antes al contrario, permanece integrada con ella desde las funciones que alberga y establece de cara al enriquecimiento de la existencia del espectador. En este aspecto, la obra artística, ninguna obra artística, constituye un objeto susceptible de ser considerado al margen de la vida, pues huelga decir los ricos y variados intercambios establecidos con los muy diferentes espectadores que a ella se acercarán con la finalidad de desarrollar una experiencia artística, que en algún que otro grado, vendrá a enriquecer sus existencias. El hecho de que los aparecidos estético y artístico correspondientes a los objetos estéticos y artísticos comporte cierta detención-cesación-segregación respecto al impetuoso flujo de la cotidianidad, creando un Tiempo-Espacio estético y/o artístico, no significa que dichos objetos y las correspondientes experiencias que puedan desencadenar en los espectadores se inserten fuera de la vida, antes al contrario, si de vida tenemos que hablar, éstas serían, precisamente, las más vitales experiencias que un ser humano pueda tener. Como muy bien señala Jenny:

*Il me semble en effet que les descriptions de l'expérience esthétique proposées para le théoriciens, sont à la fois exagérément abstraites, pauvres et éloignées de nos usages réels de l'art dans la vie*⁵⁹⁵

No deja de ser surrealista (nunca mejor dicho) que habiendo pretendido Duchamp y sus más acérrimos seguidores borrar las fronteras existentes entre el arte y la vida, con el paso del tiempo hayan conseguido, precisamente, todo lo contrario al establecer una gruesa e infranqueable barrera allí mismo donde anteriormente existía un flujo contante de intercambios y relaciones. Al tratar de abordar un problema que en realidad resultaba ser irreal e inexistente, como era el supuesto divorcio entre arte y vida, acabaron por crear un abismo separador entre la actividad artística y la propia vida. De hecho, no creo que la duchampiana rueda de bicicleta, al igual que las latas de conservas Campbell o las Brillo Box de Warhol, hayan hecho otra cosa que divorciar tales supuestas obras de arte de la existencia de unos espectadores, que estupefactos, quizás se pregunten una y otra vez que puede aportarles la contemplación de tan ridículos y rudimentarios objetos de consumo. Prosiguiendo con Jenny:

⁵⁹⁵ P. 15, *Ibíd.* En efecto, me parece que las descripciones propuestas por los teóricos sobre la experiencia estética, son al mismo tiempo que exageradamente abstractas, pobres y alejadas de nuestros usos reales del arte en la vida.

*De fait, l'art perdrait une grande partie de son intérêt si l'activité qu'il suscite demeurerait sans aucune applicabilité à la vie*⁵⁹⁶

Pues si no sirve a la vida (al espectador que vive y espera reconfortar su existencia mediante la experiencia artística), ¿a quién sirve?, sin duda alguna; a algunos pseudoartistas re-convertidos en aburridos teóricos de un arte que en definitiva, y contra todo pronóstico, se encuentra indefectiblemente divorciado de la propia vida. Esta es su condición, y éste es también, su propio fracaso.

En líneas generales, según S. Davis, todas las teorías del arte pueden ser agrupadas en funcionalistas/procedimentales, estéticas/no-estéticas, esencialistas/no-esencialistas⁵⁹⁷. Para Matilde Carrasco el foco de atención se encuentra en la consideración de que no resulta posible hablar de obra de arte si no hay experiencia estética, pues tras los ataques que dicha teoría ha sufrido por parte de la estética analítica de la segunda mitad del siglo XX, ella considera que actualmente ha adquirido una mayor relevancia.

Desde Baumgarten hasta Bearsley, pasando por Kant, la estética se ha ocupado no de la obra de arte en sí y sus características, sino de la experiencia estética que es susceptible de desencadenar en el sujeto espectador, esto es, de la placentera apreciación de su belleza y demás cualidades. En este aspecto, la obra de arte es tan solo un medio para un fin que sería la propia experiencia estética, y no algo a considerar como un objetivo o finalidad, sin importar la naturaleza de su temática sino tan solo sus cualidades perceptibles en lo que sería una experiencia desinteresada.

Para Carroll la experiencia estética es definida a partir de *un sujeto informado en los modos de la tradición, el objeto o el artista, que habría que sumar al buen funcionamiento de nuestro aparato perceptivo-sensorial*⁵⁹⁸. En este contexto, Wittgenstein distingue entre el simple ver las cosas y el *ver como*, implicando este segundo caso una determinada interpretación por parte del sujeto hacia lo observado, lo que determina que las obras de arte puedan ser vistas-interpretadas de muchas formas en función de la formación cultural-artística y capacidad perceptiva de cada espectador. *Ver como resulta de una interpretación y bajo distintas interpretaciones se ven las cosas de distinta manera*⁵⁹⁹. Lógicamente, dichas interpretaciones ya no solo podrán depender de la mera capacidad perceptiva del sujeto espectador, sino también de su

⁵⁹⁶ P. 15, *Ibíd.* De hecho, el arte pierde gran parte de su interés si la actividad que suscita carece de aplicabilidad en la vida.

⁵⁹⁷ P. 59-60, *Ibíd.*

⁵⁹⁸ P. 108, *Ibíd.*

⁵⁹⁹ P. 109, *Ibíd.*

bagaje cultural y manera de ver los objetos del mundo en general. Como señala Carrasco apoyándose en Benjamín Tighman:

*Cuando analizamos un conflicto estético, puede que la cuestión no sea entonces cómo vemos dos propiedades diferentes en la misma cosa, sino cómo vemos la cosa de distinta manera*⁶⁰⁰

Pues según este mismo autor, la cuestión es que en la percepción estética se den las condiciones ideales de observación, que siempre dependerán, claro está, del grado de familiaridad y conocimiento de los objetos artísticos que tenga el propio espectador. Ello nos permite considerar dos tipos distintos de sensibilidades: una meramente perceptiva referente a las impresiones fenoménicas, y otra actitudinal o capacidad evaluativa de las diferentes propiedades que un objeto estético pueda tener.

*La sensibilidad perceptiva sería la disposición a registrar impresiones fenoménicas de cierta clase a partir de rasgos no estéticos perceptibles, mientras que la actitudinal sería la disposición a reaccionar a impresiones fenoménicas de cierta clase de manera favorable o desfavorable, con aprobación o desaprobación*⁶⁰¹

Según Carroll, la experiencia estética estaría determinada o definida por el contenido, la forma y determinadas propiedades de la obra artística hacia la cual dirige su atención un espectador apropiadamente preparado para su correcta valoración⁶⁰². No obstante, Carrasco considera que no resulta adecuado reducir el gusto del espectador a una capacidad perceptiva tan sumamente neutral como la esgrimida por Carroll, en la medida en que dicho posicionamiento reduce la esencia de lo estético a su dimensión meramente descriptiva, perceptiva y cognoscitiva, sin tener en cuenta las posibles valoraciones que el espectador pueda llegar a realizar, esto es, sus propias reacciones afectivas desencadenadas por la contemplación estética de la obra. Según Carrasco:

*La clave de lo estético estaría pues, no en el tipo de objetos o rasgos objetivos a los que se dirige la experiencia sino, como además reza la definición del propio Carroll, en el modo como esos rasgos modulan nuestra respuesta, dirigen nuestros poderes perceptivos, cognitivos, emotivos e imaginativos*⁶⁰³

Pues, *las propiedades estéticas son dependientes de la respuesta del sujeto, pero en esa respuesta la propiedad se percibe como valiosa o no*⁶⁰⁴. Por tanto, el interés que una obra haya podido suscitar en el espectador estará en relación directa con la interpretación que haya podido hacer sobre la misma, de

⁶⁰⁰ P. 110, *Ibíd.*

⁶⁰¹ P. 110, *Ibíd.*

⁶⁰² P. 111, *Ibíd.*

⁶⁰³ P. 112, *Ibíd.*

⁶⁰⁴ P. 112, *Ibíd.*

tal manera que no es posible separar los componentes descriptivos de los evaluativos, tal como Levinson pretende. Al respecto Carrasco señala que:

*La especificidad de la experiencia estética estribaría- siguiendo la formulación de Alan Goldman- en ese peculiar engranaje por el que nuestros sentidos, pensamientos y emociones están simultáneamente comprometidos en la experiencia de la apariencia de los objetos, y de las obras de arte en particular*⁶⁰⁵

De tal manera, sigue señalando Carrasco que *las propiedades estéticas estarían pues coloreadas por la emoción o el afecto*⁶⁰⁶, sin que ello implicara la existencia de una cualidad afectiva en particular que pudiera definir la experiencia estética, pues los afectos despertados en dicha experiencia en nada difieren del resto de afectos que conforman la existencia del ser humano. En este sentido, podemos hablar de placer, displacer, agrado o desagrado, satisfacción o insatisfacción como categorías muy generales que nos permitan referirnos a un amplio espectro de reacciones afectivas desencadenadas por la contemplación de los objetos artísticos⁶⁰⁷.

En lo que ya no puedo estar de acuerdo es en la consideración que Carrasco lleva a cabo sobre los *ready-mades* duchampinianos, cuando afirma que:

*Otros objetos artísticos, llamados a ser estéticamente insignificantes desde un punto de vista perceptivo (como los famosos ready-mades de Duchamp) podrían invitar a una apreciación estética*⁶⁰⁸, pues si son efectivamente insignificantes desde el punto de vista estético debido a su común pertenencia al más estricto ámbito de la cotidianidad, y carecen de valor o cualidades propiamente estéticas, pues por más que un simple urinario sea colocado en el museo o galería de arte, nunca dejará de ser eso mismo que es, es decir, un urinario, no creo que podamos en este caso hablar de apreciación estética sino tan solo conceptual (como crítica del artista al mercado establecido sobre el arte).

Amparándose nuevamente en Goldman, Carrasco señala que, *las propiedades estéticas con toda su carga valorativa surgen en la experiencia, que además no tiene por qué ser siempre la misma respecto a los demás y a nosotros mismos en distintas ocasiones; la apertura de la experiencia estética demostraría insuficiente la descripción más fiable de la obra de arte*⁶⁰⁹

En definitiva, y a modo de conclusión, considero que en líneas generales son bien acertados e interesantes los puntos de vista sostenidos por Goodman, Danto (con las salvedades antes mencionadas) y Salvador Rubio cuando

⁶⁰⁵ P. 113, *Ibíd.*

⁶⁰⁶ P. 113, *Ibíd.*

⁶⁰⁷ P. 113, *Ibíd.*

⁶⁰⁸ P. 114, *Ibíd.*

⁶⁰⁹ P. 114, *Ibíd.*

vienen a proponer no tanto una definición absolutamente esencialista y taxativa de lo que es el arte, como un planteamiento de cuándo podemos hablar de que hay arte, para desvelar las condiciones efectivas en las que lo artístico tiene lugar, mediando de este modo entre los puntos de vista esencialistas y antiesencialistas.

En este aspecto, dichos autores reconocen la existencia de unas determinadas condiciones necesarias y suficientes, sin dejar de tener en cuenta la adscripción de la creación artística en sus correspondientes contextos histórico-culturales, de tal manera que entre las obras de arte realizadas a lo largo del tiempo, habría algo más que unos meros *parecidos de familia*, por más que al mismo tiempo puedan guardar importantes diferencias en función de cada momento histórico. Este planteamiento tanto evita el dogmatismo correspondiente a un esencialismo excesivamente estricto que desligaría la creación artística del entorno cultural que dio origen a su conformación, como el extremismo consistente en negar una cierta esencia que iría mucho más allá de los wittgenstenianos *parecidos de familia*.

Muy distinto es el modo de concebir lo artístico en Pessoa, quien establece unos principios marcadamente esencialistas al margen de cualquier contextualización histórica. Al igual que Cézanne, considera que el fundamento de todo arte es la sensación, si bien ésta debe ser intelectualizada para poder ser tenida por artística, ya que en caso contrario se trataría de una mera emoción, señalando al respecto que:

*Una sensación intelectualizada observa dos procedimientos sucesivos: es primero la consciencia de esa sensación, y el hecho de existir la consciencia de una sensación la transforma ya en una sensación de orden diferente; es, después, una consciencia de esa consciencia, es decir; después de que una sensación es concebida como tal- lo que produce la emoción artística-, esa sensación pasa a ser concebida como intelectualizada, lo que produce el poder de que sea expresada*⁶¹⁰

Lo que, en otras palabras, la obra artística vendría a quedar definida como la expresión armónica de la consciencia de las sensaciones del propio ser humano, desencadenando a su vez el mayor número posible de nuevas sensaciones. Si bien para el escritor portugués, el más excelso arte es el de la poesía y la literatura en general, considerando como artes menores a la plástica, la danza y la música. Así, un poema es definido como *la proyección de una idea en palabras a través de la emoción*⁶¹¹, señalando que la utilización de cualquier palabra, lleva ya implícitos un elemento emotivo y otro intelectual, una

⁶¹⁰ P. 340, *El Origen de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acentilado, Barcelona, 2006

⁶¹¹ P. 221, *Ibíd.*

idea y una emoción, pues ni la palabra más estrictamente científica deja de ser, en algún grado, emotiva, como tampoco no hay exclamación que por emotiva que sea no lleve implícito el esbozo de alguna idea⁶¹².

A pesar de que Pessoa concibe el arte como finalidad sin fin, oponiéndose de plano a cualquier utilización de lo artístico para fines propagandísticos, ideológicos, morales o conceptuales, no deja de considerar que tiene como finalidad implícita el *aumentar la consciencia humana*⁶¹³. En este último aspecto se opone frontalmente a la crítica kantiana que no concede valor gnoseológico alguno al juicio estético.

Constelaciones del arte

*Las obras de arte son objetos de un aparecer distinto*⁶¹⁴

A la hora de considerar la existencia de unas condiciones necesarias y suficientes que nos permitan hablar de obra artística, resulta de vital importancia el punto de vista sostenido por Martin Seel, al que ya he hecho referencia anteriormente en el subapartado sobre la experiencia estética. Para dicho autor lo relevante en las obras artísticas que las diferencia de los demás objetos meramente estéticos es *el presentarse* como presentación de aspectos de la existencia humana, considerando que *los objetos del simple aparecer y del aparecer atmosférico no poseen el status de medios artísticos: son lo que son en la percepción estética, pero no son lo que muestran a una percepción estética que comprende e interpreta*⁶¹⁵.

Y ésta y no otra sería la cuestión primordial que diferenciaría una obra estética de otra artística, pues mientras la primera existe en su propio aparecer sin necesidad de ser comprendida e interpretada, la segunda llama a interpretación porque alberga en su seno un status tal que constituye una *presentación de constelaciones*, poniendo de manifiesto los aspectos más complejos del ser humano, y es por esta razón que siguiendo a Hegel, constituyen

⁶¹² P. 221, *Ibíd.*,

⁶¹³ P. 343, *Ibíd.*

⁶¹⁴ P. 163, *Ibíd.*

⁶¹⁵ P. 164-169, *Ibíd.*

*manifestaciones del espíritu, o como señala Adorno, el espíritu de las obras de arte es espíritu en la medida en que aparece a través de la aparición*⁶¹⁶. Existe por tanto, una vinculación directa entre el espíritu que impregna la obra de arte y su aparición, no pudiendo ni identificarse con ella, ni mucho menos, con las intenciones del propio artista. Al respecto, Adorno nos recuerda que:

*La aparición de la obra de arte considerada como un todo no es su espíritu y menos aún la idea aparentemente encarnada o simbolizada en ella; no se la puede aprisionar en una inmediata identificación con su aparición, ni constituye una nueva capa encima o debajo de ella; el suponerlo la convertiría en una cosa. Su lugar es la configuración misma de lo que aparece*⁶¹⁷

Esto es, la constelación de elementos diversos que convergen en el aparecer artístico, pues siguiendo con este mismo autor, *el espíritu de las obras da forma a la aparición y viceversa; siendo la fuente de luz por la que brilla el fenómeno, se convierte ella misma en fenómeno en sentido pregnante*⁶¹⁸. No obstante, en este punto Seel considera a Adorno excesivamente hegeliano al comprender la obra de arte como una especie de super-objeto estético o único objeto capaz de ofrecer una dimensión estética, pues cabe evitar la estricta identificación de los fenómenos sensibles con los fenómenos estéticos, y la identificación de estos últimos con los fenómenos artísticos⁶¹⁹. De hecho, el fenómeno estético trasciende el restringido ámbito de lo artístico, pudiendo darse en cualquier momento-circunstancia, es decir, en el momento, más inesperado y sorprendente, si bien ello no deja de comportar cierta cesación provisional o temporal del tedioso fluir de lo cotidiano. El espectador que caminando al atardecer por una montaña súbitamente contempla una bella puesta de sol, si de veras quiere aprehenderla en su aparecer estético, deberá detenerse unos instantes para poder llevar a cabo una adecuada contemplación estética. Por tanto, si la contemplación de un objeto artístico requiere una cesura más o menos prolongada en relación al flujo de la cotidianidad, la contemplación del objeto estético puede darse de forma mucho más accidental y sin requerir una segregación respecto a la cotidianidad tan definida y dilatada.

*El arte, prosigue Adorno, es un modo particular de articulación, de expresión o de representación de los contenidos del espíritu- es el modo que se despliega en el medio del aparecer, ligado a las configuraciones de lo que aparece*⁶²⁰

Dicho de otra manera, en dicha articulación el contenido del espíritu y el modo en que se despliega dicho contenido *en el medio del aparecer*, resultan ser inseparables, de tal manera que si en una determinada obra artística es posible

⁶¹⁶ P. 171, *Ibíd.*

⁶¹⁷ P. 172, *Ibíd.*

⁶¹⁸ P. 172, *Ibíd.*

⁶¹⁹ P. 173, *Ibíd.*

⁶²⁰ P. 173, *Ibíd.*

establecer dicha separación, sin duda alguna, ya no se trata de una verdadera obra artística. Así sucede con tantas y tantas obras del pop art, del dadaísmo, el surrealismo, el arte conceptual y el realismo socialista o fascista, en las que el contenido del espíritu (si de tal contenido pudiésemos hablar) lejos de desplegarse en el medio del aparecer, puede perfectamente ser expresado prescindiendo de dicho medio.

Tenemos entonces que, *las constelaciones de la obra (de arte) se convierten así en signo de las constelaciones del mundo*⁶²¹, y es por esta razón que Adorno considera que la creación artística en su *Wahrheitsgehalt* o contenido de Verdad, es capaz de reflejar tanto el mundo interior del artista-espectador como el mundo en general, viniendo a ser simultáneamente un reflejo de ambas realidades. No obstante, ello no impide que las obras de arte presenten mediante su presencia un elevado grado de indeterminabilidad que las hace tan oscuras como inefables, esto es, *se muestran en su propia indeterminabilidad y muestran algo en una indeterminabilidad- en la indeterminabilidad constitutiva de la presencia irreductible de las cosas y de los acontecimientos*⁶²². Siendo pues capaces de reflejar el mundo en sus dimensiones más universales (exteriores) y particulares (interiores), no dejan de ser la plasmación de una indeterminabilidad, pues la pluralidad de aspectos a los que a lo largo del tiempo la obra artística puede hacer referencia, impide cualquier género de determinabilidad. El mundo, o mejor dicho, los mundos que pueden ser desvelados mediante las creaciones del arte siempre serán inconmensurables.

Por tanto, en su aparecer artístico las obras nos muestran todo aquello que hay de indeterminable en las cosas y en la relación que el ser humano mantiene con ellas, lo que convierte la experiencia artística en un *acontecer impredecible y con frecuencia desconcertante*⁶²³. En este sentido, Seel señala que el conocimiento estético resulta ser irreductible a cualquier determinación proposicional, por más que pueda conducir a ciertos conocimientos de tipo conceptual, pues no siendo dicho conocimiento, permanece sujeto al acontecer sensible y significativo. *Toda percepción en arte parte de un aparecer y se dirige a un aparecer*⁶²⁴

Frente al posicionamiento antiesteticista de Danto cuando éste señala que la obra artística está por encima del aparecer sensible, Seel considera que dicho autor se equivoca cuando pretende establecer la irrelevancia de lo visual-sensual en la obra de arte para justificar los *ready-made* de Duchamp⁶²⁵, pues no puede existir un aparecer que no sea, de algún modo, visual o sensual. Esto

⁶²¹ P. 174, *Ibíd.*

⁶²² P. 178, *Ibíd.*

⁶²³ P. 178, *Ibíd.*

⁶²⁴ P. 182, *Ibíd.*

⁶²⁵ P. 183-186, *Ibíd.*

es así, incluso en el caso de las obras literarias en las que las palabras no dejan de albergar una cierta relevancia visual-sensual, no siendo reductibles a la mera conceptualidad, pues lo que se dice también se encuentra mediatizado por el como se dice, dando lugar a aquello que Jose Luis Pardo denomina como *el sabor de las palabras*, aspecto directamente vinculable al ámbito sensorial. Claro está que una simple rueda de bicileta o un urinario público difícilmente podrán albergar una naturaleza sensual al ser mero instrumento para una idea o concepto, y en este aspecto, considero que intentar entrar con calzador aquellos objetos que no siendo artísticos aspiran a serlo a base de contradecir el más evidente sentido común, no deja ciertamente de ser un empeño absolutamente estéril. En lo que sería el supuesto aparecer de la duchampiana rueda de bicileta, tan solo podemos asistir a la escenificación de una idea-concepto tan desmaterializada como carente de sabor y relevancia visual-sensual, en la medida en que nunca podrá ser portadora de contenido alguno del espíritu capaz de poner de manifiesto las *constelaciones del mundo*, quedando limitado su *contenido de verdad* a lo que en su momento consituyó la crítica duchampiana al negocio del arte. Obviamente, estas obras pseudo-artísticas no se encuentran caracterizadas por la indeterminabilidad, y mucho menos, por la inconmensurabilidad de los posibles mundos susceptibles de ser desvelados mediante la verdadera obra artística.

La necesidad de lo novedoso para que pueda causar un cierto grado de sorpresa en el espectador

Resulta evidente que a lo largo de la historia del arte ha tenido lugar una constante evolución de estilos o tendencias artísticas que sucediéndose unos a otros han configurado un panorama caracterizado por la constante búsqueda de la novedad y en detrimento de lo ya conocido-establecido. Esto ha sido especialmente así en aquellos períodos dominados por el academicismo propio del eón clasicista, tal como podemos constatar al detectar una progresiva emancipación de la disonancia en la forma sonata clásica, como claramente constatamos en el contraste temático ofrecido por Mozart entre el tenebroso adagio que abre el primer movimiento del cuarteto KV 465 conocido como *Cuarteto de las Disonancias*, y el tema *allegro* que le sigue, o cuando asistimos a la trasgresión del equilibrio y la medida reinante en las manifestaciones plásticas del Renacimiento en beneficio de un mayor grado de *pathos* e inestabilidad, tal como sucede en las obras del Miguel Angel tardío (el Moisés y las estatuas que acompañan la tumba del Papa Julio II). Tan solo hace falta tener en cuenta el relativamente corto espacio de tiempo en que se han desenvuelto los estilos clasicistas, cincuenta escasos años en lo que a la música se refiere (entre 1750 y 1800), y el prolongado tiempo en que permanecieron otros estilos como el barroco (unos 170 años entre 1580 y 1750) o el romanticismo (aproximadamente durante la totalidad del siglo XIX). Lo propio del arte siempre ha sido la búsqueda de la novedad y la ruptura respecto a unos determinados esquemas establecidos, pues una vez han quedado sentadas las bases de una determinada preceptiva, los artistas del momento no han tardado en enzarzarse en una obstinada carrera por transgredirla. Al respecto Sponville señala que *el clasicismo es la regla; pero la regla, en arte, es la excepción*⁶²⁶

Y en esta misma dirección concuerda François Cheng cuando sostiene que:

⁶²⁶ P. 117, *Sobre el cuerpo*, A. Comte-Sponville

*El arte auténtico por sus formas siempre renovadas, tiende hacia la vida abierta derribando los tabiques de la costumbre y provocando una nueva manera de percibir y de vivir*⁶²⁷

Esta visión de la obra artística enlaza claramente con la concepción propia de las llamadas filosofías de la caricia (talmúdicas, fenomenológicas, existenciales y hermenéuticas) defendidas por Marc-Allain Ouaknin⁶²⁸, siempre abiertas a la posibilidad de generar nuevos sentidos y significados. El espacio del ser es entonces entendido, tal como en el próximo capítulos veremos con más detalle y profundidad, como lugar de creación (co-creación) constante a partir de los materiales culturales registrados en la memoria colectiva de la humanidad, siendo entonces la existencia una obra estética interminable siempre expuesta al cambio constante. Tenemos entonces que la experiencia estética proporciona al ser humano una magnífica ocasión para encontrar su propia razón de ser⁶²⁹.

En este aspecto, en nada difiere la creación de la obra artística de la concepción del *Dasein* heideggeriano, como *ser-en-el-mundo* que en su propio estado de caída (*Verfallenheit*) se encuentra inicialmente abocado a permanecer nivelado en el *das Man* (el "se" de lo establecido) de la oficialidad, esto es, moviéndose en el estado de inautenticidad para desde aquí poder libremente optar por la desnivelación y adquisición del estado de autenticidad, de la dinámica seguida por la gestación de la obra artística a lo largo de la historia, en la medida en que el artista creador de la misma no deja de tener su punto de partida en esa misma oficialidad del *Dasein*, entiéndase las reglas o preceptivas establecidas en cada contexto socio-histórico, para desde ahí elevarse en la dirección de transgredirlas con la finalidad de abrir nuevos mundos y horizontes allí mismo donde todo ya parecía haber sido descubierto. Es por esta razón, que hoy en día a ningún compositor que pueda ser considerado como suficientemente serio, se le ocurre componer una obra siguiendo los principios de la tonalidad clásica, pues nada podrá aportar de nuevo a lo ya compuesto a lo largo de la historia, salvo claro está, que la componga por encargo comercial como banda sonora de una película o *spot* publicitario, en cuyo caso ya habrá dejado de ser, propiamente hablando, una obra artística para convertirse en un objeto más de consumo entre otros muchos que configuran la cotidianidad. En esta misma línea se sitúan hoy en día la mayor parte de producciones novelescas que siguiendo los mismos patrones establecidos por los intereses comerciales de las grandes editoriales, esto es: una trama argumental servida con una trepidante acción, escasa reflexión, sencillez en el discurso y la forma, pueblan la mayor parte de los estantes de las librerías, razón por la cual dichas obras en ningún caso pueden

⁶²⁷ P. 80, *Cinco Meditaciones sobre la Belleza*, François Cheng, Editorial Siruela, Madrid, 2007

⁶²⁸ En su obra capital: "Elogio de la caricia"

⁶²⁹ Pág. 81, *Ibíd.*

ser consideradas como literarias, sino como meros objetos de consumo⁶³⁰ encaminados a constituir un medio para un único fin consistente en incrementar las ganancias monetarias de las editoriales, o a lo sumo, conseguir entretener al potencial lector de la misma. Es por esta razón, que tanto estos productos pseudo-literarios como la práctica totalidad de cancioncillas ideadas por los cantantes pop no dejan de obedecer a un mismo patrón pre-establecido que en nada puede ya sorprender a sus futuribles lectores u oyentes. Si en este contexto escuchamos las nuevas realizaciones que día a día aparecen en el mercado discográfico, no tardaremos en constatar hasta qué punto guardan un descarado parecido que a duras penas nos permite diferenciarlas. Resulta del todo evidente que tales productos nada nuevo aportan a lo ya existente, viniendo siempre a redundar en los mismos clichés y parámetros establecidos por las pasajeras modas, no pudiendo entonces ser considerados como obras artísticas capaces de posibilitar una auténtica experiencia artística, que en ningún caso pueden aspirar a conducir al espectador hacia un estado de autenticidad sustrayéndolo del *das Man* de lo establecido, pues tan solo pueden asegurarle la más absoluta permanencia en su estado de inautenticidad.

Es por esta razón, rememorando las palabras de Sponville que si *en arte la regla es la excepción*, tenemos entonces muy pocas excepciones en la casi totalidad de los productos que hoy en día han invadido el espacio antaño reservado a las obras artísticas, musicales y literarias. De ahí que incluso en aquellos períodos más apolíneos caracterizados por la permanencia en el eón clasicista, la mayor parte de los artistas siempre optaran por transgredir las normas estéticas establecidas, tal como comprobamos en la música de Mozart, Haydn o Boccherini.

Si tal como señala Eugeni D´Ors, *la vida entera es diálogo entre la potencia y la resistencia*⁶³¹, de lo que se trata es de vencer la resistencia mediante la potencia, esto tanto significa encontrar la manera más adecuada de doblegar la materia de la obra artística para la plasmación de su contenido mediante la forma, como superar en cada momento histórico las propias limitaciones establecidas por la correspondiente preceptiva estética. Por tanto, el punto de arranque de su concepción filosófico-estética no es otro que la dialéctica existente entre la potencia (lo que deseo) y la resistencia (lo que se opone a lo que deseo)⁶³²:

Si mi pensar no encontrara oposición, si lo dado no coartara la creación, si el pensamiento no tuviera necesidad del conocimiento, faltaría la posibilidad, no ya de remover el mundo, sino de adelantar un paso en él. Mis límites son mi

⁶³⁰ Que servirán más al simple ocio o pasatiempo de sus potenciales lectores que no a la formación-construcción de su identidad narrativa.

⁶³¹ P. 35, *Eugeni D´Ors, El arte y la Vida*, Antonio González

⁶³² P. 206, *Eugeni D´Ors, El arte y la Vida*, Antonio González

*riqueza. Más todavía: mis límites son mi ser. Yo no existo como objeto, antes de que haya surgido de la realidad circundante; separado de ella, recortado en ella mi contorno. Sólo a precio de ceñirme a este contorno puedo yo, a mi vez, ser realidad*⁶³³

Y si para Ortega el yo siempre es con sus circunstancias, para D'Ors el yo queda definido por contraste con dichas circunstancias, de tal manera que es concebido como *un soy yo en mis circunstancias*, esto es, recortado de entre las mismas, en la medida en que son ellas las encargadas de recortar mi figura. Trasladado al ámbito artístico, se trata de la figura y el paisaje en la obra pictórica, de tal manera que si el eón barroco los confunde dentro de una especie de panteística unidad, el eón clasicista ordenando y diferenciando la figura del contexto que es el paisaje, establece una jerarquía discontinua, pues *la creación de un ser por la Potencia consiste esencialmente en destacarlo como figura del paisaje amorfo de la Resistencia*⁶³⁴.

De otra forma distintamente expresado lo encontramos en Heidegger refiriéndose al pensamiento nietzschiano al comprender a la Voluntad de Poder como instancia creadora de valores por parte del ser del ente del ser humano para el propio ser humano, de tal modo que la esencia del arte consistiría en la creación de posibilidades de la Voluntad de Poder, ya que *el arte es la esencia de todo querer, que abre perspectivas y las ocupa*, siendo entonces comprendido el mundo como obra de arte procreándose a sí misma⁶³⁵. Para Nietzsche los valores establecen determinadas condiciones de conservación y aumento como rasgos fundamentales de la existencia humana, pues cualquier ser vivo necesita encontrar cierto equilibrio entre la conservación de sus condiciones de existencia y su necesidad de incrementar-progresar en dichas condiciones. Un organismo que estuviese en constante cambio y aumento no tardaría en sucumbir al caos más absoluto, y si por el contrario, permaneciera en las condiciones de más absoluta conservación tan solo encontraría el estancamiento y la mera decadencia. De hecho, conservación y aumento son condiciones que se necesitan mutuamente para posibilitar el crecimiento de cualquier organismo, de tal manera que la creación artística inevitablemente involucra ambas a la vez, pues si en base a las primeras toma como punto de partida un determinado estilo y gusto estético en consonancia con el momento histórico en que se encuentra el artista, en base a las segundas necesita ir más allá de las posibilidades que le han sido dadas con la finalidad de abrir un nuevo mundo, esto es, de romper en algún que otro grado los esquemas ya establecidos (el *das Man*). Y como podemos constatar, lo que acontece con la obra de arte es susceptible de ser extendido a la totalidad del proceso existencial mismo, pues el ser humano tan solo puede evolucionar a partir de

⁶³³ P. 110, *El secreto de la filosofía*, Eugeni D'Ors

⁶³⁴ P. 207, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González

⁶³⁵ P. 172-179, *Caminos de Bosque*, Heidegger

algo ya dado que simultáneamente actúa como órgano y obstáculo (órgano-obstáculo). De otra manera lo expresa Pere Salabert cuando respecto al acto creativo artístico señala que:

*Sólo donde hay reglas pueden introducirse cambios*⁶³⁶

Lo que vendría a determinar la necesidad de la existencia de una determinada preceptiva en el ámbito estético, que siendo susceptible de ser cuestionada y transgredida, podrá dar lugar a un nuevo estilo o tendencia artística, pues curiosamente en la caótica situación que en el fondo supone la carencia de reglas, tan solo tenemos la inmovilidad de la anarquía, inmovilidad porque en realidad, el mundo no puede ir a ninguna parte, salvo permanecer en la propia confusión, estado que remite al estar fundido con el todo, y por tanto, y también de algún modo, con la nada. No obstante, sigue señalando este mismo autor, que si bien durante el período de la pre-modernidad la obra de arte no dejaba de ser la respuesta de una voluntad intencional colectiva antes que individual, consistiendo la actividad creativa del artista en un *deber-hacer* regulado por los requisitos y formalidades vigentes en cada momento histórico, con la modernidad romántica la obra de arte adquiere un carácter intempestivo al justificarse por sí misma, al margen del deber-hacer establecido, quedando éste suplantado por el particular *querer-hacer* del artista. De este modo:

*La pertinencia de una obra en la secuencia temporal ya no depende del contexto receptor; nace de un pretexto creador que le indica al primero lo que debe valorar*⁶³⁷

De tal modo que la actividad creativa del artista ya se encuentra liberada, tanto del *deber-hacer* como de aquel saber procedente del aprendizaje enmarcado en la tradición, atendiendo entonces a un querer-hacer fundamentado en el ámbito instintivo-pulsional del propio artista, realizándose aquella máxima según la cual, *querer es poder*⁶³⁸. Es entonces la voluntad del propio artista la que exterioriza sus propios deseos y necesidades mediante una acción artísticamente creativa que no se atiene a las reglas establecidas, viniendo en este sentido a coincidir con la concepción kantiana del genio.

Por otra parte, Salabert también considera que la auténtica creación artística siempre apunta en la dirección de eludir el sentido de aquellas pautas que son preexistentes en un determinado contexto social, rechazando sus correspondientes prescripciones simbólicas al uso, para dar lugar a la conformación de una obra capaz de mostrar *una trayectoria sesgada respecto al proceder común*⁶³⁹. De este modo, el artista creador *omite las pautas previstas para la producción social del sentido y sigue su propio impulso dando*

⁶³⁶ P. 19, *Teoría de la creación en el arte*, Pere Salabert, Ediciones Akal, Madrid, 2013

⁶³⁷ P. 55, *Ibíd.*

⁶³⁸ P. 55, *Ibíd.*

⁶³⁹ P. 60, *Ibíd.*

*lugar a productos que al devenir objeto de valor posibiliten la variación de dicho sentido y su enriquecimiento*⁶⁴⁰, dando entonces lugar a lo que este mismo autor denomina como proceso de *desimbolización* que originando una determinada pérdida generalizada de sentido, conduce hacia una renovación del sentido de las cosas capaz de elevarlas hacia un plano de mayor validez⁶⁴¹. En definitiva, para Salabert la creación artística consiste en *la capacidad de jugar saltándose las reglas del juego oportunamente*⁶⁴², dando lugar a las formación de las correspondientes condiciones de posibilidad para llevar a cabo una determinada innovación. Tenemos entonces que frente a un determinado estilo artístico vigente en un determinado momento histórico, el artista creador se desvía respecto al mismo, ya sea para ampliarlo o transformarlo completamente, dando lugar bien a determinadas variaciones, bien a un nuevo estilo⁶⁴³.

Respecto a esta misma temática, para un autor como Eugeni Trías en la producción artística, al igual que en la vida, existe un principio vital (Eros) vinculado a otro mortal (Tanatos), que en este caso él denomina como fuerzas conjuntivas y disyuntivas⁶⁴⁴, y es de la interacción de ambas fuerzas que surge la verdadera obra de arte que nunca puede erigirse en base a una sola fuerza o principio, exponiéndose y exhibiéndose a través de dichas fuerzas un ser que él mismo define como *ser del límite*⁶⁴⁵, manifestándose en una forma sensible y simbólica. Esto es así, a pesar de que a lo largo de la historia, han predominado las fuerzas conjuntivas (hasta el romanticismo) o las fuerzas disyuntivas (a partir de los inicios del siglo XX).

*Se trata, en suma, de una forma que pone de manifiesto, a través de símbolos, esa lucha ontológica entre la potencia conjuntiva y la disyuntiva, transfigurándola en juego*⁶⁴⁶

No podemos dejar de vislumbrar hasta qué punto la transvaloración de los valores que ha tenido lugar en y a partir de la nietzschiana "muerte de Dios" guarda un más que evidente paralelismo con la crisis y superación de la representación en las artes plásticas y la tonalidad en el ámbito de la música, al ser superada y sustituida la mimesis o imitación de la naturaleza por la creación propiamente dicha de nuevos mundos a partir de la propia creatividad imaginativa del artista. La imitación ha quedado suplantada por la composición, construcción o creación, términos muy habituales dentro del discurso de las

⁶⁴⁰ P. 61, *Ibíd.*

⁶⁴¹ P. 62, *Ibíd.*

⁶⁴² P. 66, *Ibíd.*

⁶⁴³ P. 69, *Ibíd.*

⁶⁴⁴ P. 357-362, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012

⁶⁴⁵ P. 363, *Ibíd.*

⁶⁴⁶ P. 364, *Ibíd.*

vanguardias. En este sentido, la quiebra de la representación que progresivamente va teniendo lugar desde finales del siglo XIX y especialmente a lo largo del siglo XX e inicios del XXI, no deja de guardar una estrecha relación con la disolución del Sujeto Trascendental kantiano y los correspondientes principios categóricos, así como los Ideales propios de la Modernidad, y su sustitución por una concepción del ser emparentada con la nietzschiana Voluntad de Poder que además de albergar una justificación estética conduce hacia una posición vitalista en base a la cual la vida será la obra de arte por excelencia. Ha nacido entonces el concepto del superhombre creador de su propia existencia, de forma que la única relación posible entre el sujeto y el mundo es aquella que siendo creativa desemboca en una estética de la creatividad⁶⁴⁷. Nos lo explica muy bien Antoni Tàpies en su *Memoria personal* cuando señala que una de sus principales obsesiones en el inicio de su actividad artística era cumplir el deseo de que sus obras fueran *objetos artísticos- e incluso puramente objetos- independientes-*, pues *así como la imprenta, unos siglos antes, había liberado a la pintura y la escultura de sus fines literarios, la fotografía, con sus documentales, la liberó de sus fines imitativos. El arte vuelve a ser creación lírica y poética. La finalidad del cuadro no era representar cosas, no tenía que describir cosas, como la pintura académica, la impresionista e incluso, en parte, la cubista, sino que debía ser una cosa, un objeto cargado de energía mental que el artista le incorpora, una especie de carga eléctrica que, al ser tocada por el espectador de sensibilidad adecuada, es decir, en su misma onda, desencadena determinadas emociones*⁶⁴⁸.

Al contemplar la siguiente obra de dicho artista, además de constatar que no ha seguido los principios de la mimesis, también experimentamos esa magia tan característica que la mayor parte de sus creaciones encierra, al haber investido con tanta carga energética unos simples recortes de papel periódico distribuidos sobre un fondo grisáceo y negro. A destacar la impactante inmovilidad de la simétrica cruz de papel colocada en la parte inferior de la obra, en la cual aparecen fragmentos correspondientes a las esquelas de algunos difuntos, mientras en la parte superior encontramos el dinamismo de cinco fragmentos de papel asimétricamente recortados de un periódico que no parece estar emparentado con las esquelas de los fallecidos, sino con la propia dinámica de lo viviente. Los materiales no podían ser más simples y austeros, y los colores menos atractivos y estimulantes, pero el artista consigue investir dichos materiales con toda la carga de su energía creativa, que al ser dispuestos en una bella forma compositiva (alternancia de ritmos entre la geométrica estaticidad de la cruz y la asimetría de los fragmentos rotos o recortados que se encuentran en la parte superior de la obra), son capaces de provocar un fuerte impacto en el espectador. La cruz como símbolo de la

⁶⁴⁷ P. 93 y siguientes, *La Quiebra de la representación*, Fernando Rampérez

⁶⁴⁸ P. 34, *Tàpies en perspectiva*, Antoni Tàpies

muerte preside claramente toda la escena, como reclamando ser la fundamentación de la existencia de todo ser humano, que más pronto o más tarde, verá finiquitada su existencia, viniendo a ser al mismo tiempo la muerte su propia condición.



Siguiendo con Nietzsche, éste trata finalmente de rechazar todo Absoluto en la medida en que resulta antivital y opresor, pues “la muerte de Dios” también ha supuesto el acta de defunción del limitado mecanismo de la representación y del sujeto como fundamento metafísico. A partir de aquí, el arte se encamina hacia el juego de la vida, deviniendo entonces el mundo obra poética inventada y creada por el propio ser humano. La vida se convierte fundamentalmente en una tarea estética al encaminarse en la dirección de producir algo que aún no existe (*noch nicht*) pero que puede existir. La estética está entonces en la creatividad misma y no en las categorías miméticas encaminadas a representar, repetir y perfeccionar una misma realidad, de tal manera que la propia vida es estética, el mundo creación poética y el sujeto creador de metáforas.

No obstante, más allá de las disquisiciones abiertas por la quiebra de la representación y la disolución del eje tonal en la música que ha tenido lugar a lo largo del siglo XX, dentro de lo que fue la figuración y la tonalidad, siempre tuvo lugar una constante confrontación entre la potencia y la resistencia, o si se prefiere, entre las distintas preceptivas establecidas a lo largo del tiempo en base a las respectivas *Weltanschauungen* habidas en cada momento histórico y las correspondientes necesidades de alteración y superación de las mismas. Al fin y al cabo, el movimiento del arte no es otro que el de la dinamicidad correspondiente a la vida, de esa *physis* que en palabras de Nietzsche es puro impulso vital y que en Freud viene formulada como *Trieb*, impulso-pulsión.

Respecto a la obligación que tiene el artista de superar la preceptiva o directrices vigentes en su correspondiente momento histórico, Schiller nos recuerda que:

*El artista es, sin duda, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace discípulo, y más, si el favorito de su época*⁶⁴⁹

Pues el artista debe abandonar el segurizante regazo materno de las convenciones sociales en que se encuentra para viajar lejos en busca de *la inmutable unidad de su esencia propia*⁶⁵⁰, tomando entonces la materia de su arte del mismo presente pero inspirándose en la forma de las más nobles edades⁶⁵¹. Por más que a lo largo de la historia hayamos asistido al envilecimiento de la materia del arte, la forma ha conservado inmutable su propia dignidad, pues las atrocidades cometidas en los nobles templos de Nerón o Cómodo nunca consiguieron oscurecer su noble estilo, y así aquella misma dignidad por el hombre perdida, siempre ha sido resguardada y salvada por la nobleza conservada en la obra artística. De este modo, el artista debe estar prevenido e inmune a las corrupciones de su tiempo, *despreciando el juicio de sus contemporáneos*, mirando siempre hacia adelante, *a su dignidad y ley propia*⁶⁵². En este aspecto, Schiller insta al artista a abandonar *al entendimiento la esfera de lo real, que pertenece a la jurisdicción del intelecto, y aspire, en cambio, a desasirse de las mallas de lo posible para crear el ideal con lo necesario...y así estampándolo en todas las formas sensibles y espirituales, pueda entregarlo, silenciosamente, al tiempo infinito*⁶⁵³.

⁶⁴⁹ P. 46, *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, F. Schiller

⁶⁵⁰ P. 46, *Ibíd.*

⁶⁵¹ P. 46, *Ibíd.*

⁶⁵² P. 47, *Ibíd.*

⁶⁵³ P. 48, *Ibíd.*

Al respecto, también resulta oportuno mencionar las interesantes reflexiones realizadas por el compositor Josep Soler al considerar la no utilidad de la obra de arte en contraposición a todas aquellas obras que han servido de vehículo para la promoción y proselitismo de diversas ideologías y finalidades extra-artísticas:

La obra de arte sólo vive por el deseo y muere por la utilidad: sólo un arte "inútil", un arte en sí y por sí, puede mantenerse y existir como tal; cualquier obra que haya sido hecha con una intención utilitaria o bien mediante presiones condicionantes de un grupo de vanguardia o un partido político, u obligada por la moda de un momento determinante, esta obra jamás podrá poseer aquella condición básica que le da vida como tal: la necesidad interior guiada y obligada por la fuerza externa de un impulso trascendente y sagrado que la mueve sin coacciones ni condiciones "humanas"; esta necesidad, libre de cualquier presión externa, le lleva a crear un arte vivo- que permanece, a pesar de los años y el tiempo, y lo protege de las cómodas tentaciones del exterior⁶⁵⁴

Y en este aspecto, la necesaria inutilidad de la obra artística vendría a coincidir con la kantiana *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*, o dicho de otra manera, con la ausencia de apriorismos o predeterminaciones que pudieran de una u otra manera condicionar su propia libertad creativa, pues en tal caso dejaría de ser ese *arte en sí y por sí* al que Soler apela con la única finalidad de que no tenga finalidad alguna, esto es, pueda permanecer y *reposar en sí misma*⁶⁵⁵ al margen de toda intencionalidad procedente del mundo exterior, entendiéndolo como tal, incluso aquellas intenciones que habiendo tenido un aparente punto de partida en la interioridad del propio artista creador, puedan ser consideradas como producto de la presión que la propia sociedad haya podido ejercer sobre él. Al fin y al cabo sigue comentando Soler:

Ningún arte auténtico puede datarse: su deseo de inmortalidad lo arranca del tiempo y de cualquier fecha y lo hace indiferente a cualquier cronología y a cualquier moda estética. Por ello los templos egipcios y sus muertos y los dioses que pueden asegurar la inmortalidad a éstos son, paradójicamente, tan vivos y cercanos a nosotros⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ P. 120-121, *Escritos sobre música y dos poemas*, Josep Soler

⁶⁵⁵ De acuerdo con la afección heideggeriana expuesta en el *Origen de la obra de arte*, tal como en otro capítulo podremos constatar.

⁶⁵⁶ P. 121, *Ibíd.*

Pues las obras que en realidad perviven al paso del tiempo convirtiéndose en una especie de referente eterno, no son otras que aquellas mismas que han sido creadas *en sí y por sí*, al margen de los estereotipos, modas y presiones procedentes de las muy diversas circunstancias habidas en cada momento histórico. Por esta razón, hoy podemos seguir encontrando en la audición de la música bacchiana o mahleriana un camino que nos sigue permitiendo tejer las redes de nuestro *ser-en-sí*, mientras que otras obras escasamente significativas por haber tenido que sostener algún que otro tipo de utilidad o expectativa de orden ideológico, hace tiempo sucumbieron al más absoluto ocaso y olvido. Por tanto, constatamos hasta qué punto aquí confluyen la kantiana *finalidad sin fin* y el hecho en sí de que la obra del artista sea al mismo tiempo capaz de sustraerse a las comodidades y servidumbres del *das Man* de lo establecido, pues en la medida en que se encuentre constreñida a satisfacer determinadas expectativas externas como pueden ser las presiones ejercidas por las modas, o las ideologías políticas, la obra dejará de ser *algo-en-sí* para convertirse en medio para una finalidad de naturaleza extra-artística, traicionando de este modo, su ser más intrínseco.

Schiller también nos recuerda en sus *Cartas a la educación estética* que no todo individuo por el mero hecho de pretenderlo, puede ser artista, pues pocos son quienes serán capaces de hacer oídos sordos a los cantos de sirena de su tiempo, y podrán desarrollar la suficiente voluntad para no sucumbir ni a la comodidad, ni a la impaciencia para llevar a buen término su empresa⁶⁵⁷. Expresado de otra manera, pocos serán los que conseguirán sustraerse al consustancial estado de inautenticidad dominado por el “se” de lo establecido”.

*Vive con tu siglo, pero no seas el juguete de tu siglo; da a tus contemporáneos, no lo que ellos aplauden, sino lo que necesitan*⁶⁵⁸

Y en este aspecto insta al artista a no dejarse doblegar por las circunstancias que rodean a su público potencial anclado en su tradicional indignidad, para ayudar a éste a elevarse por encima de su mediocridad a través de las nobles y grandes formas impresas en la obra artística y así, limpiar sus placeres de capricho, frivolidad y grosería con la oculta e insospechada finalidad de purificar sus acciones y sus sentimientos⁶⁵⁹. Aquí ya aparece de forma clara y evidente, la educación del hombre por la vía de la estética como un medio eficaz para rescatarlo de su miseria moral y sufrimiento existencial. Se trata de

⁶⁵⁷ P. 48, *Cartas a la educación estética*, Schiller

⁶⁵⁸ P. 49, *Ibíd.*

⁶⁵⁹ P. 50, *Ibíd.*

que la apariencia logre vencer a la realidad y el arte a la Naturaleza⁶⁶⁰, o dicho en términos heideggerianos, de que el *Da-sein* dirija sus esfuerzos en la dirección de hacer efectiva su propia autenticidad, y para ello tanto debe tomar como punto de partida lo establecido como transgredirlo con la finalidad de superarlo, entendiendo al mismo tiempo dicha superación como una *Aufhebung*, que supera al mismo tiempo que conserva algo de lo superado.

Por otra parte, conviene reconocer que si bien las dos premisas anteriormente estudiadas, finalidad sin fin y segregación de la obra artística respecto a la vida cotidiana, son claramente constitutivas de la experiencia artística, esta tercera aquí mencionada tan solo es aplicable de manera limitada al poder tan solo ser considerada como condición de la obra en lo que respecta al artista creador, y no necesariamente en relación al espectador que la contempla, en la medida en que éste también puede albergar experiencias plenamente artísticas con aquellas obras creadas en cualquier otro momento histórico. Hoy en día un espectador dado puede albergar muy diversas experiencias artísticas con obras procedentes del pasado más remoto o reciente, ya que en las salas de conciertos el público melómano sigue asistiendo a la interpretación de aquellas obras tonales que fueron compuestas por autores tan diversos como J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Brahms o Bruckner, sin que ello sea un obstáculo para albergar una verdadera experiencia musical, de la misma manera que a pesar de haber sido actualmente superada la mimesis y figuración en las artes plásticas, no dejamos de extasiarnos frente a la Belleza emanada de una naturaleza muerta de Chardin o una pintura de interiores de Vermeer de Delft o Pieter de Hooch, ya que al fin y al cabo, nuestra receptividad hermenéutica nos permite desvelar aquellos sentidos y significados que escaparon a las propias intenciones de sus respectivos creadores. Según comprobaremos en un capítulo posterior, el significado de la obra artística es re-creado por todos y cada uno de los potenciales espectadores que puedan contemplarla, de tal modo, que en un sentido amplio y relativo, una obra de arte nunca puede ser comprendida como algo acabado de una vez para siempre, sino como una especie de plataforma abierta a la eclosión de una multitud de significados. Es por esta razón, que no siendo posible dar por terminada una determinada realización artística, el espectador procedente de cualquier época histórica, podrá re-crearse en su contemplación descubriendo aquellos sentidos y significados que permaneciendo ocultos esperaban ser desvelados. Dado que en toda comprensión y vivencia artística subyace una labor de interpretación hermenéutica, una obra creada en cualquier momento histórico es susceptible de ser utilizada para una experiencia artística por parte de los correspondientes espectadores que puedan contemplarla. Esto nos permite considerar la premisa consistente en la novedad y ruptura en el proceso de creación de una

⁶⁶⁰ P. 50, *Ibíd.*

obra artística como algo intrínseco y exclusivo del artista creador, y no de sus potenciales espectadores. Y es por esta razón, que si bien no resultaría aceptable que hoy en día un pintor realizara un cuadro siguiendo las pautas del estilo renacentista, sí resulta razonable que un espectador pueda albergar una verdadera experiencia artística en relación a dicha obra, pues si bien el artista debe dar cuenta de la *Weltanschauung* correspondiente a la época en que le ha tocado vivir para poner de manifiesto aquello que Adorno en su *Ästhetische Theorie* denomina *Wahrheitsgehalt* o contenido de verdad de la obra, el espectador no se encuentra abocado ni obligado a reflejar el mundo en el que transcurre su existencia.

Hasta aquí he considerado como fundamentos de la experiencia artística, el que la obra de arte sea algo-en-sí (*finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*), constituya una experiencia de significado limitado claramente segregada del ámbito de la rutina cotidiana, y albergue su propia capacidad innovadora encaminada a sorprender al espectador mediante una relativa trasgresión de las correspondientes preceptivas vigentes en el momento histórico de su creación. No obstante, si estos fundamentos encierran un carácter fundamentalmente categórico, será necesario considerar otros aspectos que albergando una naturaleza más hipotética, también merecerán ser tenidos en cuenta, como son: el carácter formativo de la experiencia artística y su capacidad para auxiliar al ser humano en la tarea de afrontar con mayor eficacia las aporías de su propia existencia. Si hasta aquí hemos considerado la experiencia estética desde el punto de vista de la interioridad del artista creador y el espectador que contempla la obra, obedeciendo únicamente a sus inquietudes personales, en la segunda sección de este capítulo tendremos en cuenta la interacción que tiene lugar entre el artista-espectador y el contexto socio-moral en el que permanece insertada su existencia, así como las distintas maneras en que la experiencia estético-artística contribuye a su configuración moral, intelectual y psíquica. Ambos aspectos son los que serán debidamente estudiados en la segunda sección de este primer capítulo.

Tercera sección

El papel de la educación estética en la *Bildung*⁶⁶¹ del ser humano

Inicio esta segunda sección con el estudio de la importante función que cumple la educación estética en la *Bildung* del ser humano, de acuerdo con los planteamientos de la teoría estética schilleriana, presentándose la experiencia artística como una forma de reconciliación entre la exterioridad de las exigencias socio-políticas y la interioridad de las necesidades más particulares del ser humano, así como entre las categorías correspondientes a lo universal-abstracto y lo particular-concreto que vienen a englobar la totalidad de las aporías que acompañan al ser humano a lo largo de toda su existencia.

La concepción estético-moral del pensamiento schilleriano

A través de su más conocida obra *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, y otros textos como *Sobre la Gracia y la Dignidad* y *Sobre Poesía ingenua y sentimental*, Friedrich Schiller profundiza en la doble función tanto gnoseológica como moral de la estética. Tres son bajo su punto de vista los instintos que caracterizan al ser humano: *el sensible que le conduce a apoderarse de la materia, el ideal que le conduce a la forma pura y el estético, que le lleva a jugar, esto es, a desligar de la materia su apariencia y a contemplarla pura y simplemente. El instinto de juego produce la belleza. Y cuando el hombre se ha educado estéticamente, ha conquistado la libertad necesaria para realizar su esencia moral*⁶⁶². Pues como veremos más adelante,

⁶⁶¹ Esta palabra alemana procedente del vocablo *Bild* (imagen, figura) es traducida al español como formación, constitución.

⁶⁶² P. 6, Prólogo de García Morente a la edición *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, Schiller

con la finalidad de poder cumplir con los ideales propios de la Revolución Francesa, el ser humano debería acceder al estado estético mediante la educación estética, o de lo contrario el Estado no podrá ser convenientemente reformado de acuerdo a los ideales ilustrados⁶⁶³. Por tanto, para nuestro filósofo-poeta, la estética ha dejado de ser un puro goce para los sentidos, pues para Kant *la satisfacción que determina el juicio del gusto es totalmente desinteresada*⁶⁶⁴, para convertirse en medio eficaz para la formación del carácter del ser humano en vistas a alcanzar tanto su desarrollo espiritual como su máxima adecuación a las exigencias ilustradas del Estado moderno. Según destaca Rüdiger Safrinski en su magnífica obra⁶⁶⁵, para Schiller Kant no va suficientemente lejos en su *Crítica del Juicio estético* al haber casi olvidado al objeto artístico en beneficio del disfrute que acontece en el receptor de la obra, optando en contrapartida por presentar un principio objetivo del gusto claramente desacorde con el subjetivismo de la teoría kantiana. Al respecto, Hegel afirma en sus *Lecciones sobre la Estética* que *debe concedérsele a Schiller el gran mérito de haber quebrantado la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento y, más allá de ellas, haberse atrevido a intentar comprender mediante el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero, y a realizarlas efectivamente de modo artístico*⁶⁶⁶. Por esta vía, Schiller define la belleza como *libertad en la aparición*, libertad que por otra parte tan solo puede ser dada en el ser humano y no en la mera naturaleza, de tal modo que aquello mismo que es forzado y oprimido jamás puede llegar a ser bello⁶⁶⁷. Bajo su punto de vista, el artista nunca debe imponer a la materia sus ideas de forma tan dominadora que consiga anularla, porque en tal caso tan solo habrá obtenido una obra meramente amanerada, esto es, dominada y anulada por la perspectiva de la idea⁶⁶⁸. Podemos constatar dicha aseveración cuando observamos las manifestaciones artísticas (si así pueden ser consideradas) del realismo socialista o el nazismo, en las cuales resulta evidente la naturaleza *kitsch* que las caracteriza al estar al mero servicio del ideario propagandístico de un partido totalitario. En ellas prevalece de forma harto descarada el punto de vista dominante de un aparato político absolutista y no la libre interacción entre la materia y las ideas cinceladoras de la libre voluntad del artista.

De este modo, Safrinski nos señala la estrecha conexión existente entre la libertad y el buen gusto artístico en la teoría estética schilleriana:

⁶⁶³ P. 6-7, *Ibíd.*

⁶⁶⁴ P. 128, *Crítica del Juicio*, Kant

⁶⁶⁵ P. 350-354, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, (Biografía), Safrinski

⁶⁶⁶ P. 47, *Lecciones sobre la Estética*, Hegel

⁶⁶⁷ P. 351, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, (Biografía), Safrinski

⁶⁶⁸ P. 353, *Ibíd.*

*La empresa estética es el intento grandioso de hacer contagioso el espíritu de la libertad y extenderlo a través de todo el mundo de la aparición hasta la naturaleza muerta. La relación estética con el mundo establece también un parlamento de las cosas*⁶⁶⁹

En la primera de las cartas sobre la educación estética, reconoce Schiller que teniendo sus palabras como punto de partida la tradicional concepción del pensamiento kantiano sobre la belleza, investiga sobre la dificultad consistente en encontrar el justo equilibrio entre las exigencias formales de la razón y el respeto hacia la libertad del sentimiento o la sensibilidad, pues *para captar el fenómeno transitorio tiene que aprisionarlo en las mallas de la regla general, descarnar los bellos cuerpos en conceptos y conservar el espíritu viviente en un desmedrado esqueleto de palabras*⁶⁷⁰, siendo entonces difícil reconocer el rostro de la belleza en dicho producto final. El acercamiento del objeto estético a la inteligencia lo aleja irremisiblemente del sentimiento, pues *el encanto de la belleza estriba en su misterio; si deshacemos la trama sutil que enlaza sus elementos, evapórase la esencia toda*⁶⁷¹. Será éste el gran problema que Schiller tendrá que resolver a lo largo de toda su obra estética, esto es, la gran contradicción existente entre el objetivo ámbito de la razón y el subjetivo del sentimiento, ya que el ser humano no puede prescindir ni de lo uno ni de lo otro, menos aún si pretende comprender la obra de arte en su más profunda dimensión.

Según Schiller, los seres humanos nos encontramos en la doble exigencia consistente en *dar realidad en nosotros a lo necesario, y someter lo real, fuera de nosotros, a la ley de necesidad*, encontrándonos por tanto presionados por dos impulsos de naturaleza completamente opuesta:

Uno sensible que en consonancia con la naturaleza física del ser humano lo inclina a permanecer dentro de las limitaciones del tiempo tratando de convertirlo en materia (entendiendo por tal aquello que se encuentra siempre sometido al cambio constante). Debido a la sucesión en el tiempo, el hecho en sí de que algo sea o exista, involucra la exclusión de todo lo demás. Así, el hombre, al igual que el instrumento de música que emite un determinado sonido, ve limitada la infinita posibilidad de sus determinaciones a una única existencia⁶⁷². En este aspecto, Schiller si bien por un lado reconoce que el

⁶⁶⁹ P. 353, *Ibíd.*

⁶⁷⁰ P. 11, *Sobre la educación estética del hombre*, Schiller

⁶⁷¹ P. 11, *Ibíd.*

⁶⁷² P. 63, *Ibíd.*

impulso sensible es el sostén en que se afirma en último término la humanidad como fenómeno, sin el cual jamás serían realizadas sus potencialidades, no deja de señalar que también constituye el mayor obstáculo a su perfecto desarrollo, actuando de este modo como una especie de órgano-obstáculo⁶⁷³ que simultáneamente impide y posibilita.

Otro formal que tiene su punto de partida en la existencia absoluta o racional del hombre, encargado de establecer la armonía en sus múltiples percepciones y afirmar su persona frente al cambio constante. Por esta razón, suprime el tiempo y establece como eterno y necesario todo aquello que es real, aspirando de este modo a la verdad y al derecho⁶⁷⁴. Así, en contraposición al impulso sensible que establece casos, el impulso formal instaura leyes para el juicio (en referencia al conocimiento) y la voluntad (en referencia a la actitud moral para con los demás), de tal manera que zafándose del tiempo, establece la universalidad entre todos los hombres⁶⁷⁵.

Con esta distinción, su pensamiento se encuentra emparentado con el Imperativo Categórico Kantiano, esto es, al establecimiento de unas leyes o principios universales válidos para la totalidad de la especie humana, en todo tiempo y lugar, pues gracias al impulso formal le es dado al ser humano la posibilidad de trascender las particularidades de los individuos y de las situaciones concretas que de forma siempre cambiante se mueven al compás del tiempo.

Más cuando el sentimiento moral dice: esto debe ser, decide para la eternidad toda⁶⁷⁶

Ya que el impulso sensible tan solo apela a aquello que en un determinado momento puede sentir o considerar un individuo en particular, de acuerdo a la temporalidad de sus estados anímicos, circunstancias y momentos.

Si reconoces la verdad, sólo porque es verdad; si realizas la justicia, sólo porque es justicia, habrás hecho de un caso aislado la ley para todos los casos; habrás tratado un instante de tu vida, como si fuera la eternidad misma⁶⁷⁷

⁶⁷³ P. 63, *Ibíd.*

⁶⁷⁴ P. 65, *Ibíd.*

⁶⁷⁵ P. 66, *Ibid.*

⁶⁷⁶ P. 66, *Ibíd.*

⁶⁷⁷ P. 66, *Ibíd.*

Así, el hombre que anteriormente se encontraba preso de sus mezquinas y cambiantes sensaciones, ahora se ha convertido en una unidad ideal capaz de comprender en sí mismo la totalidad de los fenómenos, y así ha dejado de estar en el tiempo, pues es éste quien ahora está con él⁶⁷⁸. Constatamos hasta qué punto el pensamiento de Schiller gira en torno a la formación (*Bildung*) del ser humano, que a diferencia del animal que ya posee una constitución dada por la propia naturaleza, necesita construirse a sí mismo a partir de la resolución del conflicto existente entre sus dos inherentes naturalezas: la sensible y la formal. De este modo, Schiller evita en todo momento contraponer ambos impulsos como si de dos enemigos irreconciliables se tratara, por más que en apariencia exista una lucha a muerte entre ambos, pues finalmente se trata de conseguir que ninguno de los dos viole la frontera del otro, y esta es precisamente la función de la cultura, *proteger la sensibilidad contra los ataques de la libertad y proteger la personalidad contra el poderío de las sensaciones*, consiguiéndolo mediante la educación de las respectivas facultades del sentimiento y la razón⁶⁷⁹.

Por tanto, según Schiller el hombre debe estar tan abierto a la máxima variedad y multiplicidad de sensaciones provenientes de su contacto con el mundo, como receptivo a comprender el mundo mediante el instrumento de la razón⁶⁸⁰. Así, el hombre ideal será aquel capaz de albergar el mayor número posible de sensaciones derivadas del más rico contacto con la realidad exterior al tiempo que será capaz de subordinarlas a la unidad de su razón. No obstante, siempre existe el peligro de subordinar la facultad pasiva de la receptividad a la facultad activa de la racionalidad, o viceversa, de tal modo que *en el primer caso, nunca llegará a ser el que es; en el segundo caso, nunca será otra cosa, por lo cual precisamente en ningún caso será uno ni otro; esto es; que no será nada*⁶⁸¹.

Para Schiller el hombre abandonado al simple devenir de sus impulsos sensibles ve de algún modo suprimida su personalidad, pues *la variación exige algo permanente y la realidad limitada una realidad infinita*, mientras que el hombre abandonado al simple impulso formal *cesa de ser una fuerza independiente, un sujeto, en la misma proporción en que haya usurpado el puesto del objeto, porque lo permanente exige la variación; y la realidad absoluta, para manifestarse, necesita limitarse. Si el hombre se reduce a mera*

⁶⁷⁸ P. 67, *Ibíd.*

⁶⁷⁹ P. 68, *Ibíd.*

⁶⁸⁰ P. 69, *Ibíd.*

⁶⁸¹ P. 70, *Ibíd.*

*forma, llega a no tener forma alguna; y suprimido el estado, desaparece la persona*⁶⁸².

Por tanto, resulta evidente que ambos impulsos, lejos de ser exactamente antagónicos, necesitan limitarse mutuamente, pues ni el impulso sensible puede introducirse en la legislación de lo universal, ni el impulso formal introducirse en la esfera de la sensibilidad⁶⁸³. Por otra parte, resulta evidente que la eficiencia de ambos impulsos es recíproca pues mutuamente se potencian entre sí, al alcanzar cada uno su mayor nivel de competencia en base a los límites que su contrario le confiere. Así, la idea de humanidad que aquí es conferida debe ser entendida como un proyecto infinito al que el hombre tan solo puede aspirar a acercarse sin pretender alcanzarlo nunca, pues *debe inquirir el ser absoluto por medio de un ser determinado, y el ser determinado por medio de uno infinito*⁶⁸⁴. Por tanto, el ser humano necesita realizar sus dos impulsos, ya que de lo contrario corre peligro de perderse bien en las sensaciones, bien en la razón, siéndole entonces del todo inaccesible *una intuición completa de su humanidad*⁶⁸⁵. En este punto, constatamos la misma idea perspectivista que también detectamos en el pensamiento de Ortega y Gasset cuando trata de encontrar el necesario equilibrio entre impulso sensible y razón mediante el establecimiento de *la razón-vital*.

Y es a partir de esta preceptiva moral que Schiller propone la existencia de un tercer impulso que vendría a resolver la lucha dialéctica existente entre los otros dos: el impulso de juego encaminado *a suspender el tiempo en el tiempo, a juntar el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad*⁶⁸⁶. Será éste el encargado de evitar el constreñimiento del espíritu provocado por los otros dos, colocando al hombre en una situación de libertad tanto física como moral al introducir forma en la materia y realidad en la forma⁶⁸⁷. De este modo, en lo que a la teoría estética se refiere, se desmarca del pensamiento kantiano al fundamentar en el impulso del juego estético la síntesis del conflicto dialéctico existente entre los impulsos sensible y formal. Aquello mismo que en Kant parece ser un simple juego desinteresado, aparentemente⁶⁸⁸ exento de toda actividad gnoseológica y con limitada perspectiva formadora-educativa, en Schiller se convierte en instrumento fundamental de la formación del carácter en el hombre.

⁶⁸² P. 73, *Ibíd.*

⁶⁸³ P. 73, *Ibíd.*

⁶⁸⁴ P. 74, *Ibíd.*

⁶⁸⁵ P. 75, *Ibíd.*

⁶⁸⁶ P. 76, *Ibíd.*

⁶⁸⁷ P. 77, *Ibíd.*

⁶⁸⁸ En un capítulo posterior matizaré dicho aspecto...

Como señala Safranski, *el juego abre espacios de libertad. Esto es válido también en relación con la violencia. La cultura tiene que contar con ella y jugar con ella, por ejemplo, en los combates ritualizados, en la competencia, en las contiendas retóricas. El universo simbólico de la cultura alivia las cuestiones graves, la muerte, la aniquilación recíproca...Es cuestión de conquistar espacio de libertad y juego frente a las pasiones y los afectos que nos dominan*⁶⁸⁹

En este contexto, las artes vienen a ser *formadoras de alma*⁶⁹⁰, y merecen un lugar destacado en el ámbito de la filosofía y el pensamiento en general, ya que vinculan el sentimiento de lo bello con la más noble parte del ser humano, y no pueden ser kantianamente tratadas o entendidas como un mero juego subjetivo de sensaciones. Al fin y al cabo, tanto la belleza como la verdad o el derecho deben descansar sobre fundamentos tan eternos como los de la razón. El hecho de que la belleza sea sentida y de entrada no sea aprehendida por las facultades del juicio racional acostumbra a comportar cierta dificultad a la hora de encontrar unos principios universalmente válidos sobre los cuales poder ser fundamentada. En este aspecto, reclama que la belleza sea reconocida a través de principios generales-universales, en lugar de ser entendida como simple experiencia de sentimientos no susceptibles de ser generalizados. Así, *en lugar de examinar y rectificar sus sensaciones por los principios básicos, se examinan los principios estéticos por los sentimientos*⁶⁹¹.

Como sigue señalando Safranski, el juego del arte al igual que los demás juegos es autónomo en la medida en que albergando determinadas reglas se las otorga a sí mismo. Por tanto, además de ser un juego serio, es un fin en sí mismo que ofrece una importante compensación a las consecuencias derivadas de la estricta división del trabajo implantada por la sociedad burguesa⁶⁹²

Apoyándose en estas ideas, Schiller lleva a cabo una contundente crítica de la Ilustración a la que considera proyecto en cierto modo fallido al haber fracasado en su intento civilizador, pues así *vemos vacilar el espíritu de la época entre la barbarie y el aletargamiento, el escepticismo y la superstición, la brutalidad y el exceso de cuidados, y es solamente el equilibrio de los vicios lo que cohesionan el conjunto*⁶⁹³. Considera entonces fracasado el intento de rehacer la sociedad a partir de los grandes principios de una Constitución del Estado, pues *lo que aquí construyen diez grandes hombres, lo derriban después cincuenta mentes débiles*⁶⁹⁴, ya que bajo su punto de vista los

⁶⁸⁹ P. 43, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

⁶⁹⁰ P. 93, *Escritos sobre la Historia*, Schiller,

⁶⁹¹ P. 93, *Ibíd.*

⁶⁹² P. 44, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

⁶⁹³ P. 102, *Escritos sobre la Historia*, Schiller,

⁶⁹⁴ P. 103, *Ibíd.*

ciudadanos están demasiado preocupados por el mero bienestar físico en detrimento de la profundidad de la voluntad, el pensamiento, la moral y la belleza. Es preciso entonces, *crear ciudadanos para la constitución antes que se pueda dar a los ciudadanos una constitución*⁶⁹⁵, pues considera necesario e imprescindible trabajar sobre la transformación del carácter de los ciudadanos para hacer viable la Constitución del Estado, apostando por el *ennoblecimiento de sus sentimientos y la purificación moral de su voluntad*, en lugar de insistir en la tradicional ilustración de su entendimiento⁶⁹⁶, pues considera que es más necesario hacer efectivo el conocimiento de la verdad y el derecho, así como desarrollar más la cultura estética que la filosófica, ya que de lo contrario el ciudadano tan solo habrá conseguido incrementar su nivel de entendimiento a expensas de su verdadera capacidad para hacer efectivo y eficaz el conocimiento. En este aspecto, desconfiando del mero desarrollo de sus facultades del entendimiento apuesta por una transformación interna y profunda del individuo, pues el conocimiento por sí mismo no garantiza ni el ennoblecimiento de sus sentimientos ni la purificación moral de su voluntad. Para Schiller la educación estética es el mejor instrumento para la formación del carácter, pues *donde el Arte y el gusto ponen su mano formadora sobre los seres humanos, prueban su influjo ennobecedor*⁶⁹⁷.

Por otra parte, a pesar de que es plenamente consciente de que el artista siempre es un hombre de su tiempo, y por tanto, además de verse influenciado por los gustos o preceptos vigentes en el momento que le ha tocado vivir, también trata de agradar a su época, no deja de considerar la existencia de unas Leyes universales e inmutables que deben regir las directrices del Arte, al margen de las cambiantes circunstancias y particulares gustos de cada momento histórico, pues en última instancia considera que la belleza brota de la parte más divina del ser humano⁶⁹⁸. Schiller sostiene que el Arte tanto debe protegerse del *Despotismo del gusto local y unilateral* como de la *anarquía de lo embrutecido por la barbarie*, mediante el sostenimiento de los ideales, que para él no son otros que aquellos derivados del espíritu clásico griego.

*Cada reforma profunda del Estado tiene que empezar con el ennoblecimiento del carácter, que debe orientarse por lo bello y hacia lo sublime*⁶⁹⁹

⁶⁹⁵ P. 104, *Ibíd.*

⁶⁹⁶ P. 104, *Ibíd.*

⁶⁹⁷ P. 105, *Ibíd.*

⁶⁹⁸ P. 105, *Ibíd.*

⁶⁹⁹ P. 106, *Ibíd.*

Schiller admira a los verdaderos artistas como Graff (de Dresde) que son capaces de ir más allá del mero embellecimiento del personaje retratado en un cuadro para poner de manifiesto su capacidad para idealizarlo, plasmando todo aquello que escapa a la cambiante y efímera provisionalidad del momento. En última instancia, tanto en el arte como en la literatura, se trata de captar lo que hay de eterno en aquello que parece efímero⁷⁰⁰, algo que Chardin también realiza a la perfección con sus pinturas de naturalezas muertas en las que consigue hacer brillar en todo su resplandor a cualquier objeto perteneciente a la más anodina cotidianidad. Siempre se trata de conseguir plasmar aquello que se encuentra mucho más allá de sus apariencias, de su *Vorhandenheit* dirá Heidegger más tarde, para desvelar lo esencial que se encuentra escondido en ellas, pues las formas de las cosas nos rebelan y al mismo tiempo nos ocultan su ser más profundo y verdadero. Por esta razón, un genio como Vermeer es capaz de expresar y transmitirnos la máxima trascendencia a través de la representación de las más cotidianas escenas de interiores de los hogares holandeses en Delft, de la misma manera que Chardin nos muestra el máximo resplandor de la infancia pintando un niño jugando con su peonza o haciendo pompas de jabón. Escenas que a priori pueden parecer del todo anecdóticas y carentes del más mínimo interés, pero que al ser tratadas desde la genialidad pictórica, son capaces de reflejar lo que de eterno y trascendente hay en aquello que tan solo parece ser efímero y superficial. De hecho, esta capacidad del pintor francés para captar y eternizar la inmediatez del instante ya constituye la antesala del impresionismo que está por devenir.

Por otra parte, Schiller no duda en señalar el fracaso del proyecto ilustrado que dando al ser humano todas las herramientas necesarias para estar en posesión de la capacidad de discernimiento y la verdad, no ha sido capaz de vivir de acuerdo a la misma. La cuestión se centra en saber porque razón los hombres ilustrados no han sido capaces de responder a la máxima clásica consistente en *sapere aude*⁷⁰¹, y han carecido de la fuerza necesaria para superar todos aquellos obstáculos que impiden el ennoblecimiento del espíritu⁷⁰². Haciendo clara referencia a Atenea, Diosa de la Sabiduría que nace de la cabeza de Zeus armada con el casco, la lanza y la coraza, considera que el Saber siempre debe enfrentarse a los obstáculos que la sensibilidad siempre coloca en su camino⁷⁰³, reconociendo al mismo tiempo que para acceder al Conocimiento el ciudadano debe estar libre de las preocupaciones referentes a su subsistencia, o de lo contrario la escasa fuerza sobrante de su lucha con la

⁷⁰⁰ P. 109, *Ibíd.*

⁷⁰¹ Atrévete a saber

⁷⁰² P. 110, *Ibíd.*

⁷⁰³ P. 111, *Ibíd.*

cotidianidad tan solo dejará paso al descanso y el abandono de toda labor gnoseológica⁷⁰⁴.

*¡Cuántas personas hay, cuya total felicidad descansa sobre la base de un prejuicio que tiene que desmoronarse en el primer ataque del entendimiento!*⁷⁰⁵

Pues la mayoría de los seres humanos optan por permanecer dormidos en los laureles de sus propias riquezas, honores y autocomplacencias, en lugar de luchar verdaderamente por la sabiduría, prefiriendo vivir en la falsa felicidad de unos principios tan oscuros como ficticios, pues *hace falta valor para entregar sus posesiones actuales a cambio de los bienes futuros*⁷⁰⁶. Schiller sitúa el problema de la Ilustración no en el terreno de las ideas, los conceptos y los principios, sino en la falta de voluntad del ser humano para vivir de acuerdo a los mismos, tratándose por tanto de obstáculos subjetivos. Como remedio propone unir a la cultura científica la cultura estética del gusto, pues de lo contrario, la teoría y la práctica continuarán irremediabilmente divorciados⁷⁰⁷. Si por un lado la educación estética desarma a la naturaleza adormeciendo la bestialidad, por otra también es capaz de despertar la fuerza autónoma de la razón para fortalecer al espíritu⁷⁰⁸.

*Lo bello es lo que refina al crudo hijo de la naturaleza, y que ayuda a transformar al hombre sensible en uno racional...lo sublime es lo que corrige las desventajas de la educación en lo bello, proporciona fuerza al hombre cultivado y las ventajas del refinamiento a las virtudes de lo salvaje*⁷⁰⁹

Dado que el ser humano se encuentra abocado a la doble disposición consistente en ser racional y sensible al mismo tiempo, será necesario que la belleza le ayude a desarrollar la racionalidad en la misma medida en que la razón le enseñe a doblegar el inmenso poder de las sensaciones provenientes de su naturaleza sensorial⁷¹⁰.

⁷⁰⁴ P. 111, *Ibíd.*

⁷⁰⁵ P. 112, *Ibíd.*

⁷⁰⁶ P. 112, *Ibíd.*

⁷⁰⁷ P. 113, *Ibíd.*

⁷⁰⁸ P. 117, *Ibíd.*

⁷⁰⁹ P. 118, *Ibíd.*

⁷¹⁰ P. 119, *Ibíd.*

*A través de la capacidad de sentir lo bello se trenza así una cinta de unión entre la naturaleza sensible y la espiritual del hombre, y se prepara el ánimo desde el estado de mero experimentar a la independencia incondicional de la razón*⁷¹¹

Son entonces claramente distinguibles la belleza como don natural en el que en nada interviene el ser humano, de la gracia como forma de belleza producida bajo la influencia de la libertad del sujeto, ya que mientras la primera es un don innato, la segunda no deja de obedecer a un mérito personal⁷¹².

*La gracia es siempre y sólo la belleza de la forma movida por la libertad*⁷¹³

No obstante, en ningún momento la gracia debe parecer artificiosa, sino completamente natural a quien pretende albergarla dentro de sí y manifestarla mediante sus actos, pues no por ser algo aprendido, esto es, tejido mediante el esfuerzo y la voluntad, debe perder su espontaneidad⁷¹⁴. En este aspecto, participa tanto de lo voluntario como de lo involuntario, concurriendo en sus movimientos y expresiones algo que siendo un claro producto de los movimientos voluntarios, es capaz de desterrar al mismo tiempo cualquier sensación de voluntariedad, esto es, pareciendo deliberado ha de ser espontáneo en la medida en que obedece a una causa moral que tiene su origen en el estado anímico. Esto es así al margen de que también puedan existir otros movimientos que siendo expresivos (mímicos) no consigan ser graciosos⁷¹⁵.

Aquello que en el animal o la planta ya está ejecutado por la propia naturaleza, en el ser humano depende de la voluntad de su cumplimiento⁷¹⁶, y en este aspecto, la gracia siempre remite a una construcción llevada a cabo mediante la voluntad del sujeto a partir de la naturaleza que a éste también le ha sido dada.

⁷¹¹ P. 126, *Ibíd.*

⁷¹² P. 22, *Sobre la Gracia y la Dignidad*, Schiller

⁷¹³ P. 23, *Ibíd.*

⁷¹⁴ P. 27, *Ibíd.*

⁷¹⁵ P. 29, *Ibíd.*

⁷¹⁶ P. 30, *Ibíd.*

*El hombre realiza pues, la elaboración de su propia forma*⁷¹⁷

Porque su destino le impele a desarrollar una forma expresiva adecuada a su aptitud moral, de tal manera que ésta debe poder expresarse a través de la gracia. No obstante, tal como ya hemos podido comprobar, la gracia al igual que la belleza alberga un componente moral/racional y otro sensorial/afectivo, de tal manera que siendo algo artificial, esto es, producto del esfuerzo y la voluntad, debe parecer espontáneo y natural.⁷¹⁸ Por este mismo motivo, en la realización de una verdadera obra artística todo esfuerzo debe quedar subsumido en la soltura⁷¹⁹, de tal manera que siendo producto de la voluntad parezca responder al libre albedrío, tal como sucede cuando escuchando cualquier composición de J. S. Bach albergamos la sensación de que ha sido escrita de forma tan improvisada como impremeditada, en la misma medida en que si contemplamos el lienzo *La raya* de Chardin tenemos la sensación de que ha sido pintado de forma tan espontánea como natural. Nada debe aparecer forzado o rígido, esto es, antinatural, por más que su realización haya sido, por supuesto, una artificiosa acción formal.

Por tanto, en la gracia siempre encontramos una causa suprasensorial en el ánimo que la hace expresiva en no menor medida en que es una causa meramente sensorial en la naturaleza lo que la hace bella, así *debemos buscar la belleza de los movimientos libres en la disposición moral del espíritu que los ordena*⁷²⁰

Ante la posibilidad que tiene el hombre de reprimir su naturaleza sensible en favor de lo moral/racional, o reprimir esto último a favor de lo primero, también puede optar por encontrar la armonía entre los impulsos sensorial y racional. Sólo esta última disposición resulta claramente favorable a la belleza que tanto precisa de la libertad sensorial como de la consciencia moral para dar lugar a la autonomía de su figura⁷²¹, pues en los otros dos casos el ser humano se semeja a aquella monarquía en la cual la severa vigilancia y represión del rey frena todo impulso sensorial, o por el contrario, permite la absoluta libertad de acción individual de sus súbditos, pues en ambos casos tanto la belleza como la libertad brillarán por su ausencia, pues *así como la libertad se encuentra entre la presión legal y la anarquía, así encontraremos ahora la belleza entre la*

⁷¹⁷ P. 31, *Ibíd.*

⁷¹⁸ P. 36-37, *Ibíd.*

⁷¹⁹ P. 28, *Chardin o la materia afortunada*, André Comte-Spontville

⁷²⁰ P. 37, *Ibíd.*

⁷²¹ P. 38, *Ibíd.*

*dignidad, en cuanto expresión del espíritu dominante, y la voluptuosidad en cuanto expresión del instinto dominante*⁷²²

Schiller siempre propone un estado intermedio en el que puedan equilibrarse las dos naturalezas del ser humano, la animal y la racional, evitando en todo momento subsumir una en la otra, de tal forma que ante un determinado evento doloroso el ser humano pueda albergar la serenidad en medio de dolor, siendo éste reflejado de forma moderada en las facciones de su rostro y la expresión de su cuerpo, así *la serenidad en el padecer, que es en lo que consiste realmente la dignidad, se vuelve- aunque sólo indirectamente, por un raciocinio. Representación de la inteligencia en el hombre y expresión de su libertad moral*⁷²³. Un claro ejemplo de la presencia de la gracia y la dignidad lo tenemos en la compleja práctica de la danza que tenía lugar en la Corte de Luís XIV (el Rey Sol), al constituir no un mero divertimento ornamental o pasatiempo, sino un elemento de formación-educación social para las clases nobles que participaban en dicho evento, desarrollando un ideal de serenidad, armonía, animosidad, sentido de la ironía y capacidad de resistencia anímica frente a las adversidades. De este modo, los participantes adquirirían a través de los pasos de la danza un completo dominio de sí mismos que les ayudaba a reconducir adecuadamente sus impulsos, pasiones y emociones, lo que finalmente quedaba reflejado en un cuerpo capaz de expresarse a través de unos movimientos cargados de belleza, gracia y dignidad⁷²⁴.

Schiller reclama al ser humano esta misma dignidad en todos los apetitos e impulsos naturales, de tal modo que la expresión de emociones como el placer o la alegría también deben ser refrenados mediante la voluntad, pues *la dignidad refiere a la forma y no al contenido del afecto*⁷²⁵. De este modo, aboga por la coexistencia en el ser humano de la gracia y la dignidad como modelo de equilibrio, armonía y belleza, de manera que sus respectivas fronteras se confundan para dar paso a una expresión de libertad racional manifiesta en la sonrisa de los labios, la apacible mirada y el porte digno, siendo al mismo tiempo ocultada la necesidad natural en la *noble majestad del rostro*⁷²⁶, y así lo reflejan las manifestaciones artísticas de la Grecia clásica en el Apolo Belvedere o el Doríforo de Policeto.

⁷²² P. 39, *Ibíd.*

⁷²³ P. 54, *Ibíd.*

⁷²⁴ *Seminario sobre la Danza y la Música en la Corte versallesca de Louis XIV*, impartido por el musicólogo Lluís Gásster en la Casa Macaya de Barcelona (1994)

⁷²⁵ P. 54, *Sobre la Gracia y la Dignidad*, Schiller

⁷²⁶ P. 59, *Ibíd.*

*El grado supremo de la gracia es lo encantador; el grado supremo de la dignidad es lo majestuoso*⁷²⁷, y mientras en el primero nos perdemos, en el segundo nos identificamos. Así, dice Schiller que el bailarín torpe empleará una fuerza inusitada para realizar su danza como si arrastrara piedras de molino en cada uno de sus movimientos, mientras el bailarín afectado andará con tanto cuidado que dará la impresión de temer pisar hasta el mismísimo suelo, y en este aspecto hace clara referencia tanto a la falsa gracia como a la falsa dignidad que tan fácil es observar en numerosos lugares y circunstancias⁷²⁸. Por esta razón, los bailarines de la Corte de Luis XIV tanto evitaban caer en la rigidez y encorsetamiento de los movimientos como en la afectación de la falsa gracia y dignidad, pues lo bello tanto en la obra de Schiller como en las hegelianas *Lecciones sobre la Estética* siempre es el resultado de una fusión entre lo racional y lo sensible⁷²⁹, de tal manera que no estableciéndose entre ambas desacuerdo o fricción alguna, diluyan sus respectivos contornos en la acción unitiva.

Schiller establece en la carta número XV la existencia de tres objetos vinculados a los tres impulsos anteriormente citados: el de la vida (incluyendo la materia y todo cuanto es accesible a los sentidos) vinculado al sensible, el de la figura vinculado al formal que incluye todo cuanto haga referencia a la facultad del pensamiento, y la figura viva que desemboca en el concepto belleza y que hace referencia a la totalidad de las propiedades estéticas de los fenómenos, como síntesis o colofón de los dos anteriores. Por tanto, de aquí es deducible que la belleza constituye un concepto que tan solo puede ser aplicado a aquello que siendo materia ha quedado mediatizado por el impulso formal, pues un bloque de mármol si no es esculpido (formalizado) por el escultor no deja de ser simple materia⁷³⁰. Es decir, que para poder ser considerado como figura viva *hace falta que su figura sea vida y su vida figura*⁷³¹, y por tanto no puede ser ni mera abstracción para la mente ni mera impresión para los sentidos, pues *sólo cuando su forma vive en nuestra sensación; cuando su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, entonces es figura viva*⁷³². Por tanto, debe existir una profunda comunión entre los impulsos sensible y formal para que nazca el impulso del juego a través del cual aúnan sus fuerzas la realidad con la forma (el pensamiento), la contingencia con la necesidad y la pasividad con la libertad, para que el ser humano consiga su perfección⁷³³. En definitiva hablar sobre el ser humano

⁷²⁷ P. 63, *Ibíd.*

⁷²⁸ P. 65-66, *Ibíd.*

⁷²⁹ P. 48, *Lecciones sobre la Estética*, Hegel

⁷³⁰ P. 78, *Sobre la Gracia y la Dignidad*, Schiller

⁷³¹ P. 79, *Ibíd.*

⁷³² P. 79, *Ibíd.*

⁷³³ P. 79, *Ibíd.*

implica, de una u otra manera, considerar la existencia de la belleza como algo consustancial a sí mismo⁷³⁴.

No obstante, Schiller precisa que existen dos tipos de belleza, una de corto alcance que se da realmente en la vida y que es consecuencia de un simple impulso de juego que encontramos en la vida real y concreta, otra que hace referencia al ideal de belleza que la razón construye y apela a un impulso ideal de juego. Los medios mediante los cuales dicho impulso de juego es satisfecho hablan claramente sobre el ideal de belleza existente en cada cultura, pues de la misma manera que en Grecia dicho impulso era canalizado mediante las carreras, competiciones e incruentas luchas, en Roma era satisfecho mediante la muerte del gladiador en las arenas del circo⁷³⁵. Por esta razón, el Ideal de Belleza de la escultura tuvo su manifestación en Grecia y no en Roma, donde tan solo supieron copiar los modelos legados por los griegos⁷³⁶.

De esta asociación existente entre vida y figura que dando lugar a la figura viva refleja la belleza, es dictada al hombre la doble ley consistente en la formalidad absoluta y la realidad absoluta, planteándole la siguiente exigencia:

*El hombre, con la belleza, no debe hacer más que jugar, y el hombre no debe jugar más que con la belleza*⁷³⁷

La belleza surgida del impulso de juego que da lugar a la belleza ideal no deja de ser una idea que nunca podremos encontrar en la realidad al encontrarse ésta, sujeta a los vaivenes u oscilaciones propios de la vida en los que siempre predominará o lo sensible, o lo formal⁷³⁸. Por otra parte, lo bello posee dos efectos distintos, uno es distensor y tiende a mantener dentro de sus respectivos límites a los impulsos sensible y formal, y otro es intensificador en el sentido de asegurar en ambos sus respectivas fuerzas, existiendo entre ambos efectos una acción claramente recíproca en la que se condicionan mutuamente. Pero esto tan solo sucede en la belleza ideal que está constituida por energía y ternura, pues en la experiencia existen dos bellezas, una tierna y

⁷³⁴ P. 80, Ibíd.

⁷³⁵ P. 82, Ibíd.

⁷³⁶ P. 83, Ibíd.

⁷³⁷ P. 83, Ibíd.

⁷³⁸ P. 85, Ibíd.

otra enérgica⁷³⁹, manteniendo cada uno sus propios defectos o limitaciones, demasiado blanda la primera y ruda la segunda⁷⁴⁰.

Después de todo, la producción de toda obra artística comporta la superación de todo tipo de dificultades que al mismo tiempo constituyen la condición de su propia belleza, pues como señala Chardin:

*Quien no ha sentido la dificultad del arte no hará nada que merezca la pena; quien, como mi hijo, la ha sentido demasiado pronto, no hará nada de nada*⁷⁴¹

Y al respecto, Comte-Spontville puntualiza hasta que punto Chardin siempre evitó el triunfo fácil al imponerse a lo largo de su existencia nuevos horizontes de dificultades a superar, de tal modo que si en sus primeros lienzos la pincelada, a pesar de su soltura, carece de refinamiento, ésta adoptará una considerable mayor riqueza y sutileza en sus obras de senectud, también caracterizadas por un elevado grado de profundidad en su propia sencillez. De hecho, cualquier genio que como tal pueda ser apreciado, va desarrollando a lo largo de su carrera artística una capacidad cada vez mayor para sortear las limitaciones que el dominio de la materia y la forma le imponen, y no es generalmente⁷⁴² hasta la cercanía de su propia muerte que su arte alcanza las más excelsas cotas de brillantez y capacidad expresiva. También tenemos abundantes ejemplos en el ámbito de la música, en el que compositores como Beethoven o Fauré demuestran su mayor sabiduría en la realización de los últimos cuartetos de cuerda y los últimos nocturnos para piano, respectivamente. Son precisamente estas obras tardías justamente compuestas en los años o meses cercanos a la muerte del artista las que mejor consiguen dar cuenta de toda una larga trayectoria de voluntad y esfuerzo en beneficio de la máxima belleza conseguida mediante la utilización de las más mínimas formas y recursos. En el tercer movimiento del penúltimo de los cuartetos para cuerdas⁷⁴³ compuesto en modo lidio por Beethoven poco antes de su muerte, con la indicación de tempo *molto adagio*, leemos en la

⁷³⁹ P. 86, *Ibíd.*

⁷⁴⁰ P. 87, *Ibíd.*

⁷⁴¹ P. 28, *Chardin o la materia afortunada*, André Comte-Spontville. Aquí el propio pintor se refiere a su propio hijo que no fue capaz de afrontar las dificultades a las que todo artista debe enfrentarse por haberlas sentido demasiado pronto cuando aún no se encontraba preparado para ello.

⁷⁴² Esto es así, salvo ciertas honrosas y anómalas excepciones, como es el caso del compositor Igor Stravinsky al alcanzar la madurez de su carrera musical a la joven edad de treinta años, con la composición de su ballet *La consagración de la primavera*, que puede ser considerada como obra cumbre después de la cual tan solo pudo tener meras continuidades.

⁷⁴³ Correspondiente al cuarteto para cuerdas número 15, óp. 132 en la menor.

partitura: *Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit in der Lydischen Toneart*⁷⁴⁴, viniendo a consistir en una muy lenta marcha desplegada en cinco secciones consecutivas, siendo cada una de ellas a su vez introducida por sucesivas entradas en valores más breves del primer violín hasta el violonchelo⁷⁴⁵, hasta que en el compás 31 aparecen mencionadas las siguientes palabras: *Neue Kraft fühlend*⁷⁴⁶ que sobre un motivo presentado en intervalos de octava y décima del segundo violín y los trinos ejecutados por el primer violín, confiere un sutil y mágico empuje a esa vida que encontrándose en estado convaleciente, aparece casi repentinamente iluminada por una atmósfera de plena y serena felicidad hasta la reaparición en el compás 115 del *molto adagio* inicial con la indicación, *Mit innigster Empfindung*⁷⁴⁷, que tras un muy lento *sforzando* proseguido de una sutil disminución finaliza en un *piano* que lentamente nos ha devuelto al silencio. La profundidad transmitida por el propio compositor en su estado de convalecencia temporalmente avivado por esa nueva fuerza que, no obstante, no podrá impedir la pronta visita de la muerte, nos traslada a una especie de serena intemporalidad en la que todas las antinomias y aporías de la existencia han quedado definitivamente disueltas. Una muestra tan solo del elevado nivel de riqueza compositiva al que Beethoven había llegado hacia el final de su existencia, tras una muy esforzada vida encaminada a superar los muchos obstáculos encontrados en sus andaduras de compositor, pues las reiteradas rectificaciones y garabatos presentes en sus partituras son una prueba fehaciente de las grandes dificultades que encontraba a la hora de entregarse a su actividad compositiva⁷⁴⁸.

Tenemos por tanto que esta misma belleza surgida de la superación de las dificultades que la propia realización de la obra impone al artista que la ejecuta, ya se encuentra indisolublemente unida a cierta actitud ético-moral en la medida en que también ha contribuido al desarrollo de su nobleza. Al fin y al cabo, la superación de una determinada dificultad, sea ésta o no de naturaleza estética, encierra tanta belleza como dignidad moral.

Hemos venido constatando hasta que punto en el pensamiento de Schiller ética y estética se encuentran irremisiblemente imbricados, hasta el punto de resultar imposible separarlos sin destruir el fundamento mismo de su filosofía. De hecho, resulta más claro afirmar que sus ideas estéticas surgen y se apoyan en

⁷⁴⁴ Himno de agradecimiento de un convaleciente a la Divinidad en modo lido

⁷⁴⁵ Y del violonchelo al violín en la tercera de las entradas

⁷⁴⁶ Sintiendo una nueva fuerza

⁷⁴⁷ Con el sentimiento más íntimo

⁷⁴⁸ A diferencia de Mozart que componía sus obras con suma facilidad y sin invertir un excesivo esfuerzo.

una concepción moral del ser humano, entendido éste como proyecto siempre inacabado que aspirando a su máxima realización, se encuentra al mismo tiempo destinado a permanecer inconcluso. En la existencial tarea de religar las dos naturalezas que al ser humano le son dadas, desvelamos el doble proyecto moral y estético que le conforma al mismo tiempo que genera su propio sentido, pudiendo ahora ser capaces de dilucidar la naturaleza ciertamente estético-moral de la naturaleza humana. Podemos imaginar a los nobles danzarines de la Corte del Rey Sol bailando con su característica gracia y dignidad con el objetivo de encontrar ese difícil equilibrio siempre buscado por Schiller, entre la razón y la pasión, entre el libre albedrío de las pulsiones (*Trieben*) y las exigencias propias de la conducta moral, entre el placer y el dolor, entre lo contingente y lo necesario, entre el cuerpo y el espíritu, en definitiva entre los eones universal-abstracto y particular-concreto que en definitiva sintetizan todas las aporías y contradicciones del existente humano. Pero, ¿en qué se diferencia la actitud adoptada por aquella madre que en un momento dado debe decidir entre satisfacer sus necesidades de confort o responder a las exigencias propias de su maternidad? ¿No procederá de forma similar a nuestros bailarines versallescós?, esto es, tratando de satisfacer desde su consciencia moral las necesidades de sus retoños con la mayor gracia y dignidad posible sin por otro lado sacrificar del todo sus propios impulsos, reflejando su satisfacción a través de la noble majestad de su rostro⁷⁴⁹. Cuando el psicoanalista vienés Heinz Kohut fue preguntado por unos padres ansiosos de perfección la forma en que debían educar a sus hijos con la finalidad de protegerlos de cualquier conflicto psíquico generado por su labor educativa, éste les respondió: *padres sanos son aquellos que tienen fallas óptimas*⁷⁵⁰, esto es, que no intentando ser perfectos (ya que entonces serían inhumanos) son capaces de desarrollar la mejor labor educativa desde sus propias limitaciones personales con desenfado y alegría ¿No encontramos acaso la belleza en la noble expresión de quien se esfuerza por contener sus pulsiones (*Trieben*) sin sacrificarlas con la finalidad de responder adecuadamente a sus obligaciones morales? Al fin y al cabo, la experiencia estética para Schiller viene a ser como esa especie de terapia psico-corporal que practicaban los bailarines en la Corte del Rey Sol, en la que los impulsos sensible y formal venían a confluír en la más bella y noble *expresión del impulso estético*. Al fin y al cabo, *una forma de ser-en-el-mundo* diría Heidegger⁷⁵¹, como expresión de una singular síntesis de libertad-naturaleza y de proyecto-facticidad⁷⁵². De este modo, la existencia del ser humano se adivina como una construcción estética, o estético-moral si concretamente nos atenemos a los planteamientos esgrimidos por Schiller, que apoyándose en Kant y Fichte, justifica la necesidad de la belleza como imprescindible en la

⁷⁴⁹ P. 59, *Sobre la Gracia y la Dignidad*, Schiller

⁷⁵⁰ P. 56, *La Restauración del sí mismo*, Kohut

⁷⁵¹, *Ser y Tiempo*, Heidegger

⁷⁵² P. 10, Jacinto Rivera de Rosales, *Schiller: la necesidad trascendental de la belleza*

compleja tarea de construir la subjetividad y la experiencia humana⁷⁵³, pues en *la mirada estética se hace posible la comprensión reflexiva de la singularidad del objeto y del sujeto*⁷⁵⁴

Para Schiller el poeta por excelencia del más equilibrio armónico es Goethe, autor en el que el contenido estético siempre se encuentra perfectamente ligado tanto al espíritu como a la materia, esto es, a la facultad de sentir y a la facultad de pensar⁷⁵⁵.

*La verdadera belleza debe armonizar por una parte con la naturaleza y por otra con el ideal*⁷⁵⁶

Pues tanto la naturaleza como el ideal por separado no merecen ser consideradas como bellas, ya que para Schiller la literatura nunca debe limitarse a despertar el mero placer sensitivo-sentimental, ni tampoco expresar la desnuda idea desamparada de su sustrato sensible, sino conjugar ambas categorías mediante la gracia y la belleza⁷⁵⁷. Así, el sentido de la poética parece coincidir con el desarrollo de aquello que María Zambrano denomina como “razón poética”⁷⁵⁸, entendida ésta como corporalización de la cultura, el intelecto-razón hecho carne, esto es, encarnado en el ámbito de lo sensible para lograr una especie de *religio* de todas las aporías y categorías tradicionalmente enfrentadas⁷⁵⁹.

Dado que Schiller parte de la premisa que es el propio Estado quien genera la barbarie en el propio individuo, considera difícil que éste pueda dignificarse a través de los influjos de dicho Estado, y por tanto, propone como alternativa *alumbrar manantiales frescos y puros en medio de la mayor podredumbre política*⁷⁶⁰.

Y estos manantiales puros tan solo pueden ser localizados en el arte bello, esto es, en esas fuentes de las que brotan los inmortales modelos del arte que se

⁷⁵³ P. 9, *Ibíd.*

⁷⁵⁴ P. 10, *Ibíd.*

⁷⁵⁵ P. 115, *Sobre Poesía ingenua y sentimental*, Schiller,

⁷⁵⁶ P. 116, *Ibíd.*

⁷⁵⁷ P. 116, *Ibíd.*

⁷⁵⁸ *La Creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Chantal Maillard

⁷⁵⁹ P. 122, *Sobre Poesía ingenua y sentimental*, Schiller

⁷⁶⁰ P. 45, *Cartas a la educación estética*, Schiller

encuentran libres de toda convención humana o positividad dada, pues por más que el legislador político trate de manipular o controlar el arte o al artista, ambos escapan a la posibilidad de su falseamiento⁷⁶¹.

⁷⁶¹ P. 45, *Ibíd.*

Javier Gomá o la ética contra la estética

En la actualidad existen algunos autores como Javier Gomá que siguen optando por mantener fragmentados los ámbitos de la ética y la estética que tan esforzadamente Schiller trabajó para unir, considerando que moviéndose en un primer momento toda existencia humana en un estadio estético debe necesaria y únicamente evolucionar en la dirección de un estadio ético, siendo considerado el primero como ciertamente arcaico, infantil e inmoral para quedar ensalzado el segundo como adulto, ético y progresista. Tomando como punto de partida el lienzo expuesto en el Museo del Prado de *Aquiles descubierto por Ulises*, pintado conjuntamente en 1618 por un Rubens maduro y su discípulo Van Dyck que en aquel entonces tan solo era un aprendiz, establece un planteamiento dialéctico en el que enfrentando la experiencia ética con la estética, subsume esta última en la primera, al considerarla como un estadio propio del individualismo infantil carente de otra perspectiva que el desarrollo y satisfacción del propio hedonismo en detrimento de la aceptación de las responsabilidades ético-morales de la sociedad y el Estado. De este modo, constatamos de que manera Gomá retorna a los más clásicos errores de la dialéctica hegeliana al construir una ecuación en la que ética y estética se encuentran enfrentadas a sangre y muerte en detrimento del fructífero diálogo propuesto por Schiller a lo largo de toda su obra, y de modo más especial, en sus *Cartas a la educación estética del hombre*. De este modo, remitiéndonos Gomá al análisis del mito, considera que *la placentera estancia de Aquiles en el gineceo de Esciros vestido de mujer pertenecería al estadio estético y sus heroicas hazañas en el campo troyano, al ético*⁷⁶². Fundamenta dicho punto de vista en las ideas expuestas por Kierkegaard en su ensayo *La alternativa*, también conocido como *O lo uno o lo otro*, donde son contrapuestos los estados estético y ético-religioso, considerando al primero como anhelo y búsqueda del goce inmediato vinculado a la incapacidad para adoptar compromiso o responsabilidad social alguna (la figura de Don Giovanni), que tendría como inmediata consecuencia el tedio, la frustración y el desasosiego, considerando al segundo como expresión de la capacidad reflexiva y el desarrollo de una consciencia moral irremisiblemente unida a la satisfacción derivada de aquello que es eterno (el patriarca Abraham)⁷⁶³.

⁷⁶² P. 67, *Aquiles en el gineceo*, Javier Gomá Lanzón

⁷⁶³ P. 68, *Ibíd.*

Si por un lado resulta innegable la existencia de diferentes estadios o etapas en la configuración de la identidad humana, pues utilizando una terminología psicoanalítica freudiana transcurrimos desde una etapa oral a otra genital pasando por una intermedia que es la anal, involucrando cada una de estas fases diferentes desarrollos de la identidad ligados a la correspondiente organización de la libido, para finalmente desembocar en la sustitución del arcaico principio de placer por el principio de realidad que permitirá al individuo adulto enfrentar adecuadamente las circunstancias de su existencia y asumir las correspondientes obligaciones-responsabilidades en relación al Bien Común, por el otro resulta cuanto menos discutible, considerar que se trata de la superación-sustitución de un estadio estético por otro ético-moral. De alguna manera Gomá estigmatiza lo estético considerándolo como algo patológico:

*El estadio estético produce a la postre un andrógino indeterminado y estéril, y en el momento en que el niño-dios cae en la cuenta de ello, llega a concebir un principio de aborrecimiento por esa lucidez extrema sobre todas las cosas que no se traduce en nada*⁷⁶⁴

En primer lugar, considero ciertamente inadecuado llamarle estético a aquel estadio en que el niño/a construye un principio de identidad que en terminología lacaniana se movería dentro de lo que sería el orden imaginario, que no es otro que el de la omnipotencia y la más absoluta autocomplacencia, ya que el bebé va gestando su propia identidad identificándose plenamente con la grandiosidad del cuerpo materno que a modo de regazo le acoge y alimenta. Ciertamente es que el niño/a necesita toda la atención de la figura materna hasta el punto de constituirse en el centro de todas sus atenciones, albergando una evidente y normal incapacidad para tolerar cualquier nivel de frustración inducida por las adversidades, pero no consigo encontrar relación alguna entre dicha realidad y lo estético. Por otra parte, la posibilidad de que el niño/a pueda en el futuro asumir las responsabilidades inherentes a la vida adulta depende en gran medida de haber podido satisfacer una adecuada autoestima y autoconfianza derivadas de una buena relación nutritiva con la propia figura materna. Por tanto, de entrada tampoco podemos contemplar este estadio como negativo sino completamente necesario para poder asegurar el posterior proceso de maduración que permitirá al niño/a asumir lo que Gomá denomina como las responsabilidades propias *de la polis*.

⁷⁶⁴ P. 85, *Ibíd.*

Por otra parte, si bien podemos hablar de la obvia existencia de unas etapas en el camino que conduce de la venida al mundo a la configuración de la identidad humana, no creo que resulte oportuno denominar como estéticas a aquellas etapas más arcaicas o infantiles y éticas aquellas otras en las que prevalece el principio de realidad-responsabilidad sobre el principio de placer. En su obra *Aquiles en el gineceo* Javier Gomá establece una rígida separación de dos momentos que en ningún caso pueden ser fragmentados, algo así como una superación de lo estético por lo ético, cuando en realidad el hecho de asumir unas determinadas responsabilidades ético-morales no tiene por qué suponer la renuncia a lo estético, ya que según hemos podido comprobar tanto en la estética kantiana como en la schilleriana, la plasmación-contemplación de la belleza ya comporta en sí misma una actividad moral en la misma medida en que el hecho de asumir unas determinadas obligaciones éticas también involucra cierto grado de inherente belleza, y por tanto, de experiencia estética. Y si bien es del todo cierto, tal como afirma Gomá que *la ciudadanía no es un hecho biológico sino una elección de la voluntad, quizás la más grave de las decisiones del hombre*⁷⁶⁵, tampoco la estética o el estadio que él denomina como *estético*, constituye un hecho natural sino plenamente cultural. Es por esta razón que en el reino animal no encontramos ni ética ni estética, ámbitos que tan solo pueden pertenecer a ese *animal social* que en palabras de Aristóteles es el ser humano. En este aspecto, la teorización gomámana adscribe lo estético a lo natural, bárbaro, arcaico, inmaduro y patológico, dejando lo cultural, civilizado, progresista, maduro y sano en el platillo de la balanza correspondiente a lo ético-moral, cuando en realidad, de acuerdo con la estética schilleriana, no existiría tal escisión entre categorías en la medida en que una excesiva sujeción del individuo a las exigencias sociales puede resultar tan nocivo y bárbaro como una excesiva permanencia en la satisfacción de las meras necesidades personales.

Resulta evidente que Gomá cimienta sus tesis en los principios establecidos por Hegel en sus *Fundamentos de Filosofía del Derecho*, cuando afirma que *la verdad está en el todo, también la verdad ética, y lo particular es incívico, es anti-ético. Por eso entiende (Hegel) la educación (Bildung) como un desprendimiento del propio particularismo y un ascenso a la generalidad que el sujeto realiza principalmente mediante el trabajo*⁷⁶⁶

Vuelta a la misma fragmentación entre categorías universal-abstractas y particular-concretas que en Schiller ya había quedado tan oportunamente superada, hasta desembocar en la supuesta existencia de un inherente e

⁷⁶⁵ P. 91, *Ibíd.*

⁷⁶⁶ P. 93, *Ibíd.*

insuperable conflicto entre la ética y la estética cuando alinea su pensamiento con Kierkegaard:

*Como el pecado es el particularismo, el deber del hombre consiste en tomar la decisión de despojarse de su carácter individual para convertirse en lo general. El individuo que reivindica su carácter individual frente al lo general, peca*⁷⁶⁷

De este modo, casi nos sumerge en el claustrofóbico ambiente de la República Ideal platónica en la que no existe espacio alguno para otro fin que no fuera la labor encaminada al mantenimiento de la *polis*, del Bien Común y las exigencias del Estado, quedando entonces lo estético estigmatizado como algo tan patológico como inmoral, cuando en realidad, no deja de guardar una clara correlación con lo ético-moral. Por esta misma razón, Gomá ensalza un estado tan legalmente ordenado como el romano en el que *domina lo universal abstracto de los poderes públicos y la vitalidad de lo individual aparece superada o como secundaria o indiferente*⁷⁶⁸

Como podemos constatar, a diferencia de Schiller quien toma como modelo el equilibrio existente en la Grecia clásica entre naturaleza y cultura, entre respeto a la individualidad y salvaguarda del Bien Común, Gomá destaca las virtudes del estado romano, olvidando sin embargo que más allá del Derecho y las Instituciones creadas por el mismo, también existían los Circos en los que la estetizada muerte de unos inocentes servía al objetivo de satisfacer los más sádicos y bárbaros impulsos de sus ciudadanos, algo que ciertamente nunca existió en la Grecia de Pericles. Al fin y al cabo, la estética existente en la cultura griega no impedía sino que incentivaba la responsabilidad del individuo frente a las exigencias del Estado, pues un equilibrio era lo que había entre estas mismas categorías que en el estado romano se enfrentaban hasta quedar engullida una entre las fauces de la otra. Ese mismo imperio tan *legalmente ordenado* al que Gomá hace referencia también fue el imperio que optó por conquistar casi toda Europa, parte de África y el Próximo oriente bajo unas mismas fronteras que fueron implacablemente irrespetuosas con las libertades de los pueblos sometidos. No creo que constituya una casualidad que el arte romano se limitara tan solo a llevar a cabo una mera imitación de los mismos modelos estéticos de la Grecia clásica aportando bien pocas innovaciones en el ámbito artístico, sin que no obstante fueran capaces de comprender y asimilar la enorme riqueza de su compleja *Weltanschauung*.

⁷⁶⁷ P. 94, *Ibíd.* Líneas de Kierkegaard correspondientes a su obra *Temor y Temblor*, Labor, Barcelona, 1992 (p. 77), incluidas por Gomá en su obra.

⁷⁶⁸ P. 27, *Ibíd.*

La voluntad anti-estética de Gomá va haciéndose más y más evidente a medida que avanzamos en la lectura de su citada obra:

El deber aplana las diferencias entre los sujetos y los iguala entre sí; asimilados por la objetividad de la cosa misma, los normaliza. Los rasgos salientes o extravagantes de la persona quedan en la eticidad sofocados por este imperativo de normalidad. Todos los ciudadanos de la polis son esencialmente el mismo porque quien realiza una obra útil- trabajando para vivir o cuidando de su casa- sólo hace lo que todo el mundo hace y como todo el mundo lo hace. El deber eleva al yo despojado de sus diferencias desde lo particular hasta lo genérico, y allí, convertido en ejemplar del género humano, siente el significado profundamente ético de limitarse a ser sólo uno más de entre el común de los mortales⁷⁶⁹

El Platón de la *República* estaría, sin duda alguna, completamente de acuerdo con tales ideas, esto es, en subsumir toda particularidad en el ámbito de lo universal-abstracto, haciendo de todos los ciudadanos uno solo, es decir, despersonalizándolos hasta el punto de borrar sus más individuales atributos con la finalidad de encauzar todas sus pulsiones en una misma dirección que no sería otra que la absoluta sumisión a las exigencias del Estado. No deja de sorprender que un modo de pensar tan totalitario siga manteniendo su llama ardiendo en el mundo del siglo XXI en el que vivimos, pero las palabras aquí transcritas no dejan demasiadas dudas al respecto.

Gomá prosigue un poco más adelante defendiendo su punto de vista ciertamente totalizante:

Toda novedad es perturbadora cuando ya se posee lo esencial. ¡Sin novedad! Aquella fórmula de la disciplina militar se convierte así en el lema supremo de la eticidad⁷⁷⁰

Esto es, una vez lo esencial ya ha sido alcanzado y poseído, parece que tan solo quede esperar la mismísima muerte, la mera repetición de lo mismo carente de novedad alguna porque toda individualidad ya ha quedado del todo

⁷⁶⁹ P. 97, *Ibíd.*

⁷⁷⁰ P. 97, *Ibíd.*

difuminada en el horizonte de la existencia. Pues si bien es verdad que la *experiencia es, pues, la experiencia de la finitud humana*⁷⁷¹, no es menos cierto que dicha finitud nunca debe ser confundida con una cárcel, ya que si bien las pulsiones y deseos del individuo deben quedar conformados por las exigencias y requerimientos de lo ético-moral, ello tampoco debe acontecer al precio de que sus particularidades queden anuladas. De este modo, Gomá establece que la experiencia humana tan solo puede transcurrir por dos estrechos y únicos cauces que mutuamente se contradicen, pues o bien pertenece al ciudadano de la polis (se sobreentiende, sometido a los requerimientos de esa especie de Nueva República Ideal de inspiración platónica), o al endiosado yo-solitario-abstracto (entiéndase al sujeto necesariamente hedonista, nihilista y egocéntrico que limitándose tan solo a contemplar la belleza se convierte en un ser recalcitrantemente individualista), sin que entre ambos extremos puedan existir otros modelos que incluyendo aspectos pertenecientes a ambas perspectivas puedan constituirse en viables alternativas de experiencia. No obstante, esta estrechez de miras de la que hace gala el pensamiento de Gomá en esta obra, no deja de ser acorde y coherente con el erróneo juicio de partida consistente en enfrentar de forma tan inevitable como gratuita, las experiencias estéticas con las éticas bajo la supuesta existencia de los respectivos estados ético y estético. Por otra parte, resulta bien evidente que su pensamiento filosófico continúa bien anclado en lo que serían las categorías tradicionales: lo Universal-abstracto y lo Particular-concreto, el Bien y el Mal, y por supuesto, lo Ético-moral y lo Estético, en contraposición al modo de pensar heideggeriano que tal como veremos en el siguiente capítulo, considera dichas categorías del pensamiento acordes con la *Weltanschauung* propia de la Metafísica tradicional, optando por los *existenciaristas* que responden de forma más adecuada a la realidad del mundo y las cosas, en lo que ya desde Husserl venía siendo una vuelta a las cosas mismas (*zu den Sachen selbst*). Gomá al hacer de lo ético-moral y lo estético un sujeto temático enfrenta ambas categorías hasta conducir las al callejón sin salida de una lucha dialéctica que hace honor al más recalcitrante maniqueísmo, lo que no deja de constituir una forma de pensar plenamente metafísica en la cual lo ético-moral y lo estético, la polis y el individuo, jamás pueden fundir sus respectivos horizontes en un mismo marco gnoseológico, quedando inevitablemente enfrentados y contrapuestos en base a una *Weltanschauung* que el propio Nietzsche no dudaría en considerar acorde con el modo pensar de la moral reactiva del judeocristianismo. Se entiende perfectamente que dicho modo de pensar acabe siendo tanto o más retrógrado y totalitario que los planteamientos platónicos de la República Ideal que por suerte nunca consiguió plasmarse como realidad en el ámbito del mundo concreto.

⁷⁷¹ P. 104, cita de Gadamer (*Verdad y Método I*, p. 433) comentada por Gomá

Dualidades y contrastes en la *Montaña Mágica* de Thomas Mann

Muy diferente es la perspectiva al respecto abierta por Thomas Mann en su obra maestra *Der Zauberberg*, indudablemente inspirada en la capacidad ético-moral que la experiencia estética alberga, donde nos presenta un mundo plagado de dualidades y contrastes que no cesan de sostener una contundente confrontación dialéctica a lo largo de toda la trama argumental de la novela, al encontrarse totalmente atravesada por una constante lucha o conflicto de elementos opuestos: el “mundo de allá abajo” versus el “mundo de allá arriba”, la cambiante personalidad civil de un Hans Castorp que busca su libertad versus la rígida y militar personalidad de su primo Joachim, el humanista italiano Settembrini que ciegamente confía en los grandes ideales democráticos derivados de la Ilustración, contrapuesto al confuso y variopinto jesuita Naphta anclado en los más retrógrados valores de la escolástica medieval (siendo ambos considerados como duelistas por el propio narrador), las situaciones vivenciadas por el protagonista principal de la obra contrapuestas a diversos recuerdos del pasado evocados en el mismo instante presente. Thomas Mann, al igual que Marcel Proust, recurre con gran frecuencia a la utilización del *flash-back* con la finalidad de interrelacionar dos situaciones que al mismo tiempo pertenecen al presente y al pasado, siendo entonces sutilmente borrados los límites que los separan. Así sucede en la famosa escena en la que nuestro protagonista escuchando los opuestos e irreconciliables puntos de vista de Settembrini y Naphta, repentinamente recuerda haberse encontrado ante ese mismo tipo de situación dual cuando paseando en barca por un lago de Holstein, a la caída de una tarde de verano, había podido contemplar la luz diurna procedente del sol que estaba poniéndose al tiempo que la oscuridad de la noche le permitía contemplar la pálida luz de la luna. En aquel mismo instante, la luz del día y la oscuridad de la noche eran simultáneamente visibles, según sus ojos giraran hacia el este o el oeste. Extraño punto de encuentro entre elementos opuestos que parecían haber detenido el mismísimo paso del tiempo, en el cual tanto el día como la noche daban la sensación de haber renunciado a seguir su propio curso, y era precisamente en este lugar donde ahora Hans Castorp se re-situaba mientras escuchaba expectante las siempre complejas y acaloradas deliberaciones de sus respectivos mentores:

Y he aquí que tanto el uno como el otro habían ido vestidos de negro, el abuelo del norte y el abuelo del sur, los dos con la finalidad de marcar una estricta distancia entre ellos y su nefasto presente. Ahora bien, mientras el primero lo había hecho por piedad, en honor del pasado y de la muerte, a los que pertenecía su naturaleza, el segundo había actuado por rebeldía, en honor de un progreso enemigo de toda piedad. Ciertamente eran dos mundos distintos. Dos puntos cardinales opuestos, pensaba Hans Castorp, y, en cierto modo, se veía a sí mismo entre ambos polos, mirando con ojos críticos ya hacia uno, ya hacia al otro, al tiempo que Settembrini hablaba. Y le pareció que eso ya le había sucedido antes. Recordó un solitario paseo en barca a la caída de la tarde, en un lago de Holstein, a finales del verano de hacía unos años. Serían las siete de la tarde, el sol se había puesto y una luna casi llena ya se había elevado al este por encima de las riberas cubiertas de espesos arbustos. Durante diez minutos, mientras Hans Castorp remaba sobre el agua tranquila, había reinado una placidez de ensueño, casi onírica. Al oeste aún resplandecía el pleno día, una luz brillante y límpida; pero cuando volvía la cabeza veía una noche de luna negra, mágica, e impregnada de húmedas nieblas. Aquella extraña dualidad solo había durado un cuarto de hora, antes de que triunfaran la noche y la luna, en tanto, para feliz sorpresa de Hans Castorp, sus ojos deslumbrados y engañados pasaban de una a otra luz y de un paisaje a otro, del día a la noche y de la noche al día. De eso se acordaba ahora⁷⁷²

En otro momento del relato, nuestro protagonista volverá a sentirse en esta misma situación disyuntiva al caer hipnóticamente enamorado de la señorita Chauchat, “la rusa de ojos tártaros”, permaneciendo en conflicto interno respecto a dar rienda suelta a sus pasiones amorosas o encaminar sus energías libidinales en la dirección de mejorar su crecimiento espiritual. Y en esta situación trágicamente dual, Hans Castorp se debatirá entre seguir los consejos y preceptivas expuestas por Settembrini o abandonarse a la instantánea y placentera satisfacción de sus deseos más inmediatos. En relación a esta temática, resultan evidentes los ecos de las *Cartas a la educación estética* de Schiller, cuando Settembrini alecciona a nuestro héroe sobre la gran importancia que alberga la literatura en el camino de la formación y perfeccionamiento moral del ser humano:

*Un bello estilo conduce a bellas acciones. Escribir bien casi supondría pensar bien, y esto no se encuentra muy lejos del buen obrar. Toda moralidad y perfeccionamiento moral nacen del espíritu de la literatura, de este espíritu de la dignidad humana que, a su vez, es también espíritu de la política y la humanidad*⁷⁷³

⁷⁷². Páginas 215-216.

⁷⁷³ Pág. 222.

Es decir, el arte y la literatura son comprendidos como instrumentos que están al servicio del progreso moral del sujeto humano, pues en cierta manera, el ser humano también viene a ser un producto de aquello mismo que ha leído y/o escrito a lo largo de su existencia, siendo insertada su acción en la intertextualidad de un mundo que le conforma en la misma medida en que él también contribuye a conformar. Según Heidegger *la obra de arte abre e instituye un mundo*, y en este aspecto, las deliberaciones del sabio Settembrini en nada se encuentran alejadas de dicho posicionamiento al confiar plenamente en las posibilidades que la literatura puede ofrecer al ser humano en el proceso de desarrollo de su educación estética y moral. En su “estar suspendido en la nada”, el existente humano (*Dasein*) debe construir su propia existencia a partir de los materiales culturales (existenciales) que le han sido dados por la tradición recibida, para de este modo, también contribuir él mismo a la configuración de ese mismo mundo que lo ha creado.

Por otra parte, en este aspecto aquí también confluyen las teorías freudianas expuestas en *Tótem y Tabú*, en las que la represión de la sexualidad viene a ser la condición misma para el desarrollo de la cultura y el progreso social, pues la re-canalización de las energías libidinales a través del principio de realidad que se opone a la inmediatez del principio de placer, revierte en un mayor desarrollo de la espiritualidad del ser humano. Siempre se trata, de alguna manera, de ir más allá de los condicionamientos propios de la propia *physis*, en aras de alcanzar ese estado de libertad en el que, según Sartre, nos encontramos condenados a perseguir, pues en cierto modo, tan solo podemos existir, propiamente hablando, en dicho estado. Nuestra razón de ser no puede ser otra que ese encaminarnos, no sin dolor, sacrificio, ni sufrimiento, hacia la construcción constante de nuestra propia identidad, pues allí mismo donde el animal nace y ya es para siempre, el ser humano se encuentra en el mismísimo inicio de una larga y penosa empresa que, tan solo desde la absoluta decisión de su libertad más íntima, podrá tomar la decisión de emprender, y en este arduo camino, el arte, la literatura, la música serán sus más insignes y eficaces aliados. Así Hans Castorp no deja de apoyarse una y otra vez en aquellos recursos cultural-artístico-científicos que le son dados a lo largo de la narración, instruyéndose en todos los campos y disciplinas, desde la literatura, hasta la fisiología, pasando por la filosofía y llegando a la música hacia el final del séptimo y último capítulo, en la sección titulada “Un nuevo placer para los sentidos”, cuando el Dr. Behrens compra un gramófono para deleitar los oídos y la sensibilidad de sus pacientes, y nuestro héroe no tarda en quedar completamente prendado por la belleza de las muchas grabaciones que tan fervorosamente escucha.

Por otra parte, ese “mundo de allá arriba” que tan claramente se diferencia del de “allá abajo”, no deja de relucir como un específico ámbito de posibilidades para la realización espiritual, formando parte de lo que Berger y Luckmann denominan “zonas de significado limitado”, en el que resulta posible sustraerse a las habitualmente tediosas contingencias de la cotidianidad, si bien en sí mismas, tampoco garantizan dicha sustracción, pues siempre es necesario realizar un notable esfuerzo para la consecución de la misma. Y esa es la profunda convicción que nos muestra Hans Castorp en contraposición a la actitud más propia del “mundo de allá abajo” de su sobrino Joachim, únicamente preocupado en salir lo más pronto posible del sanatorio para volver a su cotidiana actividad militar, siendo esta última la actitud más preponderante en aquel contexto tan cargado de oportunidades para encauzar la búsqueda del desarrollo espiritual, donde son ciertamente muy escasos los individuos capaces de aprovechar la situación de impedimento de su propia enfermedad para acceder a un estadio superior de conciencia. Castorp constituye el personaje prototípico que sale a la búsqueda de sí mismo, sin importarle demasiado el hecho de tener que renunciar a su vida como ingeniero en los astilleros de su ciudad natal. No han sido pocos los individuos que a lo largo de la historia han podido desarrollar su mayor acción creativa gracias a las más contundentes limitaciones provocadas por la emergencia de una grave enfermedad. Al respecto, y sin cambiar de temática circunstancial, resulta ciertamente interesante la experiencia contada por el filósofo Toni Pascual en su obra dedicada al doctor y poeta Marius Torres⁷⁷⁴, cuando nos describe hasta qué punto la tuberculosis que empezó a padecer tan pronto había exitosamente terminado sus estudios de medicina para, siguiendo la tradición familiar, iniciar su ejercicio profesional en un pueblo de Cataluña, le permitió desvelar y realizar su más profunda vocación: ser poeta. Durante los aproximadamente siete años en que permaneció confinado en el sanatorio de Puigdolena (provincia de Barcelona), estando obviamente impedido para el ejercicio de la medicina, se entregó en cuerpo y alma a la creación de su obra poética hasta la llegada de la hora de su muerte. De haber seguido el camino marcado por las circunstancias familiares, tan solo habría sido un anónimo médico de familia en un pueblo catalán, mientras que habiendo visto frustradas sus iniciales expectativas, pudo llevar a cabo la realización de su más elevado destino. En este contexto, la enfermedad se desvela como un auténtico camino que encamina al sujeto a trascender sus deseos para proyectarse más allá del “se” (*das Man*) de lo establecido. Para Marius Torres, su estancia en el sanatorio de Puigdolena encerró el mismo sentido que para ese personaje de ficción llamado Hans Castorp en el sanatorio internacional Behrens, y tal como podemos comprobar, la realidad y la ficción funden sus contornos para devenir

⁷⁷⁴ *El Sentit de l'absurd* (El sentido del absurdo), Josep Pascual Piqué, Quadern Privat

una única realidad que, una vez más, se mueve en la entre-apertura de ambos mundos.

Hacia el final de la obra, en la sección titulada *Fragwürdigstes* (Cuestiones muy cuestionables), nuestro narrador nos comenta el impacto anímico que las conferencias impartidas por el Dr. Krovovski tenían sobre los pacientes del sanatorio, haciendo explícita referencia a la enorme capacidad que poseía lo siniestro, especialmente la enfermedad y la muerte, para desvelar los más profundos misterios de la existencia:

*Y sus comentarios ampliaban el horizonte filosófico hasta el punto en que, repentinamente, los oyentes se encontraban confrontados con enigmas de tal categoría como las relaciones entre la materia y el espíritu, es más: como el misterio de la vida misma, que a veces parecía más fácil de descifrar por el camino de lo más siniestro, de la enfermedad, que por el de la salud*⁷⁷⁵

En otros momentos de la obra, nuestro narrador, en una muy parecida forma al Schiller de las *Cartas a la educación estética del hombre*⁷⁷⁶, hace especial hincapié en la genuina naturaleza in-sapiente del ser humano, esto es, en su capacidad para auto-engañarse y dejarse seducir por esos mismos cantos de sirena ante los cuales Ulises ordenó a sus marineros que fuertemente lo ataran al mástil de la embarcación para no sucumbir a su imponente poder hipnotizador. En este aspecto, sus palabras vendrían a coincidir con aquella sabia prescripción freudiana consistente en afirmar que *la principal función del yo es el desconocimiento*, y por tanto, el mantenimiento en la más absoluta ignorancia, viniendo a ser en este aspecto la menos fiable de entre todas las instancias psíquicas, concediendo por tanto la mayor relevancia gnoseológica a las instancias que conforman el ámbito inconsciente del ello, el Super-yo y la zona inconsciente del propio yo. Una auténtica bofetada a ese Sujeto Trascendental Kantiano que habiendo confiado excesivamente en su capacidad cognoscente, ahora se desvela en su naturaleza más efímera e insustancial.

*¡Cómo es el hombre! ¡Con qué facilidad puede engañar su conciencia, encontrando en la supuesta voz del deber la licencia para la pasión!*⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ P. 899

⁷⁷⁶ Concretamente en la Carta número VIII

⁷⁷⁷

Exclama Settembrini a Castorp, mientras éste sigue dando rienda suelta a su pasión por Claudia Chauchat, sin que no obstante deje de escuchar sus palabras con cierta atención, encontrándose, una vez más, en la disyuntiva de obedecer la dinámica de su mundo pulsional o encarrilar sus energías en la *correcta dirección* marcada por el humanista italiano. Tal como nos comenta el propio narrador de la obra, nuestro héroe frecuentemente se encuentra debatiéndose entre las educadoras y formadoras palabras de Settembrini y *las voces, que alzándose en su interior, levantan todo tipo de reticencias ante la posibilidad de renunciar a la placentera inmediatez de sus impulsos*, encontrándose de alguna manera ante la misma situación confusa y contradictoria correspondiente al paseo en barca por un largo de Hosltein al caer la tarde de un día de verano.

*Porque no podemos negar que en su alma surgían ciertas reticencias: entre ellas, algunas procedían de muy atrás, desde siempre habían existido en él, mientras otras eran el resultado de su circunstancia actual, de las experiencias, en parte directas y en parte acalladas, que estaba viviendo allí arriba*⁷⁷⁸

Y en este aspecto, aquí el ser humano aparece tan escindido como en la teoría psicoanalítica de la segunda tópica freudiana, donde finalmente el yo (el ego) tan solo conserva una limitadísima esfera de poder dentro de un esquema topológico dominado por el ámbito inconsciente de las pulsiones del ello, las exigencias del Super-yo y el sector inconsciente del propio yo⁷⁷⁹. Y son precisamente dichas pulsiones las que en la obra de Thomas Mann quedan delimitadas y dominadas mediante los recursos propios del arte y la cultura. Las figuras de Castorp, Settembrini y Naphta constituyen una clara manifestación de educación moral y progreso espiritual merced a la educación estética propiciada por la literatura y los ideales humanistas. Sin embargo no son pocas los personajes que a lo largo de la narración se entregan a la más pura satisfacción de sus más primarios impulsos, tal como nuestro héroe descubrirá al llegar al capítulo final de la trama argumental, al conocer la impactante y carismática figura de Peeperkorn, un comerciante holandés tan sumido en el alcohol como en la más pura y simple sensorialidad.

No obstante, en otros momentos, el narrador también nos hace partícipes de la inutilidad que comporta tratar de reprimir exitosamente aquellos impulsos amorosos que fácilmente no se dejan doblegar:

No es posible doblegar el impulso amoroso, no se puede violentar; el amor reprimido no muere, vive, y aún en la más secreta oscuridad, aspira a

⁷⁷⁸. Pág. 223

⁷⁷⁹ P. 7-50, *El yo y el ello*, Sigmund Freud

*realizarse; rompe la mordaza de la castidad y vuelve a salir a la superficie, si bien en una forma diferente, irreconocible...*⁷⁸⁰

Pues en tales casos, es preferible re-encauzar las energías libidinales hacia su propia sublimación mediante los recursos aportados por la educación estética y la actividad formadora de la cultura.

Imitación y experiencia

Tal como ya hemos podido comprobar, no son pocos los personajes carismáticos en los que Hans Castorp se apoya con la finalidad de orientar y re-orientar tanto sus particulares puntos de vista sobre el mundo, como sus conductas y acciones. En este aspecto, esta novela vendría a ejemplificar los postulados de la obra *Imitación y experiencia* escrita por Javier Gomá, donde explora el papel que a lo largo de la historia han jugado las distintas tipologías de modelos susceptibles de ser imitados, así como la naturaleza de las dinámicas miméticas establecidas en cada período histórico. El autor establece tres parámetros sobre los cuales se estructura la imitación durante la pre-modernidad: las Ideas, la Naturaleza y los Antiguos, poniendo especialmente de relieve la posterior emergencia de una cuarta forma de imitación durante la modernidad, consistente en la imitación de modelos-prototipos, en la cual un determinado sujeto moral suscita una acción moral en otro sujeto. En el horizonte humano, éste se encuentra inevitablemente expuesto a la imitación de modelos ya dados que delimitan y condicionan su conducta, manera de pensar y ver la realidad, de tal manera que:

*Somos ejemplos rodeados de ejemplos, envueltos en una red de influencias recíprocas*⁷⁸¹

Según señala Gomá, la importancia dada al giro lingüístico en la filosofía del siglo XX ha condicionado de tal manera al pensamiento contemporáneo que ha impedido explorar otras salidas, como por ejemplo, la imitación. Mientras el paradigma hegemónico vigente hoy en día es el universal lingüístico con todas sus teorías y abstracciones, la imitación ofrece otro paradigma de carácter

⁷⁸⁰ Pág. 178

⁷⁸¹ P. 25, *Imitación y experiencia*, Javier Gomá Lanzón

concreto basado en la experiencia de la vida que podemos considerar como un “universal-concreto”. De hecho, este último paradigma enlaza con las filosofías existencialistas, fenomenológicas y vitalistas del siglo XX: Heidegger (*Sein und Zeit*) o la racio-vitalidad de Ortega y Gasset. Así, en contraposición al universal abstracto del giro lingüístico, tenemos al universal concreto de la imitación por la experiencia, en el cual un modelo dado (ejemplo) concreto encierra un carácter universal⁷⁸².

Se hace evidente y necesario inaugurar una nueva manera de comprender intelectualmente el universo capaz de sustraerse a los errores clásicos de una filosofía excesivamente centrada en la abstracta universalidad del concepto, que nuestro autor sitúa en una filosofía de la imitación y la experiencia. Al respecto manifiesta:

*La experiencia de la vida es el repertorio de ejemplos y anti-ejemplos concretos acumulados por la experiencia de un sujeto con el paso del tiempo y que le sirven para adaptar la novedad de una situación presente a lo ya vivido y experimentado en el pasado con el fin de repetir el éxito o evitar el fracaso de una acción anterior*⁷⁸³

Esto supone adoptar cierto ajuste intelectual con el entorno en lugar de tomar como punto de partida el ajuste de las cosas a los conceptos, a través de la experiencia de la vida que con sus vivencias concretas, permite situar de forma inteligible una teoría de la imitación capaz de posibilitar una metafísica del ejemplo y de la idea del universal-concreto.

En *Der Zauberberg* aparecen constantes referencias a dichos modelos universal-concretos, tal como sucede en el inicio del capítulo II, en la sección titulada: “Sobre la jofaina bautismal y las dos caras del abuelo”:

*Los hijos y los nietos observan para admirar y admiran para aprender y desarrollar el potencial que, por herencia, llevan dentro de sí mismos*⁷⁸⁴

⁷⁸² P. 46-55, *Ibíd.*

⁷⁸³ P. 32, *Ibíd.*

⁷⁸⁴ . Pág. 39

De este modo, Hans Castorp no puede evitar mirarse en el espejo que su difunto abuelo representa para él, en la escena en la que repentinamente aparece el recuerdo de la jofaina bautismal en la que había sido bautizado, y el retrato en el que el anciano aparece solemnemente pintado. Referencias de un tiempo pasado que siguen vigentes en un presente impregnado por las mismas, es el intrínseco y subterráneo, pero no por ello menos eficaz e importante, poder de la tradición que aun habiendo sido alterado por los muchos cambios acontecidos a lo largo del tiempo, no se resigna a contemplar su propia extinción. Así, el joven Castorp contempla las dos caras del abuelo, aquella más íntima y familiar que tan a menudo le mostraba la jofaina bautismal para rememorar aquellos tiempos que nuestro héroe era incapaz de recordar, y aquella otra más solemne e impersonal que reflejaba la gran responsabilidad que comportaba el desempeño del cargo de senador en aquella ciudad. Y es que habiendo perdido Hans Castorp tan tempranamente a unas figuras parentales que a duras penas había tenido la oportunidad de disfrutar, se veía obligado a reconstruir los escasos referentes familiares rememorando los recuerdos de las vivencias acontecidas en casa de su abuelo, el cual se había hecho cargo de su educación y cuidados. Quizás debido a esa misma relativa ausencia de referentes parentales, nuestro Héroe no tan solo necesita escudriñar en los escasos recuerdos familiares de su pasado, sino también apoyarse en las correspondientes figuras para-paternales que sucesivamente irá encontrando en Settembrini, Naphta y Peepkorn, desarrollando a través de todos ellos una intensa actividad imitativa no exenta de profundos y constantes cuestionamientos, que le permitirán ir adquiriendo aquello que Gomá denomina “la experiencia de la vida”, y que en sus propias palabras consiste en saber discriminar a través del *repertorio de ejemplos y anti-ejemplos concretos acumulados por la experiencia de un sujeto con el paso del tiempo y que le sirven para adaptar la novedad de una situación presente a lo ya vivido y experimentado en el pasado con el fin de repetir el éxito o evitar el fracaso de una acción anterior*⁷⁸⁵. De alguna manera, las tres figuras anteriormente mencionadas actúan como auténticos prototipos que vienen a ser *la forma personal de una armonía generalizable de valores éticos, estéticos, económicos, vitales*, que al inmaduro Hans Castorp le sirven para orientar su existencia y conformar su ciertamente endeble identidad. De este modo, es capaz de seleccionar de entre todas las posibilidades que se le ofrecen aquellas que considera más oportunas para su desarrollo personal, acumulando en una especie de arsenal aquellos modelos que le sirven para la acción. En última instancia, este depósito de modelos experimentados por el propio sujeto de manera pragmático-emocional viene a constituir su propia experiencia de la vida, algo que al parecer pudo llevar a cabo Thomas Mann cuando poco antes de cumplir los 50 años, sufrió una importante transformación vital y profesional que le permitió zanjar la escisión estético-vital

⁷⁸⁵ P. 55, *Ibíd.*

en la que hasta entonces se había encontrado. Así, esos dos mundos antagónicos por fin encontraron su reconciliación a través de una nueva visión fundamentada en el poder educativo del mito y el arte como prototipo de la acción imitativa, recuperando el carácter educador y civilizador de la mitología que había quedado relegada al olvido debido a su naturaleza irracional. Poco a poco el cisma que dividía y separaba el arte de la vida iba perdiendo sus contornos para ir encontrando su síntesis. En el relato titulado *Tonio*, arte y vida en un principio aparecen como totalmente antagónicos e irreconciliables hasta encontrar su reconciliación hacia el final de la obra, si bien no será hasta el redescubrimiento de la obra de Goethe y de la Mitología cuando Thomas Mann encontrará su más consistente integración, viendo en el mito un verdadero instrumento civilizador claramente vinculable al sentir democrático, donde el yo y el mundo, la vida y la estética, la razón y la intuición dejarán de ser antinómicos⁷⁸⁶. Por otra parte, Gomá señala que:

*El yo auténtico está constituido por la unión y suma del yo individual-histórico y su modelo intemporal y universal, pues caminamos sobre las huellas de los que nos han precedido, y toda la vida es un presente amoldado en formas míticas*⁷⁸⁷

Afirmando al mismo tiempo que:

*El prototipo es el fundamento de una cultura de nuevo cuño que supera las escisiones románticas, conciliándolas en una síntesis mítica y civilizadora*⁷⁸⁸

Así, finalmente, el personaje de ficción Hans Castorp vendría a constituir una excelente representación de aquello que Gomá considera que en el fondo constituye la experiencia de la vida, en la medida en que ésta aporta ese *saber pragmático que proporciona la experiencia de los ejemplos reconocidos, conocidos y comprendidos como prototipos por un sujeto en el transcurso de las sucesivas etapas de su vida*. En este aspecto, durante los siete sustanciosos años de la vida de Hans Castorp que transcurren “allí arriba”, en el sanatorio Behrens, tiene lugar una constante *epojé* o cuestionamiento y reducción de las diversas *Weltanschauungen* con las que nuestro protagonista va entrando en contacto a medida que se desarrolla la trama argumental, valorando en cada momento el grado de eficacia o pertinencia de las mismas.

⁷⁸⁶ P.278-292, *Ibíd.*

⁷⁸⁷ P. 291, *Ibíd.*

⁷⁸⁸ P. 292, *Ibíd.*

Por esta razón, nuestro héroe hace gala de una gran capacidad de escucha y atención ante las abundantes y complejas deliberaciones que tienen lugar entre Settembrini y Naphta, manteniendo una actitud constructivamente crítica y abierta respecto a las muy variadas ideas y puntos de vista esgrimidos por ambos “duelistas”. El magnífico ejercicio que siempre comporta la capacidad para cuestionar (se) e interrogar (se) permite a Castorp desarrollar una conciencia cada vez más crítica y depurada de posibles dogmatismos o estrecheces mentales concernientes a los puntos de vista esgrimidos por sus mentores. De este modo, su conciencia vacila constantemente, cual barco zarandeado por el fuerte oleaje de un mar embravecido, entre los opuestos puntos de vista sostenidos por Settembrini y Naphta, pues si en un primer momento nuestro héroe parece haber caído completamente seducido por los nobles y razonables ideales del humanista italiano, no tarda en orientar su atención en la dirección de las extrañas y enigmáticas ideas escolástico-medievales del heterodoxo jesuita. En este aspecto, en su enorme receptividad intelectual, Castorp se nos muestra plenamente ávido de adquirir el conocimiento que le permita comprender el sentido de la (su) existencia. No obstante, será en los inicios del último capítulo de la obra, cuando nuestro héroe podrá llevar a cabo la síntesis dialéctica que había quedado abierta por el enfrentamiento intelectual entre sus duelistas, y será en la figura/ejemplo del hedonista Peeperkorn donde encontrará la resolución a dicho conflicto, optando por valorar un modelo de vida totalmente alejado de la intelectualidad de los anteriores para abrirse camino en la dirección de una actitud más vitalista y hedonista. Después de todo, en el clima de progresivo enrarecimiento que acontece entre los habitantes del sanatorio Behrens a partir del sexto capítulo de la obra, Settembrini y Naphta llegan a batirse en duelo a muerte, intentando en vano zanjar las ofensas intelectuales que mutuamente se han infligido tras una acalorada discusión. Situación ciertamente deplorable a la que han llegado debido al mantenimiento de sus muy diferentes puntos de vista, haciendo bien evidente su incapacidad para establecer un diálogo constructivo y razonable, lo que unido al descubrimiento de la impactante figura de Peeperkorn, permite a Castorp decantar la balanza a favor de este último, en lo que vendría a ser la constatación de cierto pesimismo ante el mundo de la razón, las ideas y los conceptos, pues al fin y al cabo, ni Naphta ni Settembrini han sido capaces de mantener una conducta acorde con los elevados ideales que conforman su exquisito universo intelectual, poniendo de manifiesto esa ausencia de nobleza que según Schiller separa a las más ilustres mentalidades del adecuado ejercicio de la virtud⁷⁸⁹. Finalmente, el repentino alejamiento de nuestro protagonista respecto a la intelectualidad de Settembrini y Naphta, parece reflejar esa “vuelta a las cosas mismas (*zu den Sachen selbst*) propugnada por Husserl en *Ideen I*, que poco más tarde será proseguida por Heidegger en *Sein und Zeit*, y por Ortega y Gasset en su teoría racio-vitalista. De alguna manera,

⁷⁸⁹P. 44, Carta VIII (*Cartas a la educación estética*)

el desenlace final de esta novela vendría a poner de manifiesto el fracaso de toda la tradición metafísica occidental en su intento de identificar lo plural y diferente mediante la identidad del concepto (lo idéntico del concepto), aspecto hartamente cuestionado por el pensamiento de Husserl, Heidegger, Adorno y Ortega y Gasset, pues los objetos que conforman el mundo en ningún caso son reducibles a los conceptos que, en su universalidad-abstracta, pretenden apresarlos entre sus garras. De hecho, tal como nos explica Ouaknin en su obra *Elogio de la caricia*⁷⁹⁰, *Begriff* es la palabra alemana que siendo traducida como concepto, a su vez derivada del verbo *greiffen*, que significa agarrar, y en consecuencia vendría a ser lo agarrado del concepto que engulle las particularidades de los objetos entre sus poderosas fauces. Este agarre sería la causa del galimatías en el que Settembrini y Naphta constantemente se ven abocados en sus diarias discusiones dialécticas, no dejando de provocar en Hans Castorp la consiguiente fatiga y desasosiego ante la imposibilidad de asistir a un auténtico diálogo e intercambio de puntos de vista. Más al contrario, a medida que avanza el transcurso de la trama argumental, nuestro héroe va constatando hasta que punto llegan a ser irreconciliables los posicionamientos intelectuales de sus educadores, pues habiendo ambos perdido el contacto con la realidad del mundo sensible y concreto, se extravían en la naturaleza universal-abstracta de sus respectivos posicionamientos. No resulta nada extraño que la obra finalice con el estallido de la Primera Gran Guerra Mundial, manifestación inequívoca del fracaso de la ideología ilustrada que da al traste con todos los ideales de la Revolución francesa, y que de hecho, no constituirá más que un pequeño ensayo de una catástrofe mucho mayor que aún estaba por devenir: la Segunda Gran Guerra Mundial, que superará todos los records en el ranking de la destrucción y la muerte.

Hemos podido constatar la relevante impronta que la estética schilleriana había dejado en un novelista como Thomas Mann, en cuyas obras, especialmente en la *Montaña Mágica*, resultan bien evidentes los ecos de las *Cartas a la educación estética*, en su loable intento de armonizar los impulsos sensible y formal que configuran al ser humano mediante su confluencia y resolución en el impulso creativo. Mann se nos desvela de este modo tanto o más schilleriano que el propio autor de las *Cartas*, en su intento de encontrar una salida adecuada al marcado conflicto interior que siempre padeció entre las pulsiones que en su interior siempre buscaban su más inmediata satisfacción, y las interdicciones-responsabilidades que teniendo su más remoto origen en el exterior, ya habían pasado a formar parte de la instancia super-yoica de su psiquismo. Será entonces en la literatura donde encontrará la más adecuada salida a su muy conflictiva situación interior, pudiendo de este modo transmutar sus respectivos impulsos sensible y formal en un nuevo impulso creativamente

⁷⁹⁰ P. 82, *Elogio de la caricia*, Marc-Alain Ouaknin

estético. Los problemas reflejados en la *Montaña Mágica* son de orden universal-concreto, pues remitiendo a algo universal no dejan de ser perfectamente ejemplarizados a través de unos personajes concretos (Castorp, Settembrini, Naphta) que constituyéndose en el más puro reflejo de la interioridad de su creador, ponen claramente de manifiesto unas determinadas situaciones en las cuales cualquier lector puede perfectamente encontrarse reflejado. Por esta razón, podemos considerar a Mann como un autor de *Bildungen Romanen*, esto es, de novelas que implícitamente constituyen un particular modo de educación moral a través de la estética. Tal como constatamos en su *Carta XIII*, Schiller no contraponiendo los impulsos sensible y formal como si fueran dos enemigos irreconciliables, trata de conseguir que ninguno de los dos viole la frontera del otro, pues la principal función de la cultura es la educación de las respectivas facultades del sentimiento y la razón⁷⁹¹.

Por tanto, para el autor de las *Cartas a la educación estética* el hombre debe estar máximamente abierto a la mayor variedad y multiplicidad de sensaciones provenientes de su contacto con el mundo, como ser capaz de subordinarlas a la unidad de su razón⁷⁹², no pudiendo en este aspecto abandonarse al simple impulso formal, ni reducirse a carecer de forma alguna, so pena de desaparecer como persona o llegar a estar privado de forma alguna⁷⁹³. Resultando entonces bien evidente que ambos impulsos, lejos de ser exactamente antagónicos, necesitan limitarse mutuamente⁷⁹⁴. Y ésta y no otra es la gran cuestión que a lo largo de la novela de Mann es re-formulada una y otra vez para ir encontrando diferentes respuestas en la literatura, el arte, la ciencia y la música.

⁷⁹¹ P. 68, *Cartas a la educación estética del hombre*, Schiller

⁷⁹² P. 70, *Ibid.*

⁷⁹³ P. 73, *Ibid.*

⁷⁹⁴ P. 73, *Ibid.*

La actualidad del pensamiento schilleriano...

A la luz de los acontecimientos históricos posteriormente acontecidos a la muerte de Schiller, podemos contemplar sus Ideales como ciertamente utópicos en la medida en que no han podido ser cumplidos. Hoy en día en numerosos ámbitos de la existencia asistimos a la puesta en escena de la más recalcitrante ignorancia: los partidos políticos siguen hablando de progreso sin caer en la cuenta de lo muy retrógrado que dicho concepto resulta, tan cuestionado como desprestigiado desde Schiller hasta Adorno, Benjamín y la Hermenéutica de Gadamer, Ricoeur y Lévinas. En líneas generales el mundo sigue estando maniqueamente dividido en buenos y malos, en ciudadanos de derechas y de izquierdas, en tradicionalistas y progresistas, como si dichos conceptos nunca hubieran sido cuestionados y puestos en entredicho tantas y tantas veces por el pensamiento filosófico de la postmodernidad, y algún que otro filósofo como Schiller que aún perteneciendo históricamente a la modernidad, no dejó nunca de criticar la falta de coherencia de sus valores más idiosincrásicos. En líneas generales, proseguimos en la misma línea de fragmentación de categorías fundamentales, pues lo universal-abstracto sigue desgajado de lo particular-concreto en la práctica totalidad de los ámbitos de nuestra existencia. Esta ausencia de síntesis acaba desembocando en la misma trayectoria maniquea de siempre, en la que el mundo queda irremediabilmente dividido en dos fragmentos eternamente enfrentados por las respectivas pretensiones de unos y otros para subsumir a su contrario. Y en este contexto, tan solo recordar de nuevo la frase escrita por Schiller en sus “Escritos sobre la historia”:

*¡Cuántas personas hay, cuya total felicidad descansa sobre la base de un prejuicio que tiene que desmoronarse en el primer ataque del entendimiento!*⁷⁹⁵

Esto es, cuanta pereza mental sigue albergando el ser humano a la hora de poner en cuestionamiento ciertas ideas sobrecargadas de prejuicios, que ante el más mínimo y coherente análisis pondría al descubierto lo muy endeble de su pensamiento. Hoy por hoy, el ser humano sigue descansando su consciencia sobre esos mismos cantos de sirena tantas y tantas veces denunciados tanto por nuestro filósofo-poeta como por Nietzsche, Benjamín,

⁷⁹⁵ P. 112, *Escritos sobre la Historia*, Schiller

Adorno, Ortega y Gasset, Gadamer y otros muchos pensadores que consiguieron ir más allá del maniqueísmo en el que tradicionalmente se ha movido el pensamiento occidental.

En el ámbito estético las cosas tampoco mejoran razonablemente al comprobar el pésimo mal gusto que tristemente ponen de manifiesto la mayor parte de los ciudadanos que viven en nuestros actuales regímenes democráticos. Tan solo hace falta dar una vuelta por cualquier urbanización de nuestro país para constatar el elevado grado de manierismo y estilo *kitsch* presente en la mayor parte de construcciones que mayoritariamente han sido edificadas bajo el propio gusto estético de sus propietarios. A uno le duelen los ojos al contemplar tan esperpénticos edificios, por no hablar de las sobrecargadas decoraciones de sus interiores que más parecen ser propias de un museo del mal gusto que de la interioridad de un bello y confortable hogar. La cuestión tampoco mejora demasiado si tenemos en cuenta la naturaleza marcadamente efectista de las formas y coloridos tan frecuentemente utilizados en los formatos audiovisuales de los medios de comunicación como la televisión, el video, el cine y los espectáculos en general, por no hablar de la estrepitosa música⁷⁹⁶ que hoy en día cualquier adolescente suele escuchar. Si de veras, tal como afirma Schiller, la conducta y calidad moral se encuentra irremisiblemente unida al buen gusto estético, nos encontramos ante una sociedad con una muy empobrecida consciencia estético-moral.

En el terreno educativo, las Humanidades siguen perdiendo terreno en beneficio de los conocimientos más tecno-científicos, impidiendo formar adecuadamente a los estudiantes en las materias artísticas, literarias, musicales, filosóficas, históricas, sociales, etc., perpetuando de este modo una fragmentación aún más eficaz entre eones o categorías básicas. Todo ello comporta una más que evidente alienación que ostensiblemente disminuye su nivel de consciencia estético-moral, siendo entonces mucho más predecibles y manipulables por los correspondientes poderes establecidos. De este modo, sólo determinados aspectos de la cultura acaban resultando relevantes para una ciudadanía cada vez más ignorante en materias de pensamiento filosófico, artístico y socio-histórico, ya convertida en mera consumidora de todos aquellos productos tecnológicos encaminados a borrar las huellas de la memoria histórica en sus consciencias.

⁷⁹⁶ Siendo muy generoso, consideraré como música aquello que en muchos casos resulta ciertamente difícil, cuando no imposible, diferenciar del más sucinto ruido...tal como de hecho sucede en la mal llamada "música máquina".

En definitiva, si bien resulta evidente la naturaleza utópica de los ideales schillerianos, hoy más que nunca precisamos beber en sus refrescantes y confortadoras aguas, so pena de convertir nuestra sociedad actual en un mundo de autómatas incapaces de vislumbrar otra perspectiva que no sea la aportada por las nuevas tecnologías, peligro del cual ya advirtieron en su momento pensadores como Heidegger, Ortega y Gasset o el propio Benjamín. A pesar de lo que podemos considerar como fracaso de las expectativas puestas por Schiller en la superación de las limitaciones consustanciales a la modernidad ilustrada, hoy sus ideales siguen más vigentes y necesarios que nunca con la finalidad de salir del atolladero en el que nuestras sociedades occidentales se encuentran encalladas. Urge rescatar de la memoria esas *Cartas a la educación estética*, desempolvar sus *Tesis sobre la Historia* y releer *Sobre la Gracia y la Dignidad* para reconducir el rumbo de una sociedad tan extraviada en sus propios progresos tecnológicos como desorientada debido a sus escasos y pobres referentes humanísticos. Las Humanidades deben dejar de ser ese mero complemento que acompañe a las grandes disciplinas científicas para volver a ser aquello que en tiempos de Solón y Pericles fueron, esto es, el referente fundamental de la polis. Ciertamente es que en vano podemos desear volver a aquella época dorada en la que los eones o categorías habían alcanzado su más floreciente equilibrio, pues tal como el mismo Schiller nos explica en sus cartas, la evolución del propio proceso histórico obligaba a trascender dichas coordenadas, pues al fin y al cabo, los griegos de aquel entonces no era aún conscientes como lo somos ahora de la infinitud del mundo que nos rodea. No obstante, ello no es óbice para seguir pensando en la necesidad de re-encontrar un nuevo equilibrio que ponga punto y final al maniqueísmo progresista, pues tal como dijo Benjamín, no siempre lo nuevo es necesariamente mejor que lo viejo, y en cualquier caso, de lo que se trata es de avanzar retrocediendo, esto es, volviendo la mirada hacia el pasado mientras continuamos avanzando hacia un incierto pero esperanzador futuro. En este aspecto, y sólo en cierto modo, podemos considerar el pensamiento de Schiller como antesala de aquello que florecerá en los márgenes del pensamiento del siglo XX: la hermenéutica entendida como esa actividad interpretativa que hundiéndose su mirada en las raíces del pasado cultural, proyecta su alargada sombra sobre un futuro susceptible de ser construido a partir de ese “avanzar-retrocediendo” que tanto caracterizó el pensamiento de nuestro filósofo-poeta. Ciertamente es que hoy en día tiene mala prensa todo aquello que no huela a novedad y progresismo, pues lo tradicional, lo viejo y antiguo, han caído bajo el estigma de lo innecesario y retrógrado, como un lastre del cual es preciso prescindir para poder continuar el imparable avance hacia adelante. Pero en realidad, necesitamos detener esta loca y devastadora locomotora del progresismo, so pena de caer en el más recalcitrante de los totalitarismos, pues no podemos olvidar las lecciones dadas por nuestra historia más reciente. La idea de progreso entendida como un imparable e interminable movimiento hacia adelante no puede comportar otro destino que aquel ya sufrido por

Europa durante la segunda guerra mundial: el nefasto florecimiento de la más estricta intolerancia a través del ascenso al poder de los totalitarismos más recalitrantes, pues tal como señala Benjamín:

*El asombro productivo debería consistir en asombrarse de no ver la complicidad entre progreso y barbarie, ente Modernidad y fascismo*⁷⁹⁷

Pues en su huida hacia adelante, el progreso tiene en común con la barbarie del fascismo el mismo objetivo de éste consistente en la idea de un progreso interminable, un progreso sin fin o cuyo fin es justamente carecer de fin alguno, esto es, esa misma locura del proyecto ilustrado que aspiraba a convertir la historia de la humanidad en un proceso de constante superación, cambio y transformación en el que todo cuanto era dejado por el camino dejaba automáticamente de formar parte de la historia. En este aspecto, Schiller se asemeja, en cierto modo y salvaguardando las lógicas distancias, a ese *Angelus Novus*⁷⁹⁸ pintado por Paul Klee que mientras es frenéticamente arrastrado hacia el futuro por los vientos del progresismo, su atónita mirada no deja de contemplar los *cadáveres abandonados en las cuentas de la historia*. De alguna manera, el filósofo de las Cartas no puede dejar de lado los destrozos causados por una visión-interpretación de la historia centrada en un imparable avance hacia adelante en el que lo viejo siempre acaba siendo radicalmente reducido y exterminado por lo nuevo, sin dejar rastro alguno en la memoria de la historia oficial. Schiller se percata de la necesidad de seguir manteniendo vivo el contacto con las distintas aportaciones realizadas por las civilizaciones del pasado, con la finalidad de obtener nuevas perspectivas de conocimiento capaces de fertilizar el presente ilustrado, rompiendo de este modo con el mito del imparable avance hacia adelante.

Quizás si nuestros estudiantes fueran formados en la educación estético-moral, cabría esperar, con el paso de las décadas, una sociedad no perfecta (pues tampoco la perfección se encontraba entre las aspiraciones de Schiller), pero sí más humana, creativa, responsable, vital y equilibrada, en la que tanto el buen gusto como la adecuada conducta moral convertirían nuestra sociedad actual en un mundo mucho más saludable. Digo esto a pesar de ser consciente que no corren vientos excesivamente favorables para tan digno proyecto, toda vez que las actuales corrientes tienden a conducirnos en una dirección harto contraria. No obstante, aún siendo realista respecto al contexto de nuestra actualidad, creo más oportuno que nunca mantener viva la esperanza de una

⁷⁹⁷ P. 149, *Las Tesis sobre la Historia*, Benjamín,

⁷⁹⁸ Al que se refiere Benjamín en la Tesis IX en la página 156

educación estético-moral que fuera capaz de reconducirnos de la especie de barbarie en la que vivimos hacia la adquisición de un nuevo estadio caracterizado por esos mismos valores que a lo largo de la historia han cruzado por sociedades tan dispares como la Grecia de Pericles, la Corte del Rey Sol (Louis XIV) o la Viena finisecular de Gustav Mahler y Robert Musil. Por esta razón, de haber tenido Schiller que escribir ahora una obra sobre estética, quizás la hubiera titulado: “La educación estético-moral en los tiempos de la barbarie”.

Las insuficiencias de una educación estética en la época de la barbarie

Siendo evidente que, en líneas generales, asistimos a una nueva oleada de barbarie, y a tenor de las objetivas denuncias esgrimidas por autores como T. W. Adorno y George Steiner sobre la pertinencia de seguir haciendo poesía o de continuar con la pretensión de educar al ser humano mediante el arte y la literatura, tras haber constatado que aquellos oficiales nazis que durante la Segunda Guerra Mundial exterminaron a cientos de miles de judíos en las cámaras de gas eran asiduos lectores de Goethe, Rilke o Hölderlein, además de ser excelentes oyentes e incluso intérpretes de la música de J. S. Bach, la educación humanística no ha dejado de poner de manifiesto sus lagunas e insuficiencias al encaminarse hacia la educación estético-moral del ser humano, en la medida en que ésta no ha impedido la emergencia de la barbarie. Debemos buscar la causa de tan siniestro fenómeno en el hecho ya denunciado por Schiller sobre la ausencia de ennoblecimiento de los sentimientos, pues el desarrollo de una determinada capacidad intelectual obviamente no garantiza la madurez del sujeto, en la medida en que éste puede perfectamente encontrarse desconectado de su vida íntima, de su mundo interior de afectos y sentimientos, y en consecuencia ser incapaz de mantener una relación de intimidad con la otredad. No obstante, la solución apuntada por el filósofo de las *Cartas* para conseguir el ennoblecimiento de tales sentimientos mediante la educación estética no ha dejado de poner de manifiesto su evidente fracaso, si nos atenemos a los hechos históricos ya explicitados. Por tanto, de acuerdo a las circunstancias y necesidades del ser humano de hoy en día, será menester considerar la necesidad de un proceso de análisis personal que ayudándole a hacer consciente las pulsiones

inconscientes del *ello*, le permita realmente llevar las riendas de sus propias pulsiones y afectos, sin que dicho proceso excluya la importancia capital de la educación estética mediante el arte, la música, la literatura y las humanidades en general. Al centrar el primero el interés en resolver la conflictividad inconsciente del sujeto, y garantizar el segundo la correspondiente formación estético-moral, constituyen en definitiva dos caminos complementarios que mutuamente se necesitan. En lo que al análisis personal se refiere, dada la evidente inadecuación del encuadre psicoanalítico a las necesidades del ser humano actual⁷⁹⁹, por tratarse de un método terapéutico ideado en los inicios del siglo pasado que respondía a unas circunstancias muy concretas del contexto social de la Viena finisecular⁸⁰⁰, resulta pertinente plantear la necesidad de un abordaje más acorde con las exigencias de las problemáticas psicológicas actuales⁸⁰¹. La resolución de estas últimas requiere un encuadre psico-corporal en el que tanto intervenga el análisis del discurso verbal como el corporal, pues hoy en día la mayor parte de los individuos presentan, en mayor o menor medida, una relevante desconexión con respecto a las sensaciones corporales y sus propios afectos-emociones que permanecen reprimidas por la coraza muscular⁸⁰². La función de ésta no es otra que la de hacer efectiva la represión de las pulsiones y afectos, por lo que una línea terapéutica exclusivamente verbal verá muy menguadas sus posibilidades de acceder a los contenidos inconscientes del psiquismo del sujeto. Ésta es la principal razón por la cual hoy en día la aplicación del encuadre psicoanalítico resulta un tanto anacrónica al no responder a las necesidades particulares del ser humano actual, que precisa de un encuadre más dinámico e interactivo entre la mente y el cuerpo, que por otra parte, lejos de estar disociados, forman parte de una misma unidad denominada cuerpo-mente o psique-soma. De hecho, en su teoría de las pulsiones, el propio Sigmund Freud no deja de establecer una concepción pulsional bipolar, definiendo la pulsión como aquella energía que se encuentra ligada a una determinada representación psíquica. Por tanto, la pulsión no deja de estar configurada por una base biológica (somática) y una representación mental. Por tanto, la naturaleza bipolar de la teoría freudiana de las pulsiones lleva implícita una concepción psico-somática que por sí misma ya justificaría un encuadre psico-corporal, si bien el propio autor no pudo

⁷⁹⁹ Steiner considera el psicoanálisis *como una exhumación sin precedentes del chismorreio*. P 76, *Lenguaje y Silencio*, Gedisa, Barcelona, 2013

⁸⁰⁰ El tipo de problemáticas tratadas en esta época se centraba principalmente en las neurosis histéricas y obsesivas, a diferencia de los trastornos narcisistas (de identidad) que tanto abundan hoy en día.

⁸⁰¹ Que respecto a los tiempos de la Viena finisecular, ha evolucionado hacia un claro agravamiento de los trastornos psicológicos, los cuales presentan una etiología más vinculada a los problemas de identidad de base o trastornos narcisistas que a las neurosis clásicas tan omnipresentes en aquel entonces. La gravedad de los trastornos narcisistas es, en este aspecto, notablemente mayor que la correspondiente a las patologías neuróticas, lo que en la actualidad permite explicar la relativa inoperancia de la cura psicoanalítica, pues el psicoanálisis fue ideado por Freud para ser mayormente aplicado a las patologías de corte neurótico y no a los problemas de identidad de base.

⁸⁰² Según Wilhelm Reich la define en su obra *Análisis del carácter*

llevarla a buen término por encontrarse en una sociedad sumamente puritana y ultraconservadora como era la Viena de aquel entonces. En este aspecto, la lectura de los textos freudianos reclama el desvelamiento de aquellos aspectos de las teorizaciones psicoanalíticas, que debido a sus propias circunstancias y condicionamientos personales, fueron desechados por el propio autor. Lo que entonces, a principios del siglo XX, era inasumible en sus textos, ahora debe ser reconocido y asumido como parte integrante de los mismos. Lógicamente, si su teoría sobre la sexualidad infantil ya levantó un gran revuelo y escándalo, ¿qué polvareda hubiese suscitado un encuadre terapéutico psico-corporal?⁸⁰³ Resulta entonces relativamente comprensible que el mismo Freud no se atreviera a llevar su teoría de las pulsiones hasta sus últimas consecuencias, y que finalmente optara por fragmentar la parte somática de la pulsión respecto a su sustrato psíquico, considerando que tan solo las representaciones psíquicas podían formar parte del inconsciente. De este modo, el cuerpo quedaba expulsado del diván psicoanalítico para permanecer relegado a ser simple soporte para el discurso verbal del paciente. Por esta razón, la técnica psicoanalítica se limita a manejar los recuerdos y asociaciones libres del analizando, así como la relación establecida por éste con su analista, sin que exista mediación corporal alguna, esto es, un abordaje encaminado a movilizar y disolver esa coraza muscular que protegiendo al sujeto del contacto con su sustrato más inconsciente, es la encargada de hacer efectiva la represión sobre sus impulsos y afectos. Liberar las tensiones musculares crónicas de dicha coraza muscular supone, conjuntamente con el correspondiente análisis de los mecanismos de defensa⁸⁰⁴ del self, facilitar la emergencia del material reprimido procedente del ello, del Super-yo y la parte inconsciente del propio yo⁸⁰⁵. Este tipo de estrategia comporta, no sólo una mayor rapidez en la movilización de los contenidos psíquicos⁸⁰⁶, sino sobre todo, una más efectiva liberación de las pulsiones que durante la vida infantil sucumbieron a la represión. Después de todo, si tenemos en cuenta que en la teoría freudiana el propio esquema pulsional es bipolar, esto es, simultáneamente somático y psíquico, no deja de resultar paradójico que el cuerpo haya sido sistemáticamente expulsado del diván psicoanalítico, cuando en realidad también es parte intrínsecamente constitutiva del aparato psíquico. En este aspecto, el psicoanálisis freudiano, así como los posteriores desarrollos teóricos kleinianos o lacanianos, no ha dejado de mantener viva la tradicional escisión existente entre los ámbitos sensible y conceptual de la

⁸⁰³ Si tenemos en cuenta que en dicho encuadre, el paciente se encuentra en ropa interior y es susceptible de ser físicamente tocado por el terapeuta o analista, este mismo hecho hubiese ocasionado un revuelo sin precedentes en la puritana Viena de aquel entonces. En este aspecto, el encuadre clásico psicoanalítico era más distante y acorde con las reglas de funcionamiento de la conservadora sociedad vienesa de aquel momento.

⁸⁰⁴ En este aspecto, un encuadre psico-corporal analítico, sigue las mismas pautas que el tratamiento psicoanalítico.

⁸⁰⁵ De acuerdo con la Segunda Tópica freudiana sobre el aparato psíquico

⁸⁰⁶ Que mediante la técnica psicoanalítica clásica, dadas sus consustanciales limitaciones, supone una labor desarrollada durante un considerable número de años.

tradición metafísica occidental. Por esta razón, considero necesario, no optar por la descalificación global e indiscriminada de la teoría psicoanalítica⁸⁰⁷, sino por re-actualizar sus teorizaciones con el objetivo de desvelar aquellos aspectos que durante tantas décadas permanecieron como lo no pensado y nunca llevado a la práctica. En realidad se trata, ni más ni menos, de corporalizar el psicoanálisis, de devolver la presencia del cuerpo al encuadre psicoanalítico, rompiendo de este modo la tradicional y metafísica escisión entre lo psíquico y lo sensible. Esto es así, según hemos visto anteriormente, de acuerdo a las propias teorizaciones freudianas, las cuales establecen con meridiana claridad, que de acuerdo a la propia definición de pulsión (*Trieb*), existe una constante interacción entre lo físico y lo psíquico, lo sensible y lo conceptual.

Si a todo esto añadimos que el encuadre psicoanalítico también se encuentra incapacitado para acceder al análisis de las más tempranas etapas de la vida infantil, esto es, aquellas respecto a las cuales el paciente nunca podrá albergar recuerdos verbalizables (representaciones psíquicas) por tratarse de estadios pre-verbales, queda si cabe aún más plenamente justificado el abordaje psico-corporal. Sólo este último permitirá al analizando sentir, revivenciar, y por último verbalizar desde el presente de la situación analítica, las sensaciones y afectos correspondientes a dichas etapas que por ser tan arcaicas no eran susceptibles de ser recordadas. En este aspecto, al depender el psicoanálisis del manejo del discurso verbal, carece de recursos para acceder a un tipo de vivencias que debido a su carácter temprano y rudimentario, tan solo pueden ser accesible a través del abordaje físico de las cadenas musculares y la respiración.

En este contexto, tampoco debemos pasar por alto que la barbarie no solamente consiste en la incapacidad para vivir en armonía con los demás, sino también, y sobre todo, en la falta de conexión con la interioridad del propio ser, lo que desemboca en una clara incapacidad para desarrollar una relación de intimidad con la otredad. Por tanto, un análisis personal que permita al sujeto reconciliarse con su ser-más-profundo-y-auténtico, esto es, con las pulsiones de su propio aparato psíquico y sus afectos concomitantes, podrá colocarlo en una posición más adecuada para llevar a cabo una relación de intimidad. Sólo de esta manera podemos explicarnos porque razón a aquellos oficiales nazis después de leer a Goethe o Rilke no les temblaba la mano a la hora de ordenar el gaseado de cientos de miles de judíos condenados a morir en las cámaras de gas, pues la mera ilustración estético-cultural no necesariamente garantiza estar en posesión del control sobre las propias pulsiones inconscientes, pues de acuerdo a las dos tópias freudianas sobre el aparato psíquico, el yo pierde

⁸⁰⁷ Tal como muchos autores, entre ellos, George Steiner, han optado de manera poco rigurosa y objetiva. En la mayor parte de los casos, tales descalificaciones muy raramente provienen de una atenta y rigurosa lectura-estudio de los escritos freudianos, sino de un rechazo apriorístico emanado de la propia incompreensión de sus complejas teorizaciones.

toda centralidad hasta ser desvelado como un pobre diablo sometido por la implacable acción de las pulsiones del ello, por la presión de las intediciones y exigencias del Super-yo. Por si no fuera suficiente, en la segunda tópica freudiana, ni tan siquiera la totalidad del yo es consciente, pues alberga en su propio seno un sector inconsciente que en nada favorece el control sobre las propias pulsiones y deseos. La mayor parte de éstas(os) escapa a las pretensiones de su voluntad, encontrándose a menudo con la desagradable situación de tener que aceptar el hecho de haber seguido unos derroteros del todo ajenos a su motivación inicial. Por tanto, en nada debe extrañarnos que en determinadas situaciones el ser humano se comporte de maneras ciertamente imprevisibles y sorprendentes, poco acordes con su formación cultural humanística y estética, esto es, de manera más bárbara que propiamente humana. En el momento en que por diversas circunstancias las pulsiones inconscientes del ello irrumpen con fuerza desde el interior del propio aparato psíquico, escaso margen de maniobra le queda a un sujeto que se encuentra literalmente sujetado y dominado por el propio empuje pulsional. Por tanto, la conversión de una parte importante del mundo pulsional inconsciente en consciencia a través de un proceso de análisis personal, facilitará que dicho sujeto pueda aspirar a llevar las riendas de su propia existencia desde una libertad auténtica.

Por otra parte, si una de las cualidades que alberga la experiencia estética es la de permitir la confluencia de lo universal-abstracto y lo particular-concreto, reuniendo en un mismo proceso lo sensible y lo conceptual, el proceso analítico-psico-corporal también permite poner en co-relación ambas categorías, guardando ambos procesos importantes similitudes que también deben ser tenidas en cuenta. De alguna manera, ambas experiencias tienen como común denominador el establecimiento de una amplia correlación de dichos elementos opuestos, al poner en concordancia estas dos esferas que a lo largo de la historia siempre permanecieron tan escindidas como irreconciliables, hasta que al aparecer las teorizaciones nietszschianas sobre la preeminencia de la *physis* y lo dionisiaco sobre la razón y lo apolíneo, la husserliana vuelta a las cosas mismas, y la orteguiana razón vital o raciovitalidad que encontrará su prolongación en la teoría del *seny* en Eugeni D'Ors, pueden por fin iniciar la recuperación de su reciprocidad. No obstante, es tan fuerte la inercia de la propia tradición metafísica, que aún hoy en día siguen permaneciendo como realidades esencialmente separadas, y así lo constatamos en los ámbitos de la medicina y la psicología, al ser relativamente escasas aquellas líneas de investigación que las contemplan en su recíproca interacción. En este aspecto, la dogmática racionalidad del método científico dificulta en muchos casos la aceptación de aquella parte de la realidad que no dejándose atrapar por las garras del concepto, sistemáticamente queda expulsada del laboratorio científico. Dado que las emociones, afectos y pulsiones no son susceptibles de ser medidos mediante los parámetros propios

de la ciencia, quedan al margen de toda consideración, como si se tratara de realidades de segunda categoría que no pueden tener cabida en los baremos de la razón.

Después de todo, si como señala el propio Kant en su *Crítica de la Razón pura*:

No existe duda alguna sobre el hecho de que todo nuestro conocimiento proceda de la experiencia

Queda claramente en evidencia que la capacidad gnoseológica del ser humano se desarrolla a partir de lo percibido por los sentidos, pues nada podemos experimentar si no es a través de ellos, dependiendo por tanto de dicha experiencia nuestra propia capacidad de elaboración conceptual. Dicho de otro modo, primero percibimos mediante los sentidos, después tomamos consciencia de lo percibido, y finalmente elaboramos racionalmente, mediante el lenguaje, lo experimentado. En este aspecto, como muy bien señala Emilio Lledó:

*Experiencia no es, por consiguiente, la pasiva aceptación de una realidad exterior, sino una elaboración*⁸⁰⁸

Si bien, una vez la experiencia ha quedado elaborada, resultará bien difícil, cuando no imposible, discernir y conocer cuáles fueron los elementos inicialmente percibidos por los sentidos que dieron lugar a dicha experiencia, teniendo en cuenta además, que es la elaboración de la misma la que modificará la exterioridad tras haberla estructurado como conocimiento humano⁸⁰⁹. No deja de ser ciertamente interesante la apología que Emilio Lledó hace de lo corporal cuando afirma que:

*La existencia humana se concreta, así, a las condiciones de posibilidad de su ontología corporal. Un cuerpo, pues, en el espacio; entre otros cuerpos, que colaboran o impiden su percepción o interpretación de la realidad*⁸¹⁰

Siendo por tanto, dicha ontología corporal el sustrato inferior y fundamental (*Grund*) encargado de sistematizar y ordenar el resto de niveles que configuran al ser humano, desde la necesidad comunicativa de sus afectos, sensaciones, pulsiones y deseos que da lugar a la *philia* o vinculación afectiva con el prójimo, hasta la comunicación lingüística que despliega el logos como objetivación de lo real y límite entre la naturaleza y la cultura⁸¹¹. Ésto nos conduce a considerar la preeminencia del ámbito de lo sensible a la hora de comprender la actividad gnoseológica, pues ésta siempre quedará delimitada por los límites correspondientes al grado y tipo de experiencia que haya podido

⁸⁰⁸ P. 17, *El Silencio de la Escritura*, Emilio Lledó, Espasa-Calpe, Barcelona, 2011

⁸⁰⁹ P. 18, *Ibíd.*

⁸¹⁰ P. 20, *Ibíd.*

⁸¹¹ P. 22-36, *Ibíd.*

atesorar el sujeto pensante. Por esta razón, Lledó señala que en el ámbito del pensamiento:

De la misma manera que uno escoge la filosofía que, en cierto sentido, se es, hace la filosofía que lleva dentro. En este llevar dentro influye el horizonte de sensibilidad, inteligencia, pasiones, deseos, frustraciones de cada hombre. Naturalmente que no todos los diversos elementos que integran una personalidad influyen de la misma manera o con la misma intensidad. Pero es evidente que las proyecciones totales tienen, de alguna forma, que hacerse presentes en la palabra, en la obra escrita. La dificultad radica, sin embargo, para el lector lejano, en adivinar todos esos estratos y saber utilizarlos para la correcta interpretación de lo dicho⁸¹²

Es lo que constatamos cuando comparamos las particulares elecciones filosófico-musicales realizadas por dos musicólogos-filósofos como Valdimir Jankélévitch y T. W. Adorno, mientras el primero fundamenta todo el análisis de la música del siglo XX en los compositores impresionistas obviando las creaciones realizadas por la Segunda Escuela de Viena (Schönberg y sus discípulos), el segundo obviando las obras compuestas por Debussy, Ravel o Séverac, se centra únicamente en las composiciones de corte atonal y serialista. Sin lugar a dudas, fuertes motivaciones personales que desconocemos por completo, deben de haberlos inducido en direcciones tan opuestas como complementarias, pues sus respectivas concepciones sobre la música compuesta durante el siglo XX difieren de manera harto radical. En este aspecto, cabe pensar que ambos han escogido la música-filosofía que en cierta manera llevaban dentro de sí a partir de sus particulares experiencias vitales, con sus correspondientes cargas de afectos, pasiones, pulsiones, deseos, etc...

Resulta entonces plenamente evidente que nuestros pensamientos se encuentran atados y vinculados a determinados afectos, algunos de los cuales incluso permanecerán ocultos en el sustrato inconsciente de nuestro propio psiquismo, sin ser conocedores de su propia existencia, pues la capacidad perceptiva del yo no alcanza a vislumbrar más allá de sus propias posibilidades, que según demostró Freud con sus dos tópicos sobre el aparato psíquico, son más bien escasas. De todo ello Lledó concluye que no resulta posible albergar una comprensión de los diversos afectos que anidaban en el interior de un pensador mientras escribía su obra⁸¹³, pues en muchas ocasiones ni él mismo es necesariamente consciente de los mismos. Por esta razón:

⁸¹² P. 37, *Ibíd.*

⁸¹³ Aunque también podemos aplicar el mismo planteamiento a la creación realizada por el artista.

*El reconocimiento de este hecho, a pesar de esas dificultades, deja al descubierto, uan vez más, la utopía de entender la escritura desde los exclusivos presupuestos de una exclusiva racionalidad*⁸¹⁴

Y si bien es cierto que el lenguaje habla a través del cauce que es el propio ser humano, no es menos cierto también, que le hablará en función de las particulares experiencias que haya tenido a lo largo de su existencia. Por tanto, los muy diversos pensamientos y tendencias filosóficas le hablarán en función de dicha experiencia, optando por unas *Weltanschauungen* en detrimento de otras que ni tan siquiera contemplará como mera posibilidad en el horizonte de su existencia.

⁸¹⁴ P. 40, *Ibíd.*

La estética schilleriana analizada por Eagleton

*Lo estético es la mediación perdida entre una sociedad civil bárbara entregada al puro apetito y el ideal de un Estado político organizado*⁸¹⁵

De este modo, el hombre material puede convertirse en ser racional si antes consigue ser estético, si bien Eagleton critica de forma tan categórica como contundente la validez del juicio estético y de la estética en general, al considerarla *una suerte de impasse creativo, una suspensión nirvánica de toda determinación y deseo que sobrevuela con contenidos que no están especificados de ningún modo*⁸¹⁶. De hecho, toda su obra *La estética como ideología* no deja de poner de manifiesto una ideología en contra de lo estético que tan solo pone de manifiesto cierta rigidez de pensamiento y evidente incapacidad para comprender ese tipo de juicio que no pudiendo corresponderse ni con la *Crítica de la razón pura*, no con la *Crítica de la razón práctica*, por no ser exactamente ni racional ni moral, se sitúa en la entre-apertura de lo universal-abstracto y lo particular-concreto, esto es, en el universal-concreto del eón orsiano⁸¹⁷. No parece nada evidente que lo estético involucre, precisamente, una especie de *impasse creativo al invocar una absoluta indeterminación carente de la más mínima especificidad en sus contenidos*, especialmente si tenemos en cuenta que una de las principales funciones de la estética es precisamente la de establecer los necesarios puentes sobre el tradicional abismo existente entre los ámbitos sensible y racional, siendo el más eficaz medio para la resolución de las más relevantes aporías que sufre y padece el ser humano, ya que a través de la contemplación de la obra artística éste consigue aunar en una misma actividad la razón y el sentimiento, la vida y la muerte, así como todos aquellos ámbitos que pueden ser considerados consuetudinariamente antagónicos. Como ámbito de confluencia entre lo sensible y lo racional, lo estético se convierte en una especie, no de impasse creativo como Eagleton sostiene, sino más bien, de eje vertebrador de toda la experiencia humana, ya que en su ausencia nos encontraríamos condenados a padecer una irremediable fragmentación entre las categorías del ámbito de la razón y el mundo de lo sensible, sin que jamás acertáramos a encontrar puente alguno que nos permitiera reducir las abismales distancias que las separan.

⁸¹⁵ P. 165, *Ibíd.*

⁸¹⁶ P. 168, *Ibíd.*

⁸¹⁷ Eugeni D'Ors

En este aspecto, para un pensador como Eugeni D'Ors dado que *la vida entera es diálogo entre la potencia y la resistencia*⁸¹⁸, la Belleza ha dejado de ser una fuerza ciega como en el romanticismo para ser orden e inteligencia (*seny*) y constituir un medio para alcanzar el equilibrio entre la necesidad y la libertad⁸¹⁹, definiendo el *seny* como *fuerza a la vez intelectual y moral, equilibrio en la total producción del espíritu, una plenitud de conocimiento que no desconoce ni rechaza los elementos empíricos, sino que sabe ordenarlos y subordinarlos dentro de ritmos noblemente intelectuales*⁸²⁰

De tal manera que este tipo de inteligencia consiste en su capacidad para aunar en un mismo proceso intelectual lo particular-concreto y lo universal-abstracto, dando lugar a lo universal-concreto de la idea bella, del pensamiento figurativo. Así la belleza deja de ser entendida como mero ornamento para establecerse como *armonía y adecuación de la cosa a su destino*⁸²¹, pues *el orden es la belleza creadora radical*. De este modo, para este autor, al igual que para Aristóteles y Schiller, la Obra Bien Hecha contribuye al ennoblecimiento y la formación del propio ser humano⁸²².

Resulta bien evidente, que lo estético lejos de *no decir nada en absoluto por ser incapaz de decir una cosa sin decirlo todo*, careciendo supuestamente de discurso debido a su presunta elocuencia exagerada⁸²³, ni pretende decirlo todo ni posee esa exagerada elocuencia que Eagleton tan gratuitamente le atribuye, pues no cualquier significación resulta necesariamente válida para una determinada obra artística, ya que estaremos de acuerdo en que escuchando la *Sinfonía Patética* de Tchaikovsky ningún oyente empezará a bailar y a tirar cohetes impelido por su escucha, como tampoco creo que la contemplación de una naturaleza muerta pintada por Chardin pueda ser considerada como fea o intrascendente por ningún espectador por más mínima formación cultural y gusto estético que posea. Por esta razón, siguen resultando desafortunadas sus palabras cuando en otro momento señala que *cultivando toda posibilidad hasta el límite, se arriesga a dejarnos agarrotados e inmovilizados*⁸²⁴, pues en ningún caso es pretensión de la estética cultivar toda posibilidad fuera de todo límite, sino abrir una perspectiva lo suficientemente amplia como para dar cabida a un número determinado de posibilidades de interpretación, sin que en cualquier caso ello signifique riesgo alguno de inmovilización para el espectador debido a la ausencia de todo límite. Creo que Eagleton confunde la apertura con lo ilimitado, la entre-apertura con la caída en el abismo de lo inespecífico, la subjetividad con la absoluta ausencia de objetividad alguna, cuando en realidad lo que define a la estética es

⁸¹⁸ P. 35, *Ibíd.* *El arte y la vida*, Antonio González

⁸¹⁹ P. 36, *Ibíd.*

⁸²⁰ P. 37, *Ibíd.*

⁸²¹ P. 37, *Ibíd.*

⁸²² P. 38, *Ibíd.*

⁸²³ P. 169, *La estética como ideología*, Eagleton

⁸²⁴ P. 169, *Ibíd.*

precisamente su capacidad para situarse a medio camino entre estas dos grandes categorías que siempre estuvieron escindidas.

Tampoco puedo compartir el reduccionismo practicado por este autor cuando afirma que las *Cartas a la educación estética* constituyen una simple alegoría política según la cual las problemáticas relaciones existentes entre los impulsos sensible y formal vendrían a ser más o menos equiparables con las también problemáticas relaciones existentes *entre el populacho y la clase gobernante, o entre sociedad civil y Estado absolutista*⁸²⁵, pues el carácter problemático existente entre ambas categorías remite a una aporía universal y atemporal que trasciende las particulares circunstancias de la luchas de clases o cualquier otro contexto histórico. Este es el principal problema del punto de vista marxista, que finalmente todo es contemplado, y por tanto interpretado, bajo los rígidos esquemas de sus propias ecuaciones dialécticas, que no necesariamente sirven para desvelar las más profundas motivaciones del ser humano, pues en última instancia el fenómeno estético no puede ser reducido a formar parte, como un elemento cualquiera, de una superestructura ideológica encaminada a sostener el buen funcionamiento de una infraestructura económica. Esto es así, a pesar de los paralelismos señalados por el propio Eagleton de las relaciones que el propio Schiller establece entre la razón que impone unidad y la Naturaleza que exige multiplicidad, y el Estado político y la sociedad⁸²⁶, pues en realidad no es lo político lo que en el pensamiento schilleriano genera lo estético sino al revés, es la experiencia estética la encargada de salvaguardar el orden político, ya que el fracaso del estado ilustrado tan solo es atribuible a las particulares carencias morales de sus ciudadanos al no estar a la altura de las exigencias propias del mismo.

Tampoco resulta afortunada la siguiente afirmación: *la gracia*⁸²⁷ *es a la vida personal lo que la sumisión espontánea de las masas es al Estado político*⁸²⁸, pues el hecho de que un sujeto dado proceda a moldear sus impulsos e instintos de acuerdo a los principios de la razón, no necesariamente debe albergar una única y forzosa motivación de orden político, ya que puede perfectamente surgir de la propia interioridad de su ser. Cuando en la Corte del Rey Sol los bailarines se entrenaban en el arte de conseguir unos movimientos gráciles y elegantes que pareciendo naturales y espontáneos, no dejaban de ser producto de un laborioso aprendizaje, no tenían como única y principal finalidad el mantenimiento del orden y la cohesión social, sino también la búsqueda y disfrute de su propio bienestar, ya que la estética actividad de la danza les permitía hacer frente a las aporías y contingencias de su existencia

⁸²⁵ P. 173, *Ibíd.*

⁸²⁶ P. 173, *Ibíd.*

⁸²⁷ Aquí el autor refiere a la obra *Sobre la Gracia y la Dignidad* de Schiller

⁸²⁸ P. 175, *Ibíd.*

con una mayor serenidad y eficacia. Otro de los principales problemas de la perspectiva marxista consiste en reducir el sujeto humano a ser una pieza más dentro del engranaje de un sistema social, perdiendo de vista sus motivaciones más existenciales y profundas. Con esto, no pretendo negar la existencia de evidentes correlaciones entre los ámbitos privado y político, sino tan solo recalcar que no es posible simplificar tanto aquello que en realidad no deja de ser sumamente complejo, pues al quedar reducida la estética a ser un ingrediente más de una superestructura socio-política, pierde precisamente su principal razón de ser. Suceda lo que suceda en la sociedad de cualquier contexto histórico, existen en el ser humano ciertas motivaciones y necesidades que inevitablemente se cuelan y escapan por las enormes ranuras que la dialéctica marxista deja al descubierto a través de una visión de la realidad que se desvela incapaz de profundizar en ese ámbito de *Psyché cuyos límites no podremos encontrar por más que andemos en cualquier dirección.*

En otros momentos, Eagleton confunde lo femenino con el mundo de la mujer, como cuando afirma que:

Schiller contrasta el cuerpo o la dimensión material de un discurso, donde a la imaginación se le puede permitir cierta licencia retórica, con su sustancia conceptual, y advierte de los peligros del significante retórico que usurpa el significado conceptual. Una tendencia de este tipo asigna un estatus demasiado elevado a lo femenino, ya que las mujeres están relacionadas con la materia o el medio externo de la verdad, más con sus adornos de belleza que con la verdad como tal⁸²⁹

Dejando a un lado la naturaleza ciertamente misógina e irrespetuosa que dicho comentario encierra, tampoco hay que confundir o igualar mujer y feminidad, en la medida en que el segundo término sobrepasa y apunta mucho más allá del primero, pues pudiendo considerar que la estética, al igual que todo aquello perteneciente al ámbito de lo sensible-material, alberga una naturaleza femenina, no significa que sea reducible a la mujer y su mundo, por más que ésta obviamente se encuentre incluida en dicha categoría. Cuando Schiller señala que el buen gusto debe llevar convenientemente emparejados y regulados el significante y el significado, lo constatativo y lo performativo, lo masculino y lo femenino, Eagleton le contesta que tratándose de un emparejamiento asimétrico, cabe dar prioridad y poder al primer término de la pareja en detrimento del segundo, señalando finalmente que *la mujer, en suma,*

⁸²⁹ P. 176, *Ibíd.*

*es una compañera que debe conocer su lugar adecuado*⁸³⁰. Es evidente el lugar adecuado al que Eagleton envía a la mujer, esto es, al de ser simple adorno estético de un pensamiento que es masculino, cuando en realidad, lo performativo que sería equiparable a lo estético y femenino, debería encontrarse simétricamente emparejado con lo constativo del discurso. Dicho de otro modo, la forma en que algo es expresado es finalmente tan importante como aquello mismo que es dicho, pues si un conferenciante se limita a leer mecánicamente una excelente disertación, no conseguirá atraer la atención de un público que a los pocos minutos se encontrará sumergido en sus propios bostezos, en la misma medida en que una interpretación psicoanalítica no puede ser dicha como si de una simple noticia periodística se tratara, so pena de no tener impacto terapéutico alguno en el paciente que está siendo analizado. Donde esto aún resulta más evidente, es en el propio ámbito del arte y la poesía, donde algo debe ser dicho de tal forma que resulte bellamente estético y no prosaico, y no digamos si se trata de la forma en que es realizada una determinada interpretación musical. Al fin y al cabo, no olvidemos que para Aristóteles la Forma (*morphe*) tanto equivale a los rasgos particulares y accidentales que alberga un objeto dado, como a su forma substancial o esencia, ya que en definitiva viene a corresponderse con las palabras griegas *morphé* y *éidos*, pues para el estagirita las formas se encuentran inscritas en los individuos, correspondiéndoles una composición metafísica de materia (*Hylé*) y forma (*Morphé*). Por otra parte, de acuerdo con la Teoría Hilemórfica aristotélica, todos los seres sensibles y perceptibles están al mismo tiempo compuestos de materia (*Hylé*) y forma (*Morphé*), siendo la forma algo más que las simples apariencias o particularidades accidentales de un objeto dado, pues para el Estagirita la forma substancial de un objeto vivo viene a coincidir con el alma, de ahí que podamos considerar que tal o cual interpretación musical haya podido limitarse a ser simplemente correcta, esto es, carente de alma al no haber sido capaz el músico de transmitir adecuadamente su forma, o bien sublime y entusiasta tras haber conseguido ir más allá de lo escrito en la partitura.

Por tanto, a tenor de todo lo señalado, no creo que *el lugar adecuado* al que Eagleton pretende relegar a la mujer y a lo femenino sea el más adecuado, sobre todo si además tenemos en cuenta que la vida es gestada a partir de la Matriz que es el útero materno, ese lugar donde es moldeada la forma del ser vivo que lentamente va gestándose en su interior. Y la misma suerte corren el resto de creaciones no necesariamente naturales, como pueden ser las artísticas, filosóficas o científicas, en las cuales el artista, filósofo o científico también gesta (da forma) en la calma y serenidad de su propio espacio interior, aquellas obras o creaciones que algún día verán la luz.

⁸³⁰ P. 176, *Ibíd.*

No obstante, mucho más acertados son los comentarios realizados por Eagleton cuando compara los ideales de la estética schilleriana con la crítica realizada por el pensamiento marxista, al coincidir ambos en la necesidad de superar el desarrollo unidimensional del ser humano que tanto ha proliferado el capitalismo, tras haber contribuido a desgarrar su unidad interna hasta convertirlo en simple pieza de un gran engranaje. Es en este contexto donde el pensador inglés encuentra la auténtica estética radical al ofrecerse como crítica social contraria a la ratificación política de lo dado⁸³¹.

⁸³¹ P. 179-180, *Ibíd.*

La Ontología estético-moral en F. Nietzsche

El pensamiento de Nietzsche leído e interpretado por Gianni Vattimo nos es desvelado en una doble perspectiva, la de ser en primer lugar el último gran pensador de la metafísica, preocupado al igual que Heidegger, por el problema central del ser, y aquella otra que nos lo presenta como un filósofo vitalista al considerar que la vida debe explicarse en base a sí misma y mediante la ayuda de la poesía⁸³². Por lo primero, debe ser puesto en estrecha relación con la metafísica aristotélica⁸³³ y platónica, y por lo segundo, su práctica de la filosofía también debe ser entendida como literaria y artística, desembocando finalmente en lo que Vattimo denomina una ontología hermenéutica, pues Nietzsche puede perfectamente insertarse en la historia de la tradición hermenéutica que iniciando su periplo en Schleiermacher, continúa su desarrollo con Dilthey para más tarde desembocar en el historicismo alemán de Heidegger y los hermeneutas post-heideggerianos (desde Gadamer hasta Teresa Oñate, pasando por Ricoeur)⁸³⁴. Por esta razón, no podemos insertar el pensamiento nietzschiano en una determinada escuela filosófica caracterizada por la unidad y sistematicidad de sus tesis, métodos y resultados, sino en la apertura y entre-apertura de un vastísimo ámbito de pensamiento caracterizado por la crítica de la cultura, la filosofía de la vida, la existencia en su historicidad y el replanteamiento del problema del ser y la verdad⁸³⁵. Por todo ello podemos considerar que el pensamiento nietzschiano posee una vital e intensa actualidad de la que resulta posible derivar las líneas de pensamiento ontológico-hermenéuticas de los llamados “Hijos/as de Nietzsche”, tal como Teresa Oñate pone de manifiesto en el título correspondiente a sus dos volúmenes de *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica*.

Para Vattimo, en el pensamiento nietzschiano *lo dionisiaco liberado exige una pluralidad de máscaras*, tras la crisis de la subjetividad metafísica y la puesta en escena de unas nuevas relaciones existentes entre el ser, la verdad y la interpretación que remiten a una concepción creativa del ser humano⁸³⁶. De este modo, tenemos que:

⁸³² P. 14-15, *Introducción a Nietzsche*, G. Vattimo

⁸³³ Pues así lo consideró en su momento Heidegger, como un pensador metafísico interesado por la problemática central del ser.

⁸³⁴ P. 18, *Ibíd.*

⁸³⁵ P. 19, *Ibíd.*

⁸³⁶ P. 225, *Ibíd.*

*A la voluntad de poder se contrapone, según Müller-Lauter, la voluntad de verdad, que es la expresión de la venganza y del resentimiento de los débiles. La vida, efectivamente, no tiene necesidad de la verdad, sino de perspectivas en las que el mundo aparezca como voluntad de poder*⁸³⁷

De esta voluntad de poder surge el superhombre capaz de aglutinar bajo un mismo yugo el multiperspectivismo de una vida caracterizada por esa pluralidad de máscaras a través de las cuales lo dionisiaco es definido, pluralidad que de alguna manera también remite a la multi-diversidad de significados de la obra artística.

Por otra parte, en relación a la crítica sobre los Ideales de la Modernidad, Nietzsche que ya en *El origen de la tragedia* había propuesto que la solución a la decadencia viniera a través del arte y la estética, constituye el punto de partida para la remisión de la concepción lineal de la historia al abrir una Ontología Estética del Tiempo y el Espacio, en la medida en que supo ver de qué manera el tiempo lineal y la historia constituían no ya el fundamento de la metafísica platónica y cristiano-medieval, sino también de la metafísica ilustrada que alcanza su máximo desarrollo en Hegel para volverse frenéticamente dialéctica con el historicismo de los siglos XIX y XX, percatándose de este modo de su violencia implícita, y proponiendo como solución la doctrina del Eterno Retorno a modo de alternativa a este tiempo lineal que siempre transcurre en línea recta⁸³⁸. Según Oñate refiriéndose a Nietzsche, la ontología del retorno es la fuente de la que brota toda su filosofía, incluida la crítica de la metafísica de la civilización occidental⁸³⁹, y por tanto, la ontología Estética-Hermenéutica del tiempo del retorno como tiempo de las interpretaciones de la historia del ser, ya está entre sus primeros convencimientos. Fue a través de la identificación con Dionisios que Nietzsche nos devolvió al centro del Laberinto donde estaba el Minotauro, haciendo que el pasado fuera posible y que el tiempo volviera a estar libre del sujeto de la historia, liberándolo de la captura idealista metafísica para volver a recuperar su eternidad⁸⁴⁰.

⁸³⁷ O. 227, *Ibíd.*

⁸³⁸ P. 198, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica I*, Teresa Oñate

⁸³⁹ P. 199, *Ibíd.*

⁸⁴⁰ P. 200, *Ibíd.*

De hecho, el Nacimiento de la Tragedia viene a ser una *reinterpretación de la greicidad, una revolución filosófica y estética, una crítica de la cultura contemporánea y un programa de renovación de la misma*⁸⁴¹

Y en este aspecto, Nietzsche apuesta más por la figura de Sileno⁸⁴² (precursor de Dionisio) que por Sócrates y los valores propios del platonismo-cristianismo, alejándose ostensiblemente del clasicismo de Winckelmann y Schiller.

*El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza... fue superada constantemente una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio de los Olímpicos*⁸⁴³

No obstante, ese mundo de los Olímpicos, al igual que las ideas de Schopenhauer, no es más que *un conjunto de representaciones sustraídas a la voluntad de vivir*⁸⁴⁴. Nietzsche considera positiva esa realidad forjada por los Dioses del Olimpo en la medida en que mantiene su conexión con la irracionalidad del mundo pulsional de Dionisios. Por este motivo, contempla la tragedia griega como verdadera síntesis entre lo apolíneo y dionisiaco en la que tiene lugar la culminación de la greicidad⁸⁴⁵, de tal modo que el coro de ditirámicos como intemporales servidores de su dios se encuentra más allá de todas las estructuras sociales habidas y por haber.

*La tragedia griega debe, pues, entenderse como coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes*⁸⁴⁶

No obstante, con la moral socrática y el teatro de Eurípides, se inaugura un nuevo proceso en el que la tragedia ática adopta un sentido meramente realista y racional que viene a suponer la muerte misma de la tragedia. En esa estructura racional del mundo inaugurada por Sócrates y teatralmente

⁸⁴¹ P. 26, *Introducción a Nietzsche*, Vattimo

⁸⁴² P. 27, *Ibíd.* Sileno consideraba que lo mejor para el hombre consistía primero en no haber nacido, y en segundo lugar, morir bien pronto.

⁸⁴³ En palabras de Nietzsche, reseñado por Vattimo en la pág. 28

⁸⁴⁴ P. 30, *Ibíd.*

⁸⁴⁵ P. 32, *Ibíd.*

⁸⁴⁶ P. 34, *Ibíd.*

representada por Eurípides, ya no hay lugar para la incertidumbre, la excitación, la tensión y la ambigüedad, de tal modo que el platonismo se acaba imponiendo en toda la cultura europea.

*El realismo de la tragedia eurípidea es una consecuencia del optimismo teórico de Sócrates*⁸⁴⁷

Esta búsqueda de las esencias y la correspondiente seguridad metafísica que comportan es propia de una cultura debilitada y decadente.

A partir de las obras del período intermedio (*Humano, demasiado humano, Aurora* y la *Gaya Ciencia*) Nietzsche, adopta un marcado posicionamiento a favor de las disciplinas científicas, de tal modo que ahora considera al artista como poseedor de una moral más débil que la del pensador en lo que concierne al conocimiento de la verdad. No obstante, tampoco toma partido por la ciencia en contra del arte por meras razones gnoseológicas, pues allí donde la ciencia conoce, el arte simboliza y fantasea⁸⁴⁸. Finalmente, ello no le impide considerar al arte como una disciplina de segunda categoría en relación al conocimiento objetivo de la realidad aportado por las disciplinas científicas⁸⁴⁹. Así, Nietzsche afirma en *Humano, demasiado humano* que *el científico es la evolución del hombre artístico*⁸⁵⁰, de tal modo que el arte aparece tan solo como una especie de escalera que ha permitido al hombre alcanzar las cumbres de conocimiento de la ciencia. De todos modos, ello no impide que el arte siga apareciendo de una forma no muy distinta al *Nacimiento de la Tragedia*, es decir, como *una fuerza capaz de hacer soportable la existencia*⁸⁵¹.

Nietzsche considera que la única manera de conseguir librar las fuerzas creativas es la de incidir moralmente en la Filosofía de la Historia comprendiendo que también el pasado es posible⁸⁵². Sólo por esta vía será viable liberar la creatividad, comprendiendo que el tiempo se ha hecho espacio hermenéutico porque no hay hechos sino interpretaciones, y por lo tanto, las otras tradiciones no han muerto, sino que son recreables⁸⁵³. Es esto lo que permite una relectura constante de una obra como el *Don Quijote* y ha

⁸⁴⁷ P. 36, *Ibíd.*

⁸⁴⁸ P. 67, *Ibíd.*

⁸⁴⁹ P. 67, *Ibíd.*

⁸⁵⁰ P. 71, *Ibíd.*

⁸⁵¹ p. 73, *Ibíd.*

⁸⁵² p. 201, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica (I)*, Teresa Oñate

⁸⁵³ P. 201, *Ibíd.*

convertido a la filosofía y a la ciencia en literatura desde el punto de vista estético, es decir en el elemento de la crítica de la recepción y su inscripción en la hermenéutica de las tradiciones⁸⁵⁴.

Tenemos entonces tanto una doble reconstrucción: la correspondiente a la metafísica del tiempo lineal hegeliano y la referente a la metafísica platónica del espacio trascendente que desembocan en la filosofía nietzschiana de la historia como alternativa a la modernidad. En este contexto, lo que gana una filosofía de la historia hermenéutica, propia de un tiempo que retorna, que se hace denso y espeso, y no se fuga, dejando de ser el tiempo de la fugacidad de la muerte y de la ausencia de esencialidad; es una ontología estética sobre el ser, entendido como aquel que puede ser dicho de muchas maneras (Aristóteles). Dicha ontología que ya es del todo insinuada por Nietzsche en sus *Consideraciones Intempestivas* contiene dos elementos:

el ser estética

el ser propiamente hermenéutica

Por lo primero, el propio modo de auto-comprensión de las artes se habría expandido a todas las realidades, y por lo segundo, el ser de la naturaleza también sería artístico en la medida en que el “cofre de la historia” lejos de estar agotado, permanecería abierto a todo aquello que no ha sido pensado a lo largo de la misma, estando de algún modo sujeto a una interpretación abierta y constante.

*De aquí que no haya ningún orden moral del mundo- dirá Nietzsche constantemente, lo que hay es un orden estético, un orden de la fabulación*⁸⁵⁵

Esto puede explicar por qué razón Nietzsche adopta para la expresión de su pensamiento, la forma poética y ensayística en lugar de las maneras categóricas del Tratado o el Método, y en esta misma línea se expresarán más tarde Ortega y Gasset o T.W. Adorno al evitar sentar Cátedra sobre aspecto alguno de su pensamiento. Para dichos autores el pensamiento también es, estético y posee estilo, pero no como un mero ornamento exterior del propio pensar, sino como su ser-en-sí, pues la forma en que es expresado ya

⁸⁵⁴ P. 202, *Ibíd.*

⁸⁵⁵ P. 206, *Materiales de Ontología estética y Hermenéutica*, Teresa Oñate, Dykinson S.L., 2009, Madrid

constituye, en cierta manera, su contenido⁸⁵⁶. Cuando Nietzsche señala que *nuestro pensamiento debe tener la vigorosa fragancia de un campo de trigo en una tarde de verano*⁸⁵⁷, nos desvela el fondo de su pensamiento mediante la forma, de tal modo que su manera de pensar no coincide con una comprensión racionalista o analítica del lenguaje, sino que alberga una naturaleza plenamente pulsional en la medida en que remite al *Lebenswelt* o mundo de la vida posteriormente reclamado por Husserl. De ahí, la frecuente utilización de frases cortas en detrimento de los períodos gramaticales largos, capaces de transmitir unos pensamientos tan sentidos como los de la poesía, planteándose la posibilidad de una prosa poética capaz de hacer vibrar al propio lector. De esta concepción nace un estilo característico indisolublemente unido a las ideas que pretende comunicar, pues la forma en que su pensamiento es escrito guarda intrínseca relación con el fondo que pretende transmitir. Por tanto, Nietzsche nunca debe ser leído como si de un producto acabado se tratara, sino a modo de provisionales conjeturas y puntos de vista, dentro de la perspectiva de una obra siempre abierta⁸⁵⁸, tan abierta como de hecho es, la obra artística, poética o musical, pues no debemos olvidar que a través del lenguaje un mundo paralelo es construido de espaldas a la realidad fenoménica que en el mundo acontece, pues por más que la comunicación que tiene lugar entre los miembros de la comunidad humana requiera la fijación del lenguaje utilizado en dicho proceso comunicativo, nietzschianamente hablando, el lenguaje es comprendido como un devenir que nunca debe ser totalmente fijado al ser concebido como un *Trieb zur Metapherbildung*⁸⁵⁹.

De aquí que no haya ningún orden moral del mundo- dirá Nietzsche constantemente, pues lo que hay es un orden estético, un orden de la fabulación⁸⁶⁰, que le conduce a la anunciada muerte de Dios en la *Gaya Ciencia* y en *Also sprach Zathustra*, y al que seguirán sus *Fragmentos Póstumos*. De este modo, aquello que es *Eterno Retorno* no lo es de lo idéntico, sino de aquello que siendo memorable para el ser humano, perdura en la memoria de los otros, de la *paideia*, la filosofía, el arte, esto es, Dionisios, pues el Eterno Retorno no es solamente movimiento, (pues lo que se mueve muere), sino que es la eternidad dentro del movimiento. Eso fue además el pensamiento presocrático sobre la *Physis* que era eterna, no por lo que en ella había de movimiento, sino por los *archai* o primeros principios ontológicos, esto es, por las propias leyes del devenir⁸⁶¹.

⁸⁵⁶ P. 16, Antonio Gutiérrez Pozo, *Arte, estética y estilo*, Mira editores, 2004, Zaragoza

⁸⁵⁷ Gran octavo WW XI,20

⁸⁵⁸ P. 45-55, *Dionisio dormido sobre un tigre*, Enrique Lynch, Ediciones Destino, Barcelona, 2003

⁸⁵⁹ Pulsión a formar metáforas.

⁸⁶⁰ P. 206, *Ibíd.*

⁸⁶¹ P. 207, *Ibíd.*

En su *Genealogía de la moral* Nietzsche cuestiona profundamente los fundamentos de la moral, concluyendo que la *presunta inmediatez y ultimidad de la conciencia, sobre la que se basa en definitiva toda moral, resulta insostenible*, pues finalmente la conciencia no deja de ser algo construido en un determinado contexto y circunstancias, de tal manera que, tampoco puede ser tenida en cuenta como ultimidad⁸⁶². De este modo, todas las supuestas verdades de la metafísica platónico-cristiana fundamentadas en los valores de la virtud, la justicia, el amor al prójimo y Dios, son reconocidas como errores insostenibles⁸⁶³, pues tanto el asceta como el santo convierten la propia existencia en un campo de batalla, en una lucha constante contra los instintos y pulsiones de la vida, llegando a exclamar:

*Cuanta crueldad inútil y bestial tormento han surgido de las religiones que inventaron el pecado*⁸⁶⁴

A partir de *Also sprach Zarathustra*, Nietzsche progresa en la dirección de la teoría del eterno retorno y la voluntad de poder que tanto marcarán el período final de su pensamiento. Este último período es contemplado por Nietzsche como el Mediodía que sucede al prometedor Amanecer del período anterior, de tal forma que trata de alcanzar una sistematización unitaria y una radicalización del nihilismo anteriormente desarrollados⁸⁶⁵.

En esta obra, *Also sprach Zarathustra*, tan poética como filosófica, según las apreciaciones realizadas por Eugeni Trías, Nietzsche trata una de las cuestiones peor comprendidas por la filosofía: la cuestión del tiempo, entendiéndolo como Eterno Retorno de lo mismo que re-torna de forma variada y distinta a lo largo de la existencia. Para ello utiliza las figuras simbólicas del Niño (Dionisios) que después de nacer se transforma en ese camello que transita por la ruta del desierto cargado con sus pesadas alforjas, para después convertirse en un fiero león (Voluntad de Poder) capaz de sacudirse todo lastre y condicionamiento, para finalmente morir y nuevamente transformarse en un nuevo Niño. Vuelta a principio tras haber transitado por las muy diferentes fases de la existencia, haciendo referencia al: *Muere y transfórmate!* tan imperativamente señalado por Goethe⁸⁶⁶, al ser la vida humana mera Voluntad de Poder, esto es, voluntad de crear y engendrar, de morir y resucitar, moviéndose siempre el ser entre los dos grandes Abismos del pasado y del

⁸⁶² P. 91 y 92, *Introducción a Nietzsche*, G. Vattimo

⁸⁶³ P. 93, *Ibíd.*

⁸⁶⁴ P. 90 y 91, *Ibíd.*

⁸⁶⁵ P. 129, *Ibíd.*

⁸⁶⁶ P. 499, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013

futuro que en el presente lo circundan⁸⁶⁷. No obstante, señala Trías que Nietzsche tan solo se centró en esta obra en el presente y en el pasado, y no en las tres eternidades que se cruzan: lo eternamente pasado, lo eternamente futuro y lo eternamente presente, pues la existencia es un don que se recrea en el presente que en esa existencia consiste, en el pasado que en esa existencia insiste y en el futuro en que esa existencia persiste (en su condición de estar siempre por venir como condición del tiempo mismo)⁸⁶⁸. Todo ello da lugar al instante-eternidad en el sentido que Goethe mismo lo consideraba, al venir a condensarse en él esas tres eternidades del pasado que insiste (como pasado inmemorial que Nietzsche olvidó concederle importancia alguna en esta obra), del presente que existe y del futuro que persiste en su condición de estar siempre por venir. De tal modo que: *Se prefigura, en efecto, en el niño (del origen) lo que resplandece en el fin*⁸⁶⁹, de tal manera que el tiempo en poco se parece a ese Cronos devorador de sus hijos en su momento pintado por Goya⁸⁷⁰.

En esta tercera y última fase de su pensamiento, apoyándose en la doctrina del eterno retorno, concluye que nunca se trata de hechos sino de interpretaciones⁸⁷¹. En este contexto, el destino constituye una unidad de sentido deseada y creada a partir de una voluntad creadora, y no algo que simplemente sucede marcado por la contingencia de la vida. No obstante, en el eterno retorno confluyen dos conceptos un tanto antagónicos y difíciles de conciliar: la circularidad del tiempo y la decisión (voluntad de poder)⁸⁷². Una vez ha sido superado el nihilismo de la moral judeocristiana, aparece un segundo nihilismo como consecuencia directa de su hundimiento en el cual el mundo aparece carente de sentido y finalidad dentro de la dinámica de un inevitable y eterno retorno. *Ésta es la forma extrema del nihilismo: la nada (la falta de sentido) eterna*⁸⁷³. La verdadera felicidad para Nietzsche consiste en *sentir el sentido de los acontecimientos en perfecta coincidencia con el sentido de la propia vida* (algo ya anunciado en la *Gaya Ciencia*)⁸⁷⁴. En dicho contexto señala:

Los hombres verdaderamente fuertes serán los más moderados, los que no tienen necesidad de principios de fe extremos, los que no solo admiten, sino también aman una buena parte de azar, de absurdo, los que saben pensar, respecto del hombre, con una notable reducción de su valor, sin convertirse por

⁸⁶⁷ P. 508, ibíd.

⁸⁶⁸ P. 508-509, ibíd.

⁸⁶⁹ P. 512, ibíd.

⁸⁷⁰ P. 514, ibíd.

⁸⁷¹ P. 133, *Introducción a Nietzsche*, Vattimo

⁸⁷² P. 141, ibíd.

⁸⁷³ P. 143, ibíd.

⁸⁷⁴ P. 144, ibíd.

*ello en pequeños y débiles: los más ricos en salud, los que se hayan a la altura de la mayor parte de las desgracias y que por ello no tienen tanto miedo de las desgracias, los hombres que están seguros de su poder y que representan con consciente orgullo la fuerza alcanzada por el hombre*⁸⁷⁵.

Tenemos entonces que *la verdadera esencia de la voluntad de poder es hermenéutica, interpretativa*⁸⁷⁶, y por tanto, también estética en la medida en que se encuentra abierta a la pluralidad de significados susceptibles de ser desvelados, de tal modo que la lucha de voluntades se reduce a una lucha de interpretaciones, pues:

*No existe sino el mundo aparente, y éste es producto de las interpretaciones que cada centro de fuerza elabora*⁸⁷⁷

De tal modo que cada interpretación implica una perspectiva que determina una específica escala de valores. *Frente al positivismo, que se detiene en los fenómenos: sólo hay hechos- yo diría: no, precisamente no hay hechos, sino sólo interpretaciones*⁸⁷⁸. En este contexto, cabe entender que el sujeto que interpreta lo hace desde la perspectiva de una determinada voluntad de poder. Nietzsche toma posicionamiento por una especie de perspectivismo en el que aún teniendo cabida innumerables interpretaciones, no significa forzosamente que todas ellas puedan ser válidas⁸⁷⁹.

*La salud pertenece a quien siente sed en el alma de recorrer con su vida todo el horizonte de los valores y de cuanto se deseó hasta hoy, que siente sed de circunnavegar todas las costas de este Mediterráneo ideal*⁸⁸⁰

Y en este contexto, la doctrina de la voluntad de poder constituye para Nietzsche una interpretación (hipótesis) más entre otras muchas posibles que, a diferencia de las pretensiones de los enunciados metafísicos, renuncia a buscar y encontrar la estructura eterna e inmutable de las cosas. No existe por tanto, ciencia verdaderamente objetiva convertida en ojo puro y sin lugar

⁸⁷⁵ P. 145, *Ibíd.*

⁸⁷⁶ P. 145, *Ibíd.*

⁸⁷⁷ P. 146, *Ibíd.*

⁸⁷⁸ P. 147, *Ibíd.*

⁸⁷⁹ P. 148, *Ibíd.*

⁸⁸⁰ P. 151, *Ibíd.*, cita de Nietzsche correspondiente a la *Gaya ciencia*

histórico en el mundo, pues todo conocer se reduce a un conocimiento perspectivista.

*La fuerza y la salud sólo son definibles en términos de capacidad de aventura, de multiplicidad de puntos de vista, en términos, por tanto, que hemos llamado disolutivos, no ciertamente como cualidades capaces de caracterizar una perspectiva individual entre las otras y en oposición con las otras*⁸⁸¹

Para Nietzsche, el arte en su capacidad para santificar la mentira permite al ser humano no perecer a causa del descubrimiento de la fealdad de la verdad, algo así como una especie de bálsamo reconciliador para el alma desasosegada. No obstante, el arte también constituye el modelo mismo de la voluntad de poder en la medida en que se desmarca de las formas enfermas del ideal ascético y la moral cristiana⁸⁸². En este contexto, el artista aparece como la figura del superhombre que ha sabido sustraerse a las formas del resentimiento y el nihilismo reactivo propios del ascetismo.

No obstante, esa misma naturaleza trágica de la concepción nietzschiana del arte parece oponerse frontalmente a la *intencionalidad sin intención* o *finalidad sin fin* de la concepción kantiana, pues si algo no es el arte, es desinteresado, al constituir un claro estimulante de la voluntad de poder. En este aspecto, en no menor medida también vendría a oponerse a la concepción estética que está presente en la *Poética* aristotélica, en la medida en que para Nietzsche el arte utilizado como medio catártico y purgación moral para la purificación del alma de los espectadores, está más al servicio del mantenimiento de las fuerzas reactivas que de las fuerzas realmente activas. El espectador acudía a la representación del teatro trágico con la supuesta finalidad de adaptarse mejor a los valores ya establecidos, como sujeto pasivo (esclavo) y no como fuerza activa capaz de crear nuevos valores, pues para Nietzsche la función de la filosofía, al igual que el arte, siempre debe consistir en sacudir los valores establecidos, y es precisamente por este motivo que critica muy contundentemente a los artistas románticos, y muy especialmente a Wagner y su cristiano Parsifal, en la medida en que sus creaciones artísticas tienen como punto de partida su propio descontento, frustración y espíritu de resentimiento-venganza, poniendo de manifiesto un sentimentalismo de naturaleza tan exagerada como histriónica⁸⁸³. Entendiendo por una parte los motivos por los cuales Nietzsche se opone frontalmente a las perspectivas estéticas abiertas por Aristóteles y Kant, no creo que los planteamientos nietzschianos deban necesariamente ser incompatibles con las mismas, pues el proceso de

⁸⁸¹ P. 152, *Ibíd.*

⁸⁸² P. 158, *Ibíd.*

⁸⁸³ P. 159, *Ibíd.*

identificación que pueda darse entre el espectador que acude a una representación teatral y sus protagonistas, no debe necesariamente comportar una mera adaptación-alienación respecto a los valores establecidos, pues no creo que las obras teatrales de autores como Brecht, Bernhard o Artaud, comporten adaptación alguna a lo establecido, sino un evidente cuestionamiento, e incluso una contundente insumisión. Por otra parte, la kantiana *finalidad sin fin* vinculada al característico desinterés de la contemplación artística, no debe tampoco necesariamente ser un impedimento radical para la estimulación de la nietzschiana voluntad de poder, pues no debemos comprender el propio desinterés de forma estrictamente literal al tener en él cabida otro tipo de intereses y finalidades no prácticas, ni lógicas, ni morales, si bien tal como ya he señalado en la primera sección, nunca podrá constituir un simple medio para un fin propagandístico al servicio de un determinado pensamiento o ideología. El hecho de que el proceso correspondiente a la contemplación estética no comporte ninguna finalidad dada de antemano, y se sustraiga del resto de ámbitos que configuran la existencia humana, no significa que deba necesariamente transcurrir como una especie de actividad meramente anodina y decorativa, exenta de esa capacidad transformadora que es propia de la nietzschiana Voluntad de Poder.

Esto es así, por más que Nietzsche sostenga que *la predilección por las cosas problemáticas y terribles es un síntoma de fuerza, mientras que el gusto por lo gracioso y lo elegante corresponde a los débiles y delicados. El gusto por la tragedia distingue a los tiempos y caracteres fuertes*⁸⁸⁴. Finalmente, sólo quien es capaz de vivir en el horizonte abierto del mundo como *Wille zu Macht* y el Eterno Retorno, puede prescindir de las recetas y soluciones finales que pretenden constituirse en Verdad⁸⁸⁵, pues la Voluntad de Poder no se define por el deseo de adquirir poder sino en la capacidad de vivir en el devenir mismo de las contingencias de la vida, renunciando a llegar a una meta final y definitiva⁸⁸⁶, tratándose en definitiva de una tarea ciertamente estética, pues la obra de arte, al igual que la existencia, nunca acaba de ser del todo interpretada en la medida en que siempre se encuentra abierta a la multiplicidad de significados.

⁸⁸⁴ P. 161, *Ibíd.*

⁸⁸⁵ P. 162, *Ibíd.*

⁸⁸⁶ P. 201, *Ibíd.*

Nietzsche, el atizador de las conciencias...en *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*

Este texto de Nietzsche es portador de una ruptura respecto a los valores tradicionales de la modernidad, en la medida en que cuestiona y desmitifica la Idea de Verdad así como la pertinencia de cualquier principio que pretenda albergar una determinada validez universal. Tanto en su contenido como en su forma, se trata de una obra dionisiaca en la medida en que invierte el orden hasta entonces existente en el pensamiento occidental, pues todas aquellas verdades que hasta entonces jamás habían sido sometidas a ningún género de duda o cuestionamiento, son tratadas más como errores y espejismos que como realidades en sí. Todo parecía bello, claro y diáfano hasta que Nietzsche habló para desenmascarar la falsa apariencia de un mundo preñado de errores y engaños, abriendo las puertas a una incertidumbre, que a pesar de los indómitos esfuerzos de algunos pensadores pertenecientes a la corriente del empirismo epistemológico, aún hoy en día sigue causando desasosiego en la misma medida en que genera ingentes dosis de creadora libertad. Este texto marca, sin duda alguna, un antes y un después, cual faro iluminador de las conciencias que hasta entonces habían permanecido en la oscuridad. Destructor como es de toda certidumbre es portador de la primera *Lichtung* en el *Bosque del Ser*, incluso antes que el propio Heidegger vislumbrara la urgente necesidad de preguntarse y desvelar el Ser.

Un momento *máximamente altivo y falaz de la historia del universo*⁸⁸⁷ sucede cuando el sujeto humano mata con las palabras los objetos de la vida, creando un lenguaje que pretendiendo representar y comprender la inefable existencia, tan solo esteriliza y extermina esa vida y esa sangre que acaba de escapársele por las ranuras de unas manos que, pretendiendo apresar la existencia, tan solo consiguen retener su muerte. De este modo, instala una vida que en el fondo es una anti-vida, mero simulacro de una existencia que ha sido falseada por los conceptos ideados por su propio pensamiento. La experiencia de la vida (*Lebenserfahrung*), el contacto directo con las cosas, ha sido sustituida por la ontologización del concepto que pretende conocer, con su pobre instrumento,

⁸⁸⁷ P. 17, *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*, F. Nietzsche

el complejísimo mundo que le rodea. De aquí se deriva un escenario de falsedad y mentira, un entramado de palabras, ideas, conceptos y principios que enmascarando la verdadera realidad, se erigen en representantes de la misma. De este modo, el ser humano ha construido a lo largo de toda la historia del pensamiento un conjunto de ilusiones y metáforas que ha olvidado que lo son. Ante la enorme complejidad que caracteriza todo cuanto le rodea, optó por reducir el mundo (*Umwelt*) a un universo simbólico capaz de identificar e igualar todas aquellas cosas que, manteniendo grandes diferencias y peculiaridades entre sí, eran susceptibles de ser consideradas bajo la realidad de una misma palabra o concepto. Nunca el lenguaje, en su universal capacidad sintetizadora fue respetuoso con las peculiaridades de lo particular y concreto, de tal modo que las ideas y conceptos excluyen toda aquella realidad que no cabe entre sus devoradoras fauces. De este modo, resulta un ámbito imaginario dominado por el poder de la ensoñación y la actividad onírica. Un mundo enmascarado por las apariencias de los conceptos que, a duras penas, consiguen disimular su indiscutible ineficacia cuando tratan de dar cuentas de los aspectos más sutiles y complejos de la existencia⁸⁸⁸.

Todo pensamiento, en la medida en que únicamente se basa en el lenguaje, es falso en la medida en que su estructura no se corresponde necesariamente con la propia naturaleza de la realidad. Entre el sujeto cognoscente, el lenguaje como instrumento del conocimiento y la propia naturaleza del mundo, se instala un abismo insalvable que nos condena a ser meros “sísifos” de la conquista del conocimiento. Saber que esas palabras que utilizamos para definir las cosas, al igual que los brillantes conceptos ideados por la ciencia para explicar los fenómenos físicos, químicos y biológicos, han sido arbitrariamente escogidas por un ser humano erigido en su momento como centro y medida de todas las cosas, supone desenmascarar esa mitología que durante tanto tiempo pretendió representar la verdad. Al respecto, como muy bien señala Enrique Lynch, las palabras y los símbolos siempre suponen un empobrecimiento, una mera reducción a imágenes de la pura sensibilidad, de tal manera que *el símbolo no implica enriquecimiento en el nivel del sentido sino más bien, lo contrario: un empobrecimiento, una reducción a imágenes, una fijación de los torbellinos dionisiacos en quietudes apolíneas y, de ahí en más, falseamiento, mistificación, ilusión y simulacro*⁸⁸⁹. Lo que en términos nietzchianos es descrito como vaciamiento sensual o disminución de la capacidad de sentir del propio sujeto.

Según puntualiza Enrique Lynch, el proceso de simbolización puede ser representado en tres etapas sucesivas:

⁸⁸⁸ P. 24-25, *Ibíd.*

⁸⁸⁹ E. Lynch

El sujeto percibe la cosa y construye una imagen sobre la misma
El sujeto nombra la cosa y la sustituye por el significante
Finalmente, el sujeto ha sustituido la cosa por el nombre que ha usurpado su lugar

En dicha operación, lo más esencial e intrínseco de la cosa ha sido sustituido por la palabra que no es más que su vestido o apariencia. Así, tenemos que el mundo natural-pulsional ha quedado usurpado por un mundo intermedio: el lenguaje utilizado en la representación, que a su vez, entra en el mundo logicizado de la comunicación y el conocimiento. Ese supuesto refinamiento del gusto que conlleva todo proceso de simbolización, según Nietzsche, trae aparejado un embotamiento de la sensibilidad⁸⁹⁰.

*Colocamos una palabra allí donde comienza nuestra ignorancia*⁸⁹¹

Para Nietzsche, el mundo de la experiencia auténtica de la vida, es el mundo pulsional cuya naturaleza es inconsciente (*unbewusste Welt*). El problema consiste en que las palabras usadas en su representación, aunque están ligadas a dicha experiencia pulsional, pues en ella fundamentan su sentido y existencia, tan solo nos aportan una pobre actividad de superficie que a duras penas consigue reflejar una pequeña parte de la experiencia pulsional misma. En este aspecto, Nietzsche siempre preferirá la corazonada (*Ahnung*), a la razón del concepto (*Begriff*), acercándose de este modo, a la intuición bergsonniana. La palabra es vista como aquello que corrompe la mente del filósofo⁸⁹².

Tenemos entonces que el valor de aquello que siempre se consideró como Verdad, fue arbitrariamente erigido en base a un conocimiento (ignorancia) adquirido a través del lenguaje y la supuesta conciencia del ser humano para conocer una realidad siempre cambiante, provisional e inefable. La gramática nunca fue ideada para atrapar ese mundo en constante movimiento que Heráclito nos expone en sus inspirados fragmentos. Las palabras se adivinan torpes cuando tratan de explicar ese *río en el que no es posible bañarse dos veces*, porque ni el río ni el sujeto que se baña pueden ser dos veces el mismo.

⁸⁹⁰ Lynch

⁸⁹¹ Nietzsche

⁸⁹² Lynch

Todo fluye, todo cambia, todo se transforma y cuando tratamos de conocer ese cambio mediante las palabras, tan solo conseguimos fosilizar las cosas hasta convertirlas en esa materia muerta que ya ha sido desprovista de esa misma vida que el lenguaje le ha arrebatado. De este modo, la verdad se ha convertido en ese entramado de ilusiones y metáforas encaminadas a calmar la angustia y ansiedad provocadas por la incertidumbre que supone reconocer que no sabemos nada más allá de esos espejismos que ya hace tiempo olvidamos que lo eran.

Cuando Nietzsche habla sobre la imposibilidad de reducir la compleja realidad del mundo utilizando el recurso del lenguaje, ¿no está acaso apuntando en la misma dirección que señalarán más tarde la hermenéutica heideggeriana y gadameriana? Su reclamo de un contacto directo con el mundo, ¿no sugiere acaso el *Lebenswelt* husserliano, ese volver a las cosas mismas que en Ortega y Gasset adoptará el brillante disfraz del “yo y mis circunstancias”...?

En cualquier caso, el filósofo del *Also sprach Zarathustra*, cierra una *Weltanschauung* basada en la indiscutible fe en la razón y las palabras, en su capacidad para comprender y plasmar el mundo, y abre las puertas a la incertidumbre, apuntando hacia una concepción del ser fundamentalmente simbólica que más tarde dará lugar a una visión hermenéutica de la experiencia humana, caracterizada por la pre-existencia de una estructura lingüística, que a modo de apriorismo fundamental, determina y condiciona toda existencia. Aquello que en Nietzsche es considerado como manifestación de una ilusión, es tomado por el pensamiento hermenéutico y estructuralista como única realidad fiable e indiscutible. En el presente texto, el *etwas als etwas* señalado por Heidegger en *Sein und Zeit*, ya se encuentra en ciernes, cual semilla evocadora de aquello que aún no es pero ser. Y si bien hoy en día puede resultar una obviedad, no es menos cierto que su lectura sigue sorprendiendo habida cuenta de la fecha en que fue escrito. No hay por tanto realidades sino interpretaciones, esto es, construcciones simbólicas llevadas a cabo por alguien sobre algo desde algo previamente dado, no existiendo por tanto esa pretendida objetividad de la ciencia o de la filosofía racionalista, siempre empeñada en poder asirse en algún Principio perenne e indubitable.

La apuesta final del autor en este texto parece apuntar hacia una defensa de la intuición por encima de la razón, en la constatación de que toda ilusión y metáfora resultan necesarias para la propia supervivencia del ser⁸⁹³. Se

⁸⁹³ P. 37, *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*, F. Nietzsche

vislumbra que el único sentido de la humana existencia es precisamente ese exquisito juego estético que consiste en coleccionar innumerables ilusiones de bella apariencia. Como afirmará más tarde en *Der Geburt der Tragödie*:

*El arte es la auténtica actividad metafísica de esta vida*⁸⁹⁴

En este aspecto, vendría a coincidir con Cioran cuando en su apocalíptico y devastador corpus filosófico, considera que la experiencia estética es el único margen que al ser humano le queda para dar sentido a su existencia.

Pero la ilusión no es tan solo necesaria para el arte, sobretodo, también lo es para la vida, si bien se trata entonces de que dicha ilusión devenga plenamente consciente. Somos entonces, tan solo podemos aspirar a ser, creadores de aquellas mismas ilusiones que resultan imprescindibles para nuestro existir, aún reconociendo al mismo tiempo que se trata de falsedades consideradas como verdades. De este modo, el error se convierte en presunción y cuna de todo conocimiento, siendo el error (*hamarteia*) la principal condición del vivir. En este aspecto, esa *hamarteia* que Aristóteles consideraba como consecuencia directa de toda ignorancia, aquí se transforma en vehículo de un conocimiento que no se pretende único ni acabado, sino provisional y abierto. De este modo, se desvela hasta qué punto el sujeto viene a ser un invento de la metafísica tradicional para tratar de ver y comprender esa naturaleza que, debido a su carácter inefable, siempre escapa a su comprensión y conocimiento. De este modo, vivir la vida es vivir en el error, en ese engaño que es la esencia del arte y que de paso, también constituye la razón de ser de toda ciencia. La cosa de la ciencia al igual que la cosa-en sí-kantiana, no es más que un ingenuo y práctico modo de ordenar las cosas⁸⁹⁵ para simular comprenderlas, de manera que toda categoría se adivina como producto de una falsificación ejecutada por un supuesto sujeto cognoscente que, en sí mismo, ya constituye una ficción. Pero este ficticio mundo del sujeto, la sustancia y la razón resultan imprescindibles para existir, de modo que allí donde Parménides dijo:

No pensamos lo que no es

⁸⁹⁴ P. 132, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche

⁸⁹⁵ P. 72, *La Voluntad de ilusión de Nietzsche*, Vaihinger

Vaihinger contesta:

*Lo que puede ser pensado, debe ser, ciertamente, una ficción*⁸⁹⁶

Para Nietzsche, el hombre intuitivo no se aferra y engaña con las metáforas con que juega, pues sabe de sobras que tan solo se trata de metafóricas ilusiones que utiliza como material para construir la expresión estética de sus obras artísticas:

*Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke*⁸⁹⁷

Entonces la función del sujeto es tan necesaria como la existencia del arte para que el ser humano exista, si bien para Nietzsche la existencia de un fondo pulsional que resulta ser subyacente a todas nuestras determinaciones conscientes le conduce a sostener que la propia noción de sujeto no es más que una pobre instancia que ha tomado por verdaderas sus propias ilusiones. El mero hecho de haber ordenado y dispuesto de una determinada manera ese caos subyacente que en el fondo somos, no impide el desvelamiento de su carácter meramente ficticio. La verdadera razón (voluntad de poder) se encuentra en las razones del cuerpo o en el cuerpo y sus razones, como se prefiera, ya que al fin y al cabo, el yo viene a ser una especie de precaria síntesis conceptual a la que no podemos conceder más que un status de ilusoria realidad. Por este motivo, algunos filósofos orientales como Ueda, han optado por distinguir entre el yo y el yo-sin yo, esto es, entre ese yo encerrado en sí mismo que ha sido construido mediante los instrumentos de la razón y el lenguaje, y el verdadero yo (sin yo) abierto al infinito mundo de lo no conceptualizable o representable mediante el lenguaje (lo Inefable)⁸⁹⁸. Desde este punto de vista, el yo pierde su status de ente para desvelarse como signo, función simbólica o mera creencia.

Solo llegamos a conocer nuestros procesos íntimos, lo más profundo, lo más auténtico de nosotros mismos, si renegamos del yo como categoría o como eje

⁸⁹⁶ P. 84, *Ibíd.*

⁸⁹⁷ P. 25, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, F. Nietzsche. Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte.

⁸⁹⁸ Ueda, *El yo sin yo*

*de todo pensar, es decir, si damos la espalda a la tradición de la filosofía moderna y rechazamos su abierta o encubierta complicidad con la gramática*⁸⁹⁹

En este aspecto, el psicoanálisis freudiano no deja de mantener una encubierta complicidad con la gramática al renegar del cuerpo y sus razones, pues fundamentando sus estrategias terapéuticas en la escucha e interpretación del discurso lingüístico inconsciente del paciente, permanece atado a las propias redes del lenguaje de las que no consigue zafarse, impidiendo en parte, la libre expresión de la naturaleza irracional de las pulsiones que nunca podrán ser reducidas a meras representaciones simbólicas. De este modo, tenemos que no todo puede ser dicho a través o mediante la palabra, pues el cuerpo también debe expresarse desde su naturaleza más irracional y pre-verbal, lo que al mismo tiempo no impide su integración en el propio ámbito de lo simbólico.

No obstante, la única posible vía de acceso al *Selbst* (yo profundo) es a través del *Ich*, esto es, mediante este mismo yo que en la tradición metafísica occidental había sido elevado al rango de ente sustantivado, unitario y persistente al cambio. De lo que se trata entonces, es de no confundir el yo con el gran yo metafísico de la tradición filosófica, de vislumbrar ese yo-sin yo del cual nos habla Ueda⁹⁰⁰, que inevitablemente se sitúa más allá de las estrechas redes del orden simbólico (en tantas ocasiones descrito por el propio Nietzsche como esa tela de araña que atrapa y destruye). Esa síntesis conceptual que es el propio yo nunca debe ser tomada como ente real, sino como imaginaria construcción de sentido en el ámbito de lo simbólico. En este aspecto, Ueda vendría a re-considerar y cuestionar las aseveraciones wittgensteinianas del *Tractatus* que tratan de delimitar los márgenes de existencia del ser humano dentro de lo que sería el lenguaje (*los límites de mi mundo son los límites del lenguaje*), pues como de hecho el propio Wittgenstein señala:

*Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische*⁹⁰¹

De tal manera que entonces, eso mismo de lo que pretendidamente no se puede hablar, da mucho que hablar...

*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*⁹⁰²

Pero allí donde Nietzsche separa el hombre intuitivo del racional, Husserl, Heidegger y sobretodo Ortega y Gasset, apostarán por la síntesis entre razón e

⁸⁹⁹ Lynch

⁹⁰⁰ Primer capítulo de la obra escrita por varios autores, titulada "Las palabras del silencio". Edit. Trotta

⁹⁰¹ P. 182, *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein, Alianza editorial, Madrid, 2007.

Lo inexpresable ciertamente existe, se muestra en lo místico

⁹⁰² P. 182, *Ibíd.*

intuición, pues aún siendo incapaz el lenguaje de representar el mundo, su función resulta imprescindible para estructurar el λόγος. Esto es así a pesar de que según el propio Nietzsche, *desde la inmediatez y la experiencia dionisiaca al grado más elevado del concepto abstracto apolíneo obra una simplificación, es decir, una reducción de la cantidad y la calidad del sentido de la experiencia original del mundo a lo expresable por palabras*⁹⁰³, de tal modo que habrá tenido lugar una muy deficiente transferencia (*Übertragt*) de la experiencia del sujeto a la palabra.

Por otra parte, este abismo abierto a la incertidumbre también tendrá sus efectos en los demás ámbitos de la cultura, concretamente en la expresión artística y musical. La crisis de la tonalidad en la música y de la figuración en las artes plásticas será, en parte, una consecuencia de esta nueva *Weltanschauung*. De este modo, tenemos que durante el siglo XX el arte se encamina hacia el juego de la vida. El mundo deviene entonces obra poética inventada y creada por el propio individuo, y la existencia humana, una tarea estética en la medida en que produce algo que aún no existe pero que puede existir.

La imitación ha quedado sustituida por la composición, construcción o creación, términos muy habituales dentro del discurso de las vanguardias artísticas. De acuerdo a esta perspectiva hermenéutica-fenomenológica, encontramos que los artistas pretenden producir nuevos sentidos y significados allí donde hasta entonces tan solo había un único sentido-significado desarrollado a partir del sujeto trascendental kantiano.

El famoso cuadro de Magritte, « *Ceci, c'est ne pas une pipe* »⁹⁰⁴ remite a la ruptura entre lo que se ve y su sentido. Introduce de este modo, el desorden en un orden al que ya nos habíamos plácidamente acostumbrado. Lo que vemos ya no es lo que parece, sino una burda copia de una realidad que en cierto modo es irrepresentable. Por esta razón, la nietzschiana misión del texto que figura en el mismo cuadro, es desmitificar esa actividad mimética desde siempre existente entre el sujeto y las circunstancias. El ser deja de ser ese buen imitador para convertirse en creador, algo que también re-encontramos en el pensamiento sartriano, donde Dios ha dejado de ser el creador del hombre a su imagen y semejanza para convertirse en ficticia realidad creada por la propia necesidad metaforizante del hombre.

⁹⁰⁴ *Esto no es una pipa*. No entro aquí en aquellas consideraciones que serían propiamente estéticas sobre dicha obra, las cuales serán señaladas en otro momento.

La estética del siglo XX, habiendo perdido la confianza entre las cosas y las palabras, los objetos y sus representaciones, se mueve entonces en el límite entre aquello que se puede decir, nombrar, expresar y aquello innombrable, impensable e irrepresentable.

Finalmente, podemos contemplar la figura de Nietzsche proyectando su inefable sombra sobre todos los ámbitos del pensamiento filosófico y estético. La existencia humana ya definitivamente convertida en potencial obra artística.

La Genealogía de la moral

Introducción

Para una mejor comprensión de *La genealogía de la moral* de Nietzsche, el prologuista Diego Sánchez Meca nos introduce en el marco de los conceptos básicos nietzschianos. En primer lugar, la *physis*, no es la materia o el cuerpo como tal, sino como:

*Una dinámica de fuerzas de una mayor sutileza e inteligencia que el yo, porque tiene la seguridad innata de un funcionamiento automático y una sabiduría que está por encima de nuestro saber consciente, y que hace de lo corporal, en cierto modo, una conciencia de rango superior al yo*⁹⁰⁵

En segundo lugar, la genealogía es un concepto que significa que:

*Toda creación cultural, moral, arte, religión, política, ciencia, etc., será la proyección de fuerzas elementales, orgánicas, fisiológicas y relativas a un determinado nivel de energía o voluntad de poder. Y, por otro lado, genealogía significa que, en último término, es siempre el cuerpo quien interpreta. Por tanto, el cuerpo como lo anterior a toda objetividad, como el a priori de toda creación y transformación de la cultura, como la fuerza que se ejerce y se siente de forma no reflexiva en cuanto autoafirmación de sí misma*⁹⁰⁶

En este aspecto, el marco de la genealogía nietzschiana de la moral es una fisiología trascendental basada en una lucha de fuerzas activas y re-activas pertenecientes al propio proceso creador y destructor de la *physis* misma. En dicho contexto, se establecen las categorías de la salud y la enfermedad, de tal manera que el cristianismo y su moral son portadores de una degeneración

⁹⁰⁵ P. 26, *Genealogía de la moral*, F. Nietzsche (Prólogo de Diego Sánchez Meca)

⁹⁰⁶ P. 27-28, *Ibíd.*

fisiológica, enfermiza voluntad de poder, enfermedad y neurosis, mientras la cultura griega brilla por su capacidad para someter a control el caos pulsional, sin sucumbir a la tiranía de las culturas tiránicas y represivas. Urge entonces recuperar ese mundo instintivo-pulsional que constituye el fundamento de la existencia humana⁹⁰⁷. Los instintos (*physis*), son energía pura moldeada y configurada a partir de la orientación que les imprime la cultura y sobretodo, la moral. En este aspecto, constatamos importantes diferencias entre los planteamientos freudianos y nietzschianos, pues allí donde Freud enfrenta el polo pulsional a la cultura, considerando imprescindible la represión de los instintos para hacer efectivo el progreso socio-cultural, Nietzsche propone una domesticación-modulación de las pulsiones a través de los recursos propios de la cultura y la moral. De este modo, tenemos que no es la represión instintual la condición de la cultura, sino su reconducción. Basándose en el modelo dialéctico clásico, Freud establece una marcada escisión entre *physis* (el mundo sensible) y *psyché* (el mundo de las ideas o las representaciones psíquicas como contenidos de la conciencia kantiana), de tal modo que el segundo término de la ecuación dialéctica (antítesis) fagocita el primero de los términos (tesis), resultando entonces, no una síntesis de los elementos opuestos y confrontados, sino la indiscutible preeminencia de *psyché* sobre *physis*. A la represión pulsional decretada por el pensamiento freudiano como condición de existencia de la cultura, se contrapone la contención-reconducción del modo de pensar nietzschiano que no establece ningún género de escisión o fisura entre ambos mundos, sino una alegre intercomunicación. Por esta misma razón, la teoría freudiana del inconsciente excluyó del aparato psíquico la *physis* (el cuerpo, la materia), para únicamente quedarse con las representaciones psíquicas propiamente dichas que, a modo de contenidos de la conciencia kantiana, pasarían a constituir la única realidad (verdad) del aparato psíquico. Se percibe, de este modo, la adscripción judeocristiana de Sigmund Freud, incapaz de reconciliar el mundo de la vida y de las ideas, del cuerpo y la mente, de lo sensible y abstracto, forzando siempre la exclusión del primer elemento en la ecuación dialéctica.

Una vez los instintos han sido convenientemente moldeados y configurados, vienen a constituir una especie de segunda naturaleza. En este aspecto, cabe recordar que la noción freudiana de fuerza pulsional, hace referencia a una energía instintual (libidinal) ligada a una representación psíquica (contenido de la conciencia), de lo cual, comprensiblemente se deriva una nueva naturaleza forjada por la incidencia de la cultura en los procesos propios de la *physis*. Toda escisión entre ambos mundos, lo sensible y lo abstracto-cultural, no es más que la consecuencia de una *Weltanschauung* fundamentada en la metafísica tradicional. La energía pulsional o instintos ligados a unas

⁹⁰⁷ P. 37, *Ibíd.*

determinadas representaciones psíquicas, es portadora de una vitalidad irremisiblemente unida a la cultura, que por su plasticidad y volubilidad puede ser educada y convenientemente canalizada en forma de energía creativa, en lugar de ser reprimida por una moral tiránica, incapaz de ver en el mundo instintual las verdaderas energías de la vida. Lo que finalmente, Nietzsche pretende es que termine, de una vez por todas, la era del nihilismo para dar comienzo a una nueva era dionisiaca⁹⁰⁸.

⁹⁰⁸ P. 40-41, *Ibíd.*

Tratado I

Bueno y malvado, bueno y malo...

La comprensión de las formas adoptadas por la moral nada nos dice sobre su origen o genealogía, sobre su intencionalidad en el ámbito socio-cultural. Por tanto, en esta parte de la obra Nietzsche trata de analizar la razón de ser de los preceptos morales establecidos y considerados como buenos o válidos. El autor distingue entre una moral noble que constituye una afirmación del individuo respecto a una moral de los esclavos que siempre dice no a lo no-idéntico, necesitando situarse dialécticamente frente a un polo exterior (antagonista) para poder re-accionar. De este modo, tenemos que la moral establecida actuando por contra-reacción a la propia vida, siempre se mueve desde y en el resentimiento.

Cuán profundo respeto siente un hombre noble hacia sus enemigos y tal profundo respeto es ya un puente hacia el amor...Más aún exige el galardón de tener un enemigo, y no tolera sino al enemigo en el que no hay nada que despreciar y muchísimo que respetar. En cambio, considérese el enemigo tal como lo concibe el hombre resentido...y precisamente aquí está su acto, su creación: ha concebido el enemigo malvado (Schlecht, Schlicht, malo, simple), el hombre malvado, y además como un concepto fundamental a partir del cual se inventa aún un hombre bueno como imagen y contraste: él mismo⁹⁰⁹

De este modo, tenemos que la moral reactiva, la moral de los esclavos, entraña la creación de un enemigo exterior a partir del cual se define el sujeto como supuesto portador del bien y la justicia. De este modo, el esclavo, el hombre de bien, no se autoafirma en su propia individualidad, sino que necesita construir una amenazante otredad contra la cual rebelarse para poder existir...Una vez

⁹⁰⁹ P. 80, *Ibíd.*

ha sido construido el enemigo, a imagen y semejanza de uno mismo, las energías son raudamente dirigidas en la dirección de su exterminio. Tal ha sido, por otra parte, el proceder de todos los sistemas esclavistas: tanto los cristianos desde la época del emperador Constantino, como los nazis durante el holocausto judío de la segunda guerra mundial, crearon sus propios enemigos para afirmar su incapacidad para existir más allá de sí mismos. Si el esclavo no tiene a nadie a quien perseguir, ningún sujeto que le devuelva esa imagen y sentido que es incapaz de sostener por sí mismo, se hunde en su propia carencia de autoafirmación y auto-referencialidad.

En este aspecto, Vattimo considera que la crítica nietzschiana a la cultura metafísica siempre debe situarse en relación al problema de la secularización⁹¹⁰, en la medida en que la herencia de Nietzsche nos ha permitido la liberación de todos los dualismos y la apertura al pluralismo con sus diferencias en detrimento de la historia monológica de la razón dialéctica superadora, posibilitando al mismo tiempo la recuperación de las tradiciones a partir de la re-interpretación hermenéutica⁹¹¹. Abandonando de este modo, esa siempre tendenciosa, arbitraria y opresiva lucha dialéctica hegeliana que constituye el punto de partida de un sinfín de hostilidades y resentimientos que inevitablemente conducen al estallido de la violencia y los conflictos bélicos.

Explorando Teresa Oñate las dos versiones existentes del mito de Pandora en Hesíodo, en la Teogonía representando el mal personificado que es la causa de todas las penalidades y sufrimientos humanos, y en los Trabajos y los Días, destapando Pandora la jarra que lleva consigo y de la cual se escapan todo tipo de calamidades, permaneciendo en este caso la Esperanza en el fondo de la tinaja al haberla cerrado antes de que ésta saliera al mundo exterior⁹¹², vincula la Hermeneútica al rescate de la filosofía pre-socrática y de todos aquellos pensamientos en su momento guillotizados por la *Aufhebung* hegeliana⁹¹³, tras haberse alejado tanto del romanticismo como de la violenta dialéctica en su momento instaurada por Hegel. En este contexto, la vincula con la polis y a ésta con la *Paideia* de los lenguajes y las artes liberales, y es precisamente en el lugar que ocupa la polis y el logos donde dialogan y discuten los tiempos, alterándose entre sí y entrando en conversación también sus diferentes hermenéuticas críticas (desde Platón y Aristóteles hasta Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Vattimo, etc.)⁹¹⁴. Es no obstante en el presente donde se abre la posibilidad de ser-mejor de lo que ya era desde

⁹¹⁰ P. 365, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica I*, Teresa Oñate

⁹¹¹ P. 366, *Ibíd.*

⁹¹² P. 448-449, *Ibíd.*

⁹¹³ P. 456, *Ibíd.*

⁹¹⁴ P. 458, *Ibíd.*

entonces posible, y no en el seguimiento de esa *dialéctica inconclusa de la modernidad siempre inacabada y de violencia salvadora contra el tiempo-lugar del ahí del ser*, que siempre concluye en la violenta imposición del Uno-Todo. Por esta razón, *la hermenéutica se sitúa en el ámbito sincrónico de la radical finitud de los límites que corresponden al Lógos en la era hermenéutica*⁹¹⁵

Alejándose de este modo, y trascendiendo de forma harto implícita el tradicional conflicto de opuestos de la dialéctica hegeliana, tan en consonancia con las directrices del pensamiento ilustrado que, en el fondo, no deja de estar adscrito al maniqueísmo judeo-cristiano de las tres grandes religiones monoteístas, desde siempre empeñadas en establecer una clara escisión entre el mundo del Bien y la Verdad y el mundo del Mal y la Mentira. La supuesta superación hegeliana (*Aufhebung*) que aboca al tiempo histórico a transcurrir siempre hacia adelante, en una especie de ajetreada carrera sin fin, o sin más fin que la propia combustión de una etapa histórica por la siguiente, con la narcisista presunción de superarla en pos de un mayor progreso y bienestar, queda desvelado en su más totalitaria naturaleza, como esos hijos que siendo devorados por su propio Padre Saturno no alcanzan a tener más perspectiva que su propia extinción.

En su constante vuelta (*Kehre*) al pasado para descubrir y desvelar lo no-dicho y no-pensado, la Hermenéutica opta por romper con la lineal sucesión de los tiempos históricos que supuestamente debían conducirnos en la dirección de un cambio-progreso ilimitado, para situarnos en el ámbito de la simultaneidad-sincronicidad y el regreso al pasado para rescatar aquello mismo que había sido engullido por las fauces de Saturno.

Como muy acertadamente expresa Oñate en su citada obra:

*Esa es la mejor vía: debilitar la uniformidad e insistir en el diálogo intercultural hasta poner de relieve los inconmensurables de las diversas culturas-lenguas, precisamente a favor de las diferencias, ya que efectivamente se trata hoy de debilitar la violencia del nihilismo de la Globalización monológica, propia del capital ilimitado*⁹¹⁶

⁹¹⁵ P. 459, *Ibíd.*

⁹¹⁶ P. 460, *Ibíd.*

Pues la hermenéutica postmoderna debe devolver su protagonismo al pasado, y especialmente a todas aquellas tradiciones que en nombre del supuesto saber del pensamiento Ilustrado fueron discriminados por su no-pertenencia al contexto cultural de occidente. De este modo, huelga rescatar del olvido a los dioses, a lo divino, a la Naturaleza, pero también a lo primitivo, arcaico y femenino, esto es, a todo aquello que fue ninguneado en nombre de los Ideales Ilustrados⁹¹⁷. Si algo critica contundentemente la actual hermenéutica es la propia violencia ahistórica de la historia universal al desenmascarar la lógica identitaria de la dialéctica ilustrada que en base a sus principios siempre había optado por *olvidar lo otro de los pasados posibles*⁹¹⁸. De este modo, tenemos que la hermenéutica resulta inconcebible más allá del reconocimiento del vínculo existente entre los pasados posibles y la apertura a la alteridad-diferencias. Se trata del recordar (*Andenken*) a través de esa *Pietas* sincrónica de los pasados posibles de la que nos habla Gadamer⁹¹⁹. Y en este aspecto, nos recuerda que es preciso viajar hasta el recóndito lugar en el que los presocráticos constituyeron el punto de partida para los diálogos platónico-socráticos, y para el pensamiento aristotélico, hacia ese lugar que él denomina *desde que somos una conversación*, esto es, un diálogo abierto e interminable⁹²⁰. La existencia de filósofos como Vattimo y Hardt que beben directamente de las fuentes hermenéuticas de Gadamer y de las propias del post-estructuralismo francés de Deleuze respectivamente, nos permiten esperar algo más que el mero afán de violento protagonismo de los pensamientos únicos o del relativismo a ultranza, que en definitiva vendrían a ser las dos caras de la misma moneda⁹²¹.

*Es la racionalidad hermenéutica la posibilitante de una interlocución abierta por la alteridad*⁹²²

La vuelta a los presocráticos se encuentra en consonancia con la máxima nietzschiana de que en lugar de historia hay interpretaciones circulando en los márgenes del eterno retorno, volviendo a re-proponer la cultura trágico-estética y la transvaloración de la lógica de los valores de los esclavos en lugar de las lecturas segurizantes de Sócrates y Eurípides tan acertadamente criticadas por Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia*, volviendo de este modo a la época trágica de los griegos: la filosofía pre-socrática⁹²³.

⁹¹⁷ P. 462, *Ibíd.*

⁹¹⁸ P. 463, *Ibíd.*

⁹¹⁹ P. 464, *Ibíd.*

⁹²⁰ P. 467, *Ibíd.*

⁹²¹ P. 472, *Ibíd.*

⁹²² P. 473, *Ibíd.*

⁹²³ P. 473, *Ibíd.*

Es la diferencia lo que siempre da que pensar en la medida en que escapando a lo previsible siempre se orienta en la dirección de descubrir nuevas posibilidades, mundos y horizontes, para desvelar lo desconocido y no dado en lo acostumbrado. Por esta razón, la hermenéutica es intempestiva y universal, no en el sentido de la Universalidad del Todo y las Partes, sino en el de un universo musical de resonancias muy cercano al Bien-Uno ontológico platónico⁹²⁴.

La única posibilidad de llevar a cabo una filosofía crítica es considerándola desde el punto de vista de los valores. Por esta razón, Nietzsche concibe la crítica como una acción opuesta a cualquier tipo de reaccionismo, incluida la venganza o el resentimiento, dando nacimiento a la genealogía como nueva organización de las ciencias y de la filosofía. La difícil labor de encontrar el sentido supone enfrentarse a una encrucijada de sentidos que a modo de constelación, coexisten dentro de un complejo tejido que siempre hace de la interpretación un arte. Desde este punto de vista, la manera propiamente filosófica de pensar implica una actitud pluralista como garantía de la libertad que conlleva un inevitable ateísmo. Ningún fenómeno o acontecimiento, ni pensamiento ni palabra, puede sustraerse al pluri-perspectivismo, de manera que el arte de interpretar siempre conlleva un desenmascarar y descubrir aquello que se esconde tras las máscaras. De este modo, la genealogía además de interpretar, también evalúa en la perspectiva de una fuerza que siempre se manifiesta de forma plural⁹²⁵.

En Nietzsche, el concepto de fuerza siempre guarda relación con otra fuerza que es la voluntad de poder.

*Le sens de quelque chose est le rapport de cette chose à la force qui s'en empare, la valeur de quelque chose est la hiérarchie des forces qui s'expriment dans la chose en tant que phénomène complexe*⁹²⁶

Esta relación de fuerzas jamás es concebida en términos negativos, de forma que una fuerza sucumbe a manos de otra, sino afirmando cada una su propia diferencia. El objeto de toda voluntad de poder nunca es un objeto o fin

⁹²⁴ P. 474-475, *Ibíd.*

⁹²⁵ P. 3-4, *Nietzsche et la Philosophie*, G. Deleuze

⁹²⁶ P. 9, *Ibíd.*

determinado, sino la afirmación de la propia diferencia y singularidad. Esta afirmación nietzschiana se opone frontalmente a la negación existente en la dialéctica, en la misma medida en que se oponen la diferencia a la contradicción dialéctica, viniendo a considerar el modo de pensamiento dialéctico como el característico de los esclavos y los plebeyos. A la negativa visión dialéctico-cristiana contraponen el sentir trágico que había muerto en tres fases sucesivas: con la dialéctica socrática, con el cristianismo, y finalmente, con la dialéctica moderna y el propio Wagner, detectando en el modo de pensar de toda la filosofía alemana una clara confluencia de dialéctica y cristianismo.

Desde un primer momento, en el nacimiento de la tragedia, Dionisios es presentado como un dios afirmativo y pluralista capaz de metamorfosearse en afirmaciones múltiples, de forma que ni el placer se resuelve en dolor ni el dolor en placer. En esta obra, la verdadera oposición no tiene lugar entre Apolo y Dionisios, sino entre éste y Sócrates, en la medida en que este último juzga la vida a través de la idea, haciendo del instinto, no una fuerza afirmativa y creativa, sino una fuerza crítica y negativa. En este aspecto, Sócrates es el primer genio de una decadencia, como hombre teórico del todo opuesto al hombre trágico, al que seguirá la figura de Cristo como segundo genio de dicha decadencia. Finalmente, Dionisios aparece contrapuesto al Crucificado entendido como estandarte de la mala conciencia y la interiorización del dolor. De este modo, la afirmación dionisiaca de la vida se opone a la cristiana negación y depreciación extrema de la vida. La existencia ya es por sí misma suficientemente profunda como para no constituir un mero camino hacia el ascetismo y la santidad del cristianismo.

Esta oposición de Dionisios y Zaratustra a la figura de Cristo no es una oposición dialéctica en sí, sino justamente una oposición al pensar dialéctico mismo y sus miserias: su negatividad y particular forma de nihilismo, pues aquello que define lo trágico es la alegría de la multiplicidad y la pluralidad.

Tragique désigne la forma esthétique de la joie, non pas une formule médicale, ni une solution morale de la douleur, de la peur, ou de la pitié⁹²⁷

⁹²⁷ P. 18-19, *Ibid.*

En este aspecto, reprocha a Wagner haber hecho una música dramática, exenta de actitud afirmativa, ya del todo alejada de la flauta de Dionisios, como expresión de una socrática decadencia.

Tanto la dialéctica hegeliana como el cristianismo, han interpretado la vida y encontrado su sentido, desde el punto de vista de una culpabilidad (mala conciencia) que debe ser expiada. La principal diferencia entre la interpretación de la vida que hacen los griegos desde la mitología y los cristianos desde su doctrina, es que mientras los primeros hacen responsables a los dioses de sus propias miserias y padecimientos, los segundos responsabilizan directamente al ser humano de todas las desgracias que padece. En el reparto del mundo que nos cuenta Hesíodo en la Teogonía, todas las calamidades, enfermedades e infortunios son erradicados del cielo olímpico hacia la faz de la tierra, donde sólo sus habitantes humanos padecerán sus funestas consecuencias. En el cielo tan solo reinarán para siempre la paz, el sosiego y la alegría. De la misma manera, cuando un hombre era atacado por la locura, ésta siempre le había sido enviada por alguna de las deidades⁹²⁸.

Para Nietzsche, Heráclito es la primera figura trágica en la medida en que hace de la vida un fenómeno estético y no un fenómeno moral o religioso, quedando opuesto a Anaximandro, y más tarde, a Schopenhauer, al haber negado la dualidad de los mundos, e incluso la propia noción de “ser”.

“Héraclite a fait du devenir une affirmation”⁹²⁹

Pues tan solo el devenir existe, en la medida en que cuando se afirma el ser del devenir, también se dice que el devenir afirma el ser o que el ser se afirma en el devenir.

“Héraclite a deux pensées, qui sont comme des chiffres: l’une selon laquelle l’être n’est pas, tout est en devenir; l’autre selon laquelle l’être est l’être du devenir en tant que tel”⁹³⁰

⁹²⁸ P. 25

⁹²⁹ P. 27

⁹³⁰ P. 27

De tal manera que lo múltiple es la afirmación del uno, del devenir y de la afirmación del ser. Heráclito nunca vio rastro de castigo, negatividad, ni culpa alguna en el devenir del ser, a diferencia del modo de pensar dialéctico-cristiano. Se trata entonces, del juego del ser con el devenir, de la correlación del uno con lo múltiple, la existencia entendida entonces como puro juego estético exento de culpabilidades, negatividades y mala conciencia. El ser del devenir juega consigo mismo. De este modo, queda patente que el universo carece de finalidad o sentido propiamente dicho, salvo ese juego que se vislumbra dentro del propio contexto del devenir.

“La formule du jeu est: enfanter une étoile dansante avec le chaos qu’on porte en soi”⁹³¹

Y esa estrella de oro, es Zaratustra...

Nietzsche llama nihilismo a cualquier actitud de negación de la vida bajo sus habituales formas: resentimiento, mala conciencia, ideal ascético, de modo que siempre fue el nihilismo el motor de la historia universal, que encontró en el cristianismo y la metafísica occidental, sus mejores aliados y puntos de referencia.

“Il n’y a pas de métaphysique qui ne juge et ne déprécie l’existence au nom d’un monde suprasensible”⁹³²

⁹³¹ P. 5, *Also sprach Zarathustra*, (Prologo), F. Nietzsche

⁹³² P. 40, *Nietzsche et la Philosophie*, G. Deleuze

Tratado II

Culpa, mala conciencia y similares.

*Con ayuda de la moralidad de la costumbre y de la camisa de fuerza de la sociedad, el hombre fue convertido realmente en calculable*⁹³³

Esto es, incapacitado de poder desarrollar su propia singularidad autoafirmativa dentro de un ámbito de libre creatividad, sometido a los dictados establecidos por la moral vigente. En contrapartida, el hombre soberano de sí mismo brilla por su conciencia moral forjada a partir de una actividad creativa que le permite respetar a los demás, aún sin coincidir con su manera de pensar. Y ese hombre soberano de sí mismo no puede ser otro que aquel forjado desde una consciencia de pensamiento hermenéutico, esto es, desde la libertad de poder considerar que no existen hechos sino interpretaciones, y que por tanto, es precisamente en la actividad interpretativa donde encontramos la posibilidad de ser, de existir más allá de los dictados establecidos por cualquier moralidad o pensamiento vigente. El giro decisivo dado hacia la racionalidad Hermenéutica interpretativa⁹³⁴ ha supuesto el abandono definitivo de la mitología cristiano-platónica que posteriormente, al llegar a los siglos XX y XXI, había adoptado el disfraz del mundo marxista sin clases ni dinero circulante, o de la supuestamente liberadora Ciencia-Técnica, o del Capitalismo de consumo o la conquista del espacio intergaláctico, estableciéndose como movimiento dialéctico superador de todo límite, cuando en realidad desde *Also sprach Zarathustra*, habíamos aprendido que el afirmante *límite-limitante es la condición de posibilidad de todas las diferencias y de la finitud inagotable de la vida-muerte, que más bien tenemos la responsabilidad de cuidar y hacer florecer*⁹³⁵. Y en este aspecto, el respeto hacia todas las diferencias, hacia esas mismas diferencias que habían sucumbido entre las fauces de la *Aufhebung* hegeliana (Saturno), constituye la mejor garantía y condición para el mantenimiento del hombre soberano de sí mismo que ha conseguido escapar a la opresión de las ideologías, de los grandes dogmas y los principios metafísicos maximalistas.

⁹³³ P. 99, *La Genealogía de la moral*, F. Nietzsche

⁹³⁴ P. 14, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica I*, T. Oñate

⁹³⁵ P. 13, *Ibíd.*

*Cuánta sangre y cuánto horror hay en el fondo de todas las cosas buenas*⁹³⁶

Pues todo lo bueno ha sido forjado a partir de la negatividad de una conciencia moral basada en el odio y el resentimiento hacia toda manifestación de libre singularidad, esto es, en contra de la soberanía individual.

La culpa ha sido el más eficaz instrumento al servicio de la moral de los esclavos. La correspondiente palabra en alemán (*Schuld*) arranca de *Schulden*, deudas, y nos muestra la forma en que la moral imperante ha impuesto su *Weltanschauung* en todos los ámbitos socio-culturales. Si estoy en deuda es porque supuestamente he cometido una falta, y por tanto, debo pagar por ello, contrayendo una deuda con mi acreedor que me sitúa bajo el radio de acción de su poder. Éste puede descalificarme, oprimirme, humillarme, someterme en la medida en que estoy en deuda con él. Sobre este absurdo pero eficaz principio, se edifica toda la moral judeocristiana, pues por el mero hecho de haber nacido, debo ser redimido de una culpa imaginaria contraída por unos antepasados llamados Adán y Eva. La deuda simbólica surgida a partir del Pecado original y la consiguiente expulsión del Paraíso, me condena a la obediencia sumisa. Esto explica la relación sádica establecida entre el acreedor y su deudor. El primero encuentra en el sádico acto de hacer sufrir, cierto resarcimiento de la deuda, pues como afirma Nietzsche:

*Ver sufrir sienta muy bien; hacer sufrir, todavía mejor...es éste un principio duro, pero un viejo y poderosos principio humano, demasiado humano, que por lo demás tal vez suscribirían incluso los monos. Sin crueldad no hay fiesta; así lo enseña la más antigua y larga historia del hombre...Y en el castigo, hay también tanta felicidad...*⁹³⁷

La moral de los esclavos es una ciénaga que conduce a la desconfianza hacia la vida, al pesimismo y la vergüenza hacia los instintos. Una vez ha sido instaurada la Ley, aparecen lo justo y lo injusto, de tal manera que no puede considerarse injusto el mero hecho de causar un daño (tal como defiende Dühring), pues el hecho en sí de dañar es consustancial a la vida misma.

⁹³⁶ P. 70-71, *La Genealogía de la moral*, F. Nietzsche

⁹³⁷ P. 107, *La Genealogía de la moral*, F. Nietzsche

*Un orden jurídico concebido como soberano y universal, no como medio en la lucha de complejos de poder sino como medio contra toda lucha en general, de acuerdo por ejemplo, con el modelo comunista de Dühring; que toda voluntad deba considerar toda voluntad como su igual, sería un principio hostil a la vida, un orden jurídico que destruiría y disolvería al hombre, un atentado contra el futuro del hombre, un signo de cansancio, un sendero clandestino hacia la nada...*⁹³⁸

Si como señala Nietzsche: *la grandeza de un progreso se mide incluso por todo aquello que debió sacrificarse a él; la humanidad como masa, sacrificada al florecimiento de una especie de hombre singular y más fuerte*⁹³⁹, debemos medir el progreso actual como un auténtico retroceso, en la medida en que tan solo ha dado florecimiento a la muerte del individuo y su potencial voluntad de poder. Algo ciertamente alejado de las pretensiones hegelianas sobre la existencia de un tiempo lineal capaz de correr en la dirección de un progreso constante, sobre las cuales se fundamentó la concepción del proceso histórico de la modernidad.

De este modo, tenemos que la moral judeocristiana establece un sistema basado en la culpabilidad, el remordimiento de conciencia y el castigo como motor primordial de la represión ejercida sobre los instintos, eficaz herramienta para despertar el sentimiento de culpa. Todo un sistema ideado para someter la vida y convertirla en esa ciénaga o “valle de lágrimas”, lugar de penitencia y resarcimiento, balneario y purgatorio para todos aquellos que sustituyeron el pensar por el creer...⁹⁴⁰

En definitiva, el castigo tan solo aumenta el miedo, agudiza la astucia y reprime los deseos, pues como afirma Nietzsche:

*El castigo domestica al hombre, pero no lo hace mejor; con todo derecho podría afirmarse incluso todo lo contrario. (El daño nos hace astutos, dice el pueblo: en la medida en que nos vuelve astutos, también nos vuelve malos. Por fortuna, con bastante frecuencia nos vuelve estúpidos)*⁹⁴¹

⁹³⁸ P. 117, *Ibíd.*

⁹³⁹ P. 119, *Ibíd.*

⁹⁴⁰ P.120-124, *Ibíd.*

⁹⁴¹ P. 125, *Ibíd.*

De este modo, el ser humano queda reducido a ser ese animal enjaulado en su prisión, golpeándose contra los barrotes de esa jaula que es su propia mala conciencia. El reprimido instinto de libertad ya se ha convertido en lucha contra sí mismo.

Esa enfermedad llamada mala conciencia tiene sus orígenes en las primeras sociedades humanas, en la medida en que debían pagar un tributo a sus antepasados por las ventajas que éstos, con sus esfuerzos y sacrificios, les habían reportado. Esta costumbre instauró la deuda simbólica que debía pagarse mediante sacrificios (animales y/o humanos), ofrendas, templos erigidos a un dios o una diosa, ceremonias religiosas, etc. para que de este modo las deudas (*Schulden*) fueran pagadas. De esta forma, los antepasados acaban transfigurándose en dioses. No obstante, es en la tradición judeocristiana donde el sentido de la deuda alcanza su máximo esplendor:

*Dios mismo sacrificándose por la deuda del hombre, Dios mismo haciéndose pagar él mismo a sí mismo, Dios como el único que puede saldar por el hombre lo que para el hombre mismo se ha vuelto imposible de saldar..., El acreedor sacrificándose por su deudor, por amor (¿Quién podría creérselo?...), por amor a su deudor!*⁹⁴²

La deuda (*Schuld*) con Dios se convierte en el más eficaz instrumento de tortura para el hombre, de tal manera que sus más vitales instintos son condenados y considerados como rebelión (pecado) contra ese Dios negador de la vida y la existencia. Él es la encarnación portadora de todas las negaciones, de todo aquello que ha sido arrojado fuera de sí mismo...⁹⁴³

La crítica genealógica llevada a cabo por Nietzsche sobre la metafísica cristiano-platónica se encuentra en concordancia con la llevada a cabo por Aristóteles sobre el mundo platónico de las Ideas del cual derivarían los seres, pues para ambos los universales fundamentos de la metafísica platónica no son más que conceptos hipostasiados cuya reputación tan solo descansa en la repetitiva costumbre del mito que reabsorbe lo sensible en las garras del concepto. En esta mitología, la Nada (la nada de la diferencia, el concepto, el Ser-Supremo vaciado de la vida) ha pasado a ocupar el lugar del ser para constituirse como *arjé*. Por esta razón, Nietzsche propone *invertir el platonismo*

⁹⁴² P. 134, *Ibíd.*

⁹⁴³ P. 133-135, *Ibíd.*

para devolverle al ser su status perdido ante la omnipotencia del Ser-Supremo de las Ideas, en una línea paralela al pensamiento aristotélico,⁹⁴⁴ en la medida en que éste ya había invertido de forma bien explícita *el tiempo cinético y predicativo de las génesis lógicas por derivación y división a partir de la cantidad lógica de los predicados universales*⁹⁴⁵ para acceder al ámbito de la vida-alma y los lenguajes de la vida donde reina la lógica de la intención del límite en relación a la soberanía del lenguaje. Aristóteles criticando las génesis diacrónicas de Platón para abrir el ámbito sincrónico de los límites-fines y su articulación, remite de alguna manera al *Eterno Retorno* de Nietzsche como camino de búsqueda de la verdad viva. De esta lectura nietzschiana sobre Aristóteles se derivan varias consecuencias:

La muerte del Dios de todos los monoteísmos y fundamentalismos en beneficio del politeísmo racional aristotélico para quien existe lo sagrado de los elementos correspondientes al pensamiento presocrático (aire, agua, fuego, tierra) y lo divino plural de todas las comunidades de seres tanto vivos como políticos; y lo divino de la noesis humana por participar el alma noética o espiritual correspondiente al límite del Nous divino.

La aparición de la Voluntad de Poder y el Superhombre (*Übermensch*) que mejor deberíamos entender como “Transhombre” que ya ha dejado de repetir la venganza contra la vida y el resentimiento contra ella, derivadas de dar la espalda al límite limitante de la muerte, y que se encuentra en total consonancia con la aristotélica primacía del límite y la prudencia racional práctica⁹⁴⁶.

Por tanto, no resulta difícil extraer de ambos autores una misma actitud contranihilista al haber criticado el estagirita el pitagorismo antropocéntrico pitagórico-platónico, y al haber reconstruido Nietzsche el humanismo cristiano-socrático, ambos empeñados en mantener al ser humano contra la *physis* y los límites del ser de la naturaleza y el lenguaje⁹⁴⁷. En su vuelta hacia atrás, Nietzsche es el reconstructor de todos los mitológicos anclajes de la Ilustración moderna, esto es, la ciega fe en la Ciencia-Técnica y el interminable progreso lineal hacia adelante que supuestamente debería liberar al ser humano de todas sus miserias. Tal como comenta Oñate:

Desde el punto de vista de la crítica contra la violencia de todos esos mitologemas de la salvación secularizada bastaba un solo dardo: mostrar el

⁹⁴⁴ P. 488, *Materiales de Ontología estética y Hermenéutica (I)*, T. Oñate

⁹⁴⁵ P. 489, *Ibíd.*

⁹⁴⁶ P. 490, *Ibíd.*

⁹⁴⁷ P. 491, *Ibíd.*

*carácter mitológico del tiempo lineal-causal y matar a la hidra, como Perseo, oponiéndole el espejo de ella misma en todos los puntos mencionados*⁹⁴⁸.

Nietzsche reconstruye todos los principios lógico-rationales que erigen un modelo de comprensión de la racionalidad que no es capaz de encontrar fundamento racional alguno que permita sostenerlo, criticando tanto al sujeto moral metafísico como al sujeto racional de la gran tradición humanista-cristiano-platónica, quedando de paso des-legitimizada la propia Historia Universal. Más tarde, Heidegger coincidirá en esta misma dirección al criticar la infundada racionalidad del nihilismo racionalizador que subsume todas las diferencias⁹⁴⁹.

Por otra parte, la atenta re-lectura de Parménides permite olvidar la fisura supuestamente existente entre su concepción del ente inmanente, supuestamente inmóvil y la dinamicidad del cambio constante en el pensamiento de Heráclito, si bien Nietzsche incurrió en los clásicos errores de lectura-interpretación consistentes en considerarlo únicamente en su absoluta estaticidad como ser-uno cardinal e inmóvil, en lugar de contemplarlo como el uno-mismo simple e indivisible como acción (que ni es reposo ni movimiento, sino ninguno de los dos)⁹⁵⁰. Será Heidegger quien se encargará de deshacer la tradicional y superficial contraposición existente entre la supuesta inmovilidad o quietismo parmediniano y la movilidad heraclitiana, para contemplarlos en su consustancial unidad. Esta unidad-mismidad diferencial existente entre ambos filósofos presocráticos también será recogida por Gadamer para situarla en el centro de su ontología hermenéutica⁹⁵¹, en la misma medida en que Gilles Deleuze sabrá desvelarla en su obra *Nietzsche et la Philosophie* al señalar la existencia de dos pensamientos simultáneos en Heráclito, el filósofo del cambio constante, tantas veces contrapuesto por el propio Nietzsche al pensamiento del ente inmanente y eternamente inmóvil de Parménides, afirmando que ambos pensamientos vienen a confluir en una misma unidad dinámico-inmanente: *l'une selon laquelle l'être n'est pas, tout est devenir; l'autre selon laquelle est l'être du devenir en tant que tel*⁹⁵².

⁹⁴⁸ P. 494, *Ibíd.*

⁹⁴⁹ P. 495, *Ibíd.*

⁹⁵⁰ No obstante, ello no constituyó un obstáculo para que Nietzsche propusiera la reposición de la cultura trágico-hermenéutica como renacer de la filosofía y el arte a modo de paideia ciudadana.

⁹⁵¹ P. 497, *Ibíd.*

⁹⁵² P. 27, *Nietzsche et la Philosophie*, G. Deleuze

Al fin y al cabo, los enigmáticos aforismos de Heráclito siempre remiten a la confluencia existente entre lo móvil y lo inmóvil, entre lo siempre cambiante y lo inmanente, en definitiva, entre aquello que siendo distinto siempre retorna dando lugar al Eterno Retorno:

*No comprenden cómo siendo diferente concuerda consigo mismo; armonía que retorna como la del arco y la lira...Camino arriba abajo, uno y el mismo*⁹⁵³

Y tal como nos recuerda Teresa Oñate, la atenta lectura de Heráclito que lleva a cabo Nietzsche en *La filosofía en la época trágica de los griegos* nos permite fácilmente comprender porque razón *Así habló Zaratustra* es claramente heraclitiana, y por otra parte, tal como nos señala Colli en su magnífica obra⁹⁵⁴, Heráclito también es el filósofo que hace referencia explícita al pathos de lo oculto al afirmar que:

*A la naturaleza primordial le gusta ocultarse...La armonía oculta es más fuerte que la manifiesta*⁹⁵⁵

Determinando de este modo que el *logos* siempre subyace en las profundidades desde donde debe ser desvelado (*aletheia*), y dichas profundidades que siempre escapan a la ilusoria corporeidad del mundo exterior, reclaman una interpretación que tan solo puede ser ontológicamente Hermenéutica y Estética. Por esta razón, podemos considerar al Nietzsche Delfico y Trágico *con su prudente sabiduría de los límites, clamando por el renacimiento de una cultura trágica, estética, hermenéutica y retórica: una cultura culta de la paz, en el marco de la sociedad civil pluralista, abierta a la dialogicidad con lo otro del hombre en el hombre: la phýsis, lo divino, el arte, y sus lenguajes*⁹⁵⁶

Y tal como Teresa Oñate señala en su ya citada obra, es por la vía del Nietzsche Delfico-Trágico por donde le han seguido los llamados “Hijos de Nietzsche” (Desde Giorgi Colli hasta Baudrillard, pasando por Heidegger, Gadamer, Deleuze y Foucault), dando lugar a una genealogía en la que

⁹⁵³ Aforismos comentados por Teresa Oñate en la p. 547 de su obra *El retorno teológico-político de la inocencia*

⁹⁵⁴ P. 71, *El Nacimiento de la Filosofía*, Colli

⁹⁵⁵ P. 71, *Ibíd.*

⁹⁵⁶ P. 542, *El retorno teológico-político de la Inocencia*, T. Oñate

debemos situar la mayor parte de movimientos contraculturales y artísticos vinculados con la búsqueda y consecución de la paz, situándose más allá de la peligrosa y nihilista deriva al callejón sin salida a que ha conducido el des-localizador y des-fundamentador de-constructivismo francés⁹⁵⁷. Por esta razón, hoy por hoy, cuando ya el hombre moderno ha renunciado a vivir en la inseguridad de las medias-verdades y la renuncia al Ideal de una Certeza Absoluta, o en un mundo perfectamente ordenado por la Razón, el retorno al Nietzsche Delfico-Trágico resulta ser máximamente actual al ofrecer al hombre postmoderno la posibilidad de aprender a vivir consigo mismo en contacto con su propia finitud, ya del todo alejado de las tradicionales nostalgias en pos de lo Absoluto y Metafísico⁹⁵⁸.

⁹⁵⁷ P. 543, *Ibíd.*

⁹⁵⁸ P. 47, *Ibíd.*

Lo apolíneo y lo dionisiaco...

El nacimiento de la Tragedia (o Grecia y el pesimismo) escrita por Nietzsche durante su etapa de juventud, constituye una obra capital para la comprensión de la historia del arte y la naturaleza de la experiencia estética que en cada momento histórico ha ido teniendo lugar, poniendo claramente de manifiesto la dialéctica existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco como fundamento del desarrollo de las distintas producciones artísticas habidas a lo largo de la historia. Ambos vienen a constituir dos *eones* o categorías que en su interminable interacción dan lugar a la configuración de todas las creaciones artísticas, pues mientras lo apolíneo se caracteriza por la presencia de unos límites formales que permiten la conformación de las obras plásticas, lo dionisiaco siempre hace referencia a lo informal e ilimitado que es inherente a la creación de las obras musicales, encontrando en la tragedia ática la más eficaz síntesis resolutive del conflicto⁹⁵⁹. Recurramos no obstante a la mitología para albergar una comprensión más vasta y profunda sobre las dos categorías señaladas, si Apolo hijo predilecto de Zeus (Dios del Cielo) constituye conjuntamente con su hermana Atenea, el paradigma del orden Olímpico en el que existe una clara jerarquización de las deidades en función de su naturaleza más racional o pulsional, Dionisio alberga una condición del todo contrapuesta a dicho orden en la medida en que representa la preeminencia de lo irracional, embriagador y caótico, bebiendo no en las fuentes de la razón, el orden y la medida en las que sacia su sed Apolo, sino en las caóticas y revueltas aguas de los ríos donde habitan las Ninfas. Por esta razón, Nietzsche considera que la música es dionisiaca por excelencia al carecer de forma material propiamente dicha y moverse dentro de un ámbito marcadamente pulsional e inconsciente, pues contraponiéndose a la formalidad apolínea donde reina la belleza delimitada en unas formas concretas, la música escapa a cualquier sujeción o límite impuesto por el espacio para discurrir libremente a través del devenir del tiempo, remitiendo de alguna manera al caos fundacional del ser humano.

No obstante, si nuevamente centramos la atención en la mitología, nos percatamos que Apolo es el Dios de la Belleza, la Forma, la Plástica y la Música, siempre acompañado de sus nueve Musas inspiradoras de toda creación artística, y entre ellas encontraremos a Caliope (la de la hermosa voz),

⁹⁵⁹ P. 41, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche

o a Melpómene (la del coro en las tragedias), o a Polihmnia (la de las muchas canciones), o a la encantadora Erato que lleva con su lira es inspiradora de la poesía lírica, o a Terpsícore (el encanto de la danza) que inspira el canto coral y también lleva una lira. Todas ellas desempeñan una actividad inspiradora, que en mayor o menor medida, viene a estar relacionada con la música. No obstante, tal como hemos visto, la naturaleza de esta última parece mucho más vinculada con el mundo sensorial e irracional de Dionisios que con las particularidades de Apolo. No obstante, esta aparente contradicción queda resuelta si tenemos en cuenta que en su caótica e informe esencia dionisiaca, la música necesita de la actividad ordenadora de lo apolíneo para hacer efectivas sus propias manifestaciones artísticas. Sin la inspiración de las Musas, el arcaico y desordenado impulso dionisiaco no alcanzaría plasmación concreta alguna. Por esta razón, la Música proveniente de las profundas aguas dionisiacas es transmitida a través de un medio enteramente apolíneo: el lenguaje musical fundamentado en sólidos principios matemático cuya racionalidad delimitadora posibilita la representación del irracional y caótico impulso dionisiaco. En este sentido, podríamos decir que Dionisios carece propiamente de capacidad plasmadora, ya que su función es conectar al músico con ese profundo e informe magma del que procede la sustancia musical misma para después plasmarlo a través del orden matemático, en una forma musical explícita y concreta, audible y comprensible para el oído y el intelecto, pues lo directamente surgido del ámbito dionisiaco es pura sustancia, contenido informe carente de límites y por tanto, de posible expresión. Viene a ser lo *unaussprechlich*, lo impronunciable e indecible que sólo puede ser dicho a través de los apolíneos medios establecidos para tal fin, estando en este aspecto emparentado con el caótico ámbito pulsional de la instancia psíquica del *ello* como parte integrante del aparato psíquico de acuerdo con la formulación correspondiente a la segunda tópica freudiana. Así, de este modo, las apolíneas musas posibilitan la plasmación formal y concreta de aquello que en su esencia dionisiaca tan solo es empuje caótico carente de organización alguna. Por esta razón, el músico precisa de la inspiración de las Musas para *re-convertir* en formal aquello que en su *Hintergrund* (trasfondo) subyace como informe y totalmente desordenado, pues tal como nos comenta el compositor Josep Soler en el capítulo titulado *La estética de la música en Schönberg* de su obra: *Otros escritos y poemas*:

Schönberg cree que: "... la esencia de una obra, de la idea musical, es un a priori, más allá del tiempo, quizás metafísica en su propia naturaleza, allende el espacio... si la idea es eterna, en su primer estadio, sólo el compositor puede conocerla íntimamente. La justificación de su trabajo como artista es la de trasladar la idea a una forma orgánica que la haga comprensible para el oyente

*materializando la visión creadora en una difícil conexión de detalles y fundiéndolos en una especie de organismo viviente*⁹⁶⁰

Y prosigue más adelante, refiriéndose a las “organizaciones” que estructuran toda manifestación musical:

*Estas organizaciones (que unifican el material musical, lo hacen lenguaje y lo hacen evolucionar como tal y le incorporan las vivencias, las asperezas y sutilezas del lenguaje de las palabras de los hombres), definidoras, portadoras y sustentadoras de coherencia, son organizaciones de la intuición, de aquello que es, por esencia, irracional; ello es lo que, directa o indirectamente y quizá, en aquel entonces, no con completa claridad, intenta establecer Schönberg en este y otros escritos: arrancar de la oscuridad la forma del subconsciente y hacer manifiesta su estructura lógica, si así puede decirse y valga la contradicción*⁹⁶¹

En este sentido, podríamos hablar de cierta domesticación de lo musical-dionisiaco por lo formal-apolíneo. Es precisamente, esa total ausencia de forma propiamente dicha, lo que convierte a la música en la más extraña, enigmática y peligrosa de todas las artes, pues siempre ha sido más o menos considerada como perteneciente a ese oscuro ámbito de lo *unheimlich* (lo extraño, inquietante y misterioso). La música al igual que lo femenino, se mueve en ese oscuro pozo sin fondo capaz de despertar las mayores sospechas y los más exacerbados temores fantasmáticos en la mentalidad apolínea. No obstante, la transmisión de su trasfondo dionisiaco a través de los apolíneos medios del lenguaje musical-matemático comporta un notable empobrecimiento de la sustancia musical que se intenta reflejar, de tal modo que podemos comprender el comentario realizado por el célebre pianista de jazz y música clásica, Keith Jarrett, cuando en el curso de una entrevista afirmaba que en sus largas improvisaciones jazzísticas nunca podía reflejar, por más que lo intentara, toda la música que *re-sonaba* dentro de él. En ningún caso, el resultado de la ejecución estaba a la altura de lo previamente imaginado, intuido o pensado. En este sentido, inevitablemente constatamos una importante pérdida de información musical que finalmente no se traduce en términos de ejecución concreta, pues Apolo sólo consigue transmitir una pequeña parte del inconmensurable trasfondo (*Hintergrund*) dionisiaco, y así lo expresa Nietzsche cuando afirma que:

⁹⁶⁰ P. 10, *Otros escritos y poemas*, Josep Soler

⁹⁶¹ P. 16-17, *Ibíd.*

*En la consciencia del individuo humano sólo le es lícito penetrar a aquella parte del fundamento de toda existencia, a aquella parte del substrato dionisiaco del mundo que puede ser superada de nuevo por la fuerza apolínea transfiguradora, de tal modo que esos dos instintos artísticos están constreñidos a desarrollar las fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la eterna ley de la justicia. Allí donde los poderes dionisiacos se alzan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros, envuelto en una nube; sin duda una próxima generación contemplará sus abundantísimos efectos de belleza*⁹⁶²

Por esta razón, ninguna música puede ser comprendida en toda su amplitud, pues tanto el oyente como el músico, sólo pueden acceder al restringido ámbito de lo manifestado, que siempre es notablemente inferior a lo no expresado (*unaussprechlich*). Siempre existen ciertos sonidos, que siendo inexpresables, subyacen a todas las partituras y composiciones, y muchas son las ocasiones, en que el intérprete presiente que las mismas notas que está ejecutando expresan y enmascaran al mismo tiempo el mismo discurso musical que intenta transmitir. Probablemente, si pudiésemos escuchar toda la música expresada y no expresada (ni expresable), alcanzaríamos ese Conocimiento Inconmensurable que encontrándose siempre en la tesitura de escapar a toda comprensión humana, pone en evidencia que esa gloria no nos ha sido reservada a nosotros los humanos, ya que en nuestro ámbito reina lo inacabado, provisional y restringido, lo confuso, incierto y cambiante. Por esta razón, en las composiciones musicales conocidas como propias del período tardío, los compositores optan por depurar al máximo las formas hasta reducir la música a un *quasi* silencio que trata de expresar el máximo con los más mínimos medios posibles, tal como podemos comprobar cuando escuchamos las últimas piezas para piano (*Fantasías e intermezzos*) de J. Brahms, los *Últimos cuartetos de cuerda* beethovenianos o las postremas *Sonatas para piano* de Schubert, por no hablar de esas músicas del silencio surgidas entre finales del siglo XIX e inicios del XX de los cuadernos para piano de la *Música Callada* de F. Mompou o los *Preludios para piano* de Debussy, así como los minimalismos musicales compuestos un poco más tarde por Anton Webern.

Por otra parte, si nuevamente nos remitimos a la mitología, la música que Apolo interpreta con su cítara apenas consiste en unas cuantas notas arpegiadas sobre sus cuerdas, y así es también como Nietzsche nos lo expresa en su *Nacimiento de la Tragedia*:

⁹⁶² P. 191, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche

La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco, el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza⁹⁶³

Esto es, música que careciendo del más mínimo empuje pulsional de Dionisio, se limitaría a una interpretación de la partitura exclusivamente formal, lo que en términos del periodismo musical es conocida como “una interpretación correcta”, esto es, técnicamente impecable pero carente de alma, de emoción y empuje dionisiaco, incapaz de mover el más mínimo entusiasmo en el público que asiste al concierto en la medida en que el trasfondo sustancial de la música ha quedado excluido de la propia interpretación musical. En este aspecto, Dionisio representa ese ámbito profundo de la música que consigue entusiasmar y sacudir el alma de los oyentes a través de los apolíneos recursos de la ejecución musical, pues la lira de Apolo tan solo puede dar lugar a la escucha de esas notas tan carentes de emoción como de pathos. Por tanto, también en el ámbito de la interpretación musical podemos hablar de interpretaciones apolíneas o dionisiacas en función de su capacidad para ir más allá de las notas e indicaciones escritas en el pentagrama y transmitir el profundo y complejo mundo de Dionisio que siempre bebe en las cenagosas aguas de lo *unheimlich*, desde esos mismos *Trieben* o empujes pulsionales que teniendo su origen en el inconsciente, constituyen según Nietzsche el motor de la vida, y que según Freud vienen a ser el *Grund* o fundamento de un aparato psíquico en el que el yo tan solo es una apolínea y limitada instancia psíquica. Tenemos entonces que la música nos conecta de forma directa e inmediata con el ámbito pulsional de Dionisio, si bien mediatizado por el orden y la medida establecida por Apolo a través de la forma musical que se encuentra escrita en la partitura.

Nietzsche nos ha permitido comprender con mayor profundidad y exactitud no ya las importantes diferencias que separan la plástica de la música, sino también la interacción siempre existente entre lo apolíneo y lo dionisiaco a través de la cual se entrelazan constituyéndose mutuamente cada una en límite que posibilita a la otra, pues el incremento de naturaleza apolínea en una obra

⁹⁶³ P. 49, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche

artística lleva pareja la disminución de su naturaleza dionisiaca. Siempre debe existir, por tanto, un determinado balance entre ambas pues una obra que fuera estrictamente dionisiaca resultaría ser tan caótica como incomprensible, de la misma manera que una obra totalmente apolínea dejaría de ser propiamente artística. Así podemos considerar que en líneas generales el arte clasicista es apolíneo en la misma medida en que el arte barroco es dionisiaco, pues en la medida en que una obra se encuentra gobernada por el orden, el cálculo y la medida, Dionisio se ausenta, en no distinta forma en que Apolo difumina su presencia ante lo informe, improvisado y desmedido. El análisis formalista realizado por Enric Wölflin en sus obras *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte y Renacimiento y Barroco* no deja de participar de esta misma dialéctica al oponer la pintura dibujística del clasicismo a la pictórica del barroco, pues si en la primera es el apolíneo contorno del dibujo quien delimita las figuras representadas, en la segunda la pincelada pictórica fácilmente desborda los límites marcados por el dibujo, de la misma manera que mientras la contemplación de la primera nos remite a algo que ya está del todo acabado, la segunda nos despierta la sensación de algo provisional que aún está siendo creado en el mismo momento en que está siendo contemplado. No obstante, es en la escultura clásica griega donde encontramos el más perfecto equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco si tenemos en cuenta que las bellas figuras esculpidas por Policeto, Fidas o Praxíteles, obedeciendo al más estricto cálculo y medida del canon correspondiente al Ideal de Belleza, se encontraban pintadas con los más vivos colores; rojo, naranja, amarillo, verde, azul fuerte, viniendo a reflejar el lado más dionisiaco de una cultura interesada en encontrar la perfecta síntesis y equilibrio entre ambos principios ¿Podemos imaginarnos a la Bella Palas Atenea vestida con una túnica roja y un manto amarillo o azul? Quizás de contemplarla con tales colores dejaría de parecernos tan bella...

Volviendo sobre la música, si comparamos el eón musical clasicista con el barroco, estableceremos las mismas correlaciones señaladas por Wölflin en su tratado, sólo que en este caso aplicadas a la música, pues si el estilo clasicista se caracteriza por su ajustado equilibrio y perfección formal propias de una obra acabada a la que ya no resulta posible añadir o quitar nada, en términos musicales se manifiesta mediante la estructura propia de la forma sonata con un movimiento *allegro* inicial en el que siendo presentados los dos elementos temáticos tradicionalmente contrapuestos, esto es, uno masculino, activo, vital, dinámico, otro femenino, receptivo, lento e introspectivamente reflexivo, son convenientemente desarrollados mediante sostenidas modulaciones armónicas para ser finalmente re-expuestos en la fase final del movimiento. En contraposición, el estilo barroco se caracteriza por un menor grado de

contundencia pre-determinativa de los apriorismos formales⁹⁶⁴ o estructuras predeterminantes de su discurrir musical, optando por seguir el libre fluir del discurso musical que siempre resulta más o menos difícil prever la dirección que va a tomar, albergando de este modo el oyente la sensación de que la música está siendo improvisadamente compuesta en el mismo instante en que está siendo interpretada. Esto es especialmente así en autores barrocos como Dall'Abaco, Zelenka, el propio J. S. Bach o su hijo primogénito W. Friedemann, que siempre sorprenden al oyente con sus inesperados giros rítmicos, melódicos y contrapuntísticos, provocando en su seno un Bello desconcierto derivado de la propia imprevisibilidad tan característica de sus composiciones. Nos encontramos ante dos mundos, dos *Weltanschauungen* radicalmente distintas, pues si la primera nos muestra una visión de la realidad enmarcada por una forma que actúa como una especie de molde configurador que permite al espectador situarse cómodamente ante una *Gestalt* clara y definida que facilita la escucha y asimilación de la obra, la segunda nos sumerge en una realidad que escapándose por los cuatro costados no deja de causarnos cierto desasosiego derivado de la percepción de una *Gestalt* confusa y escasamente definida. Racionalidad y vitalidad, obra acabada o abierta, forma definida o indefinida, orden que sosiega o desorden que inquieta y causa cierto desasosiego, son los puntos de referencia a partir de los cuales toda obra artística aspira a encontrar su lugar dentro de la dialéctica abierta por Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco, susceptible de ser proyectada sobre cualquier otro contexto de la existencia humana, pues ambas categorías engloban y sintetizan la totalidad del mundo, encontrando en la tragedia ática la resolución al conflicto existente entre las apolíneas producciones del escultor griego y el dionisiaco arte de la música, esto es, entre la belleza de las formas y las no-formas, de aquello que se mueve en una dimensión espacial y aquello otro que únicamente transcurre a través del tiempo⁹⁶⁵. Por tanto, es en el ámbito del teatro donde Apolo y Dionisios reúnen sus fuerzas para encontrar su mutuo equilibrio, siendo en ese espacio de representación dramática y catarsis colectiva donde confluyen el apolíneo principio de individuación y la embriaguez dionisiaca encargada de diluir todos los contornos de las cosas y los individuos, donde la individualidad ha quedado reconciliada y fundida con la otredad para poner de manifiesto lo *Uno primordial*⁹⁶⁶.

No obstante, recurriendo a la *Poética* aristotélica para comprender más a fondo el sentido de la tragedia griega, encontramos en primer lugar el concepto de

⁹⁶⁴ En la medida en que los recursos contrapuntísticos (canon, *ricercare*, fuga) ampliamente utilizados por el estilo barroco sientan unas bases ciertamente apriorísticas, lo que no obstante no impiden seguir considerando a dicho estilo tan sujeto a formulaciones formales a priori como lo está el estilo clasicista.

⁹⁶⁵ P. 41, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche

⁹⁶⁶ P. 45, *Ibid.*

mímesis como imitación de los objetos y acciones que conforman la realidad, y cuya función más primordial es la representación de esa misma realidad, de tal manera que tanto en los rituales agrarios como en la puesta en escena de las tragedias, el ser humano trataba de liberarse de la “cárcel del alma”, que en palabras de Platón era el cuerpo, para identificarse (devenir temporalmente) con la figura de alguna Deidad o Héroe. Por tanto, según el propio Aristóteles, la actividad mimética no trata de representar la realidad tal cual es sino de perfeccionarla:

*La especificidad no es tanto el verso, sino la imitación con el lenguaje. La poesía (literatura) es imitación, creación de una falsa realidad no necesariamente realista*⁹⁶⁷

Por tanto, no se trata de reflejar lo ya conocido, aquello que acontece en la realidad concreta y cotidiana, sino de manifestar lo necesario y verosímil, que no debe necesariamente ser real. Y es en este sentido, que los personajes y acciones de las tragedias reflejan un ser verosímilmente irreal, ya que *el tipo ideal debe sobrepasar la realidad*. Por este motivo, los cuerpos esculpidos por Fidias, Scopas y Policeto reflejan unos seres verosímilmente irreales, pues no constataremos la existencia de las áureas proporciones del Canon de Belleza en ningún cuerpo humano que exista sobre la faz de la tierra. Por otra parte, la representación mediante la “Mimesis” debe constituir una unidad Perfecta no susceptible de ser cambiada o transformada en ninguno de los elementos que la configuran, en la medida en que nada debe faltar ni tampoco sobrar. En la tragedia los objetos imitados no son los personajes sino sus acciones que tanto pueden ser buenas como malas, pues a diferencia de la comedia que siempre imita a los hombres peor de lo que son, en las obras trágicas siempre son imitados de acuerdo a un ideal superior. La tragedia siempre supone la imitación de una acción elevada mediante el drama y no la narración, acompañada y enriquecida mediante el ritmo, la armonía y la música adecuados a las distintas partes de la obra. Son la melodía y la dicción los medios a través de los cuales es realizada la imitación, conjuntamente con el espectáculo o aparición de los actores en la escena. La acción es representada mediante la fábula o trama convenientemente cargada con los incidentes y peripecias que despertando piedad y temor, posibilita la *κάθαρσις* emocional del público que asiste a la contemplación de la obra, derivándose de ella tanto un experiencia estética placentera como la adquisición de un determinado conocimiento gnoseológico, viniendo entonces a constituirse en medio ideal para el desarrollo de la ética, la educación y el aprendizaje del ser humano.

⁹⁶⁷ P. 84, *Poética*, Aristóteles

No obstante, tal como nos aclaran Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet⁹⁶⁸, cuando Aristóteles escribe su *Poética*, en el propio público y en los autores de teatro de la época ya se encuentran rotos los resortes que habían fundamentado el sentido de la Tragedia, pues habiendo ya desaparecido la necesidad de seguir confrontando lo antiguo y lo nuevo, la teoría estética aristotélica ya ha perdido todo contacto con la consciencia y el sentir propios del hombre trágico⁹⁶⁹. Debemos tener en cuenta que el género de la Tragedia griega tan solo tuvo una corta vida durante unos cien años en el paso del siglo VI al V a. C, para después desvanecerse por completo en una reflexión filosófica que diluyó esas mismas contradicciones que constituyeron el armazón del universo trágico⁹⁷⁰, siendo esta la principal razón por la cual no puede ser considerada como algo histórico con pleno valor universal, tal como Sigmund Freud y otros muchos psicoanalistas han intentado sostener con tal de encontrar una adecuada aprobación de sus tesis psicoanalíticas. Al fin y al cabo, el psicoanálisis freudiano tan solo ha llevado a cabo una burda extrapolación de una determinada investigación sobre el psiquismo de los ciudadanos del siglo XX sobre una mitología del Edipo encarnada en la obra *Edipo Rey* de Sófocles, con la finalidad de justificar la naturaleza supuestamente universal del Complejo de Edipo, en la misma medida en que ha erróneamente interpretado la masculinidad inherente a la diosa Atenea, hija nacida de la cabeza de su propio padre Zeus, como un complejo incestuoso vinculado a la posesividad de la figura paterna, cuando en realidad, si estudiamos a fondo el mito, Atenea se mantiene en la virginidad por la sencilla razón de que en aquella época el matrimonio era a la joven doncella lo mismo que la guerra era al joven mozo, y *por esta razón una muchacha que se consagra a la guerra- ya se trate de una amazona o de la diosa Atenea- debe quedar fijada en su estado de parthénos, es decir, rehusar esa bifurcación hacia la plena feminidad que representa el matrimonio para toda adolescente que franquea el umbral de la pubertad*⁹⁷¹. Por esta misma razón, tampoco Artemisa hija de Zeus y Hera contrae matrimonio, pues prefiere mantener su virginidad para seguir re-presentando esa femineidad jamás tocada por la mano del hombre, y no como supuesta vinculación incestuosa con la figura paterna, tal como algunos psicoanalistas han erróneamente interpretado. En este aspecto, resulta conveniente estudiar y analizar los mitos desde su correspondiente contexto histórico-literario-simbólico y no utilizarlos como mero campo de proyección de aventuras psicoanalíticas o psicologistas que acostumbran a convertirlos en ilustración de sus propias especulaciones teóricas. Lo propio del sentir trágico no puede ser reducible a mera

⁹⁶⁸ En su excelente obra *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*

⁹⁶⁹ P. 83, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet

⁹⁷⁰ P. 83, *Ibíd.*

⁹⁷¹ P. 91, *Ibíd.*

representación de un conflicto psíquico humano, tal como Freud pretendió a la hora de analizar e interpretar el *Edipo Rey* de la obra de Sófocles, sino que debe ser vislumbrado a partir de un análisis interpretativo que tenga como punto de partida la profunda comprensión del contexto histórico-literario en el que tuvo lugar su nacimiento. Y si a ello nos remitimos, resulta evidente que poca relación guardan con las especulaciones freudianas, pues *la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos vienen a articularse con las potencias divinas y en las que revelan su sentido verdadero- ignorado incluso por aquellos mismos que han tomado su iniciativa y cargan con su responsabilidad-, insertándose en un orden que supera al hombre y se le escapa. Toda tragedia juega, por tanto, necesariamente en dos planos. Su aspecto de investigación sobre el hombre, como agente responsable, sólo tiene valor de contrapunto en relación con el tema central. Nos engañaríamos, pues, si enfocáramos toda la luz sobre el elemento psicológico*⁹⁷²

Pues dicho tema central no es otro que la existencia de dos órdenes constantemente contrapuestos, uno divino, otro humano, que manteniéndose activamente articulados no dejan de ser inseparables, guardando muy escasa relación con la interpretación llevada a cabo por el psicoanalista francés Didier Anzieu, pues cuando Edipo acude al Oráculo de Delfos para formular su conocida pregunta, *¿Quién soy yo?*, pues él cree ser hijo de estos padres que en su momento lo adoptaron y educaron (*Mérope y Pólipo*), no puede de ningún modo sospechar que en realidad es hijo de una mujer llamada Yocasta que en su momento lo había abandonado en manos de un pastor para hacerlo perecer en el Citerón, y de un padre llamado Layo rey de Corinto, y cuando el Oráculo le da por respuesta, *matarás a tu padre y te casarás con tu madre*, huye despavorido en una dirección opuesta a Corinto, hacia Tebas que es la verdadera ciudad en la que había nacido. En una discusión sobre derechos de paso de carruajes que tiene lugar en un cruce de caminos, mata, sin saberlo, a su propio padre que es el rey de Tebas, ciudad de la que llegará a ser el rey tras haber sabido responder el gran enigma de la Esfinge que mantenía a la ciudad bajos los efectos de la peste. Coronado rey de la misma se casará con su madre Yocasta, no en base a un supuesto deseo incestuoso, sino a modo de premio por haber conseguido liberar a Tebas del implacable azote de la peste. Será más tarde cuando descubrirá el sentido trágico de su existencia, sentido que tan solo es percibido por el sabio Tiresias, pues a Edipo se le escapa ese discurso secreto que, a despecho de su voluntad, se va gestando desde la sombra a sus espaldas, pues habiéndole comunicado los Dioses la verdad a través del Oráculo, él ha sido incapaz de interpretar adecuadamente sus palabras. *¿Quién es por tanto, Edipo?* se preguntan Vernant y Vidal-Naquet, *como su propio discurso, como la palabra del oráculo, Edipo es doble,*

⁹⁷² P. 85, *Ibíd.*

*enigmático. Desde el principio hasta el fin del drama sigue siendo psicológica y moralmente el mismo: un hombre de acción y de decisión, de un valor que nada puede abatir, de inteligencia avasalladora y al que no se puede imputar ninguna falta moral, ninguna infracción deliberada de la justicia. Pero que sin que lo sepa, sin haberlo querido ni merecido, este personaje edípico se revela, en todas sus dimensiones, social, religiosa, humana, inverso a lo que aparece al frente de la ciudad. El extranjero corintio es en realidad natural de Tebas: el descifrador de enigmas, un enigma que no puede descifrar; el justiciero, un criminal; el clarividente, un ciego; el salvador de la ciudad, su perdición*⁹⁷³.

En consecuencia, y como colofón final a la tragedia, Edipo cerrará sus ojos a esa cegadora e insoportable Luz de la Verdad proyectada por los Dioses para encaminarse hacia al solitario mundo donde vive el invidente sabio Tiresias que en su momento también tuvo que pagar con su propia ceguera el acceso a la aterradora luz de lo divino⁹⁷⁴.

En la tragedia clásica, Freud señala⁹⁷⁵ que el espectador que durante unas horas permanece identificado con los infortunios que afectan a la figura del Héroe, entendido éste como la sublimidad correspondiente a la figura de un semi-dios, sintiendo el miedo, terror y compasión hacia el mismo, no dejando de guardar un obvio desinterés o distancia hacia los trágicos acontecimientos, sufre un proceso de catarsis o depuración de aquellos humores y sentimientos que por su naturaleza traumática suponen un desequilibrio y amenaza para la Salud del alma. De este modo, tenemos que una serie de sentimientos negativos y dolorosos son transmutados en algo placentero en la medida en que ello comporta una liberación y Cura para el alma, siendo ésta precisamente la operación alquímica que acontece en la obra de arte: la tragedia o cualquier obra artística verdadera⁹⁷⁶.

Trías señala, apoyándose en los escritos freudianos de *Totem y Tabú*, que en los rituales de las tribus más arcaicas el Tótem simboliza la figura del Padre autoritario que previamente se habría erigido en Jefe del Clan apropiándose de todas las mujeres, y obligando al resto de hombres bajo amenaza de castración o muerte, a satisfacer sus necesidades sexuales fuera de la tribu o a ser

⁹⁷³ P. 110, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012

⁹⁷⁴ Tiresias fue cegado por Atenea tras haber ésta descubierto que la estaba contemplando desnuda en las aguas del estanque donde se bañaba. De hecho, en la mitología griega siempre que un mortal pretende contemplar todo el fulgor de lo divino, padece las más nefastas consecuencias: los ojos de Tiresias son cegados por Atenea y Semele muere carbonizada tras pedirle a Zeus que se mostrara en todo su resplandor de Dios.

⁹⁷⁵ Y aquí sin duda alguna acierta a todas luces en la magnífica descripción de la función catártica que la representación trágica encierra para el espectador.

⁹⁷⁶ P. 183-188, *Ibíd.*

homosexuales. Hacia la figura del Tótem que puede ser cualquier animal u objeto representativo de la presencia paterna, la tribu guardaría sentimientos y actitudes bien ambivalentes: tanto de respeto, temor y adoración, como de venganza, odio y repudio, de tal manera que en este aspecto, vendría a ocupar la posición del chivo expiatorio sobre el cual los miembros de la tribu descargarían sus deseos más ocultos e inconscientes de odio y deseo de aniquilación. Lo mismo sucede en la tragedia griega al ser el Héroe una figura totémica que tanto causa admiración-respeto, como odio-animadversión en los espectadores al aparecer como el causante de los más graves males que acechan a los habitantes de una ciudad. Por tanto, en las figuras del Tótem y el Héroe, los espectadores encuentran el chivo expiatorio adecuado para proyectar sus deseos más ocultos e inconscientes, de tal manera que tras períodos de control y respeto hacia las leyes más ancestrales del incesto y demás, el pueblo encontraría en la actividad carnavalesca la posibilidad de dar rienda suelta a los más oscuros deseos prohibidos. Lo mismo sucede en el mito del descuartizamiento de Dionisios a manos de las Ménades o Bacantes, cuando tras haber liberado a todas las mujeres de sus obligaciones en el hogar, éstas hipnóticamente pasan a formar parte del cortejo dionisiaco, representando el dios nacido del muslo de Zeus tras haber quedado quemada su madre Sêmele, ese chivo expiatorio en el que son proyectados todos los impulsos destructivos inconscientes hacia la figura del Patriarca o Jefe de la Tribu. En este aspecto, Dionisios es comido (comida totémica) por el cortejo de las Bacantes una vez éstas lo han descuartizado, de la misma manera en que en un principio los miembros de la tribu también habrían matado, descuartizado e ingerido al representante máximo de la tribu erigido en Tótem. Pero la Ley acabaría por erigir dicho Tótem en algo intocable, simultáneamente objeto de veneración y respeto, y de oscuro odio destructivo, estableciendo las coordenadas del Tabú del Incesto y sus correspondientes prohibiciones morales: imposibilidad de mantener relaciones con miembros de la misma tribu y de dar muerte al Jefe supremo de la misma.

Trías señala que la belleza con que toda esta temática es re-presentada mediante la acción teatral en la tragedia y demás mitos, no deja de mantener velada la extraña e inquietante presencia de lo siniestro, que sólo de esta manera puede ser vislumbrado⁹⁷⁷. En esta misma dirección incide Safranski al señalar que la consciencia dionisiaca alberga una naturaleza monstruosa al hacer evidente mediante la propia representación artística, que no existe ninguna posibilidad de disolver la gran disonancia de la existencia, pues *la vida siempre será injusta con el individuo, al que sólo le queda la comunión aliviadora con el proceso de la vida en conjunto*⁹⁷⁸. Por tanto, es a través de la mirada estética capaz de contemplar los objetos y eventos de la realidad como

⁹⁷⁷ P. 189-208, *Ibíd.*

⁹⁷⁸ P. 260, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

formando parte de un Todo, aquella que permite al ser humano obtener el consuelo metafísico, señalando Nietzsche que sin embargo se trata de un efecto limitado en el tiempo:

*Como en el sueño, la valoración de las cosas ha cambiado mientras nos mantenemos en el encanto del arte. Pero sólo durante ese tiempo*⁹⁷⁹

No obstante, según Safranski dicho consuelo metafísico nunca consiste en la obtención de la redención en un supuesto más allá como promesa de un futuro recompensador, sino como mera consolación estética que lejos de acabar con las aporías, mantiene bien vivas todas las disonancias, pues *solamente como fenómeno estético están eternamente justificados el mundo y la existencia*⁹⁸⁰. En esto mismo consiste la naturaleza trágica y siniestra de lo dionisiaco, en ofrecer al ser humano un escenario de metafísica consolación en la incertidumbre, que no en encontrar la salvación en un mundo mejor, ni en el más allá, ni en el más acá, pues *encerrado en la ilusión del arte, puede renunciar a hacerse ilusiones con la vida*⁹⁸¹

Así el hombre trágico es aquel capaz de vivir sin ilusiones ni esperanzas pero sin dejar al mismo tiempo de permanecer enamorado de la vida aún a pesar de su futilidad, una vez ha aprendido a permanecer abierto a la consternación y los horrores de su propia existencia. Ésta y no otra es la sabiduría dionisiaca, señala Nietzsche, consistente en albergar la capacidad de soportar tanto el placer derivado de la disolución de la propia consciencia individual en el Todo, como el horror y hastío que supone volver a sentirse adueñado por el tedio de la consciencia cotidiana. Tenemos entonces que:

*Lo dionisiaco visto desde la consciencia cotidiana, es terrible; y a la inversa, la realidad cotidiana, vista desde lo dionisiaco, es horrible. La vida consciente se mueve entre ambas posibilidades. Pero se trata de un movimiento que equivale a un desgarrar. El hombre está arrastrado por lo dionisiaco, con lo que la vida ha de mantener contacto para no quedar desolada; y a la vez está abocado a los dispositivos protectores de la civilización, para que no caiga bajo el poder disolvente de lo dionisiaco*⁹⁸²

Como Ulises cuando en su camino de vuelta a Ítaca ordena a sus marineros que lo aten al mástil del barco para no sucumbir a los mortales y dionisiacos cantos de sirenas. No obstante, Nietzsche critica ferozmente a aquellos románticos que finalmente optaron por instalarse en la segurizante y apolínea quietud, paz y sosiego, buscando la redención a través del arte y el conocimiento. Éste y no otro será el motivo por el cual romperá sus lazos intelectuales y personales con Richard Wagner, tras haber quedado éste

⁹⁷⁹ P. 261, *Ibíd.* (comentado por Safranski)

⁹⁸⁰ P. 261, *Ibíd.*

⁹⁸¹ P. 261, *Ibíd.*

⁹⁸² P. 265, *Ibíd.*

prendado por los cantos de sirena del cristianismo en su ópera Parsifal, pues lo que en realidad Nietzsche persigue es la santificación del más acá como valor trascendental. Como señala Safranski:

*El superhombre está libre de religión no porque la haya perdido, sino porque la ha recogido en sí mismo*⁹⁸³

Y en esto consiste precisamente la gran diferencia respecto al nihilismo moderno que habiendo hecho desaparecer el sentido del más allá, se encuentra ahora frente a una existencia vaciada e infecunda. Así el superhombre se caracteriza por su capacidad para penetrar en la más profunda dimensión del juego estético en que consiste su existencia.

*El trascender de Nietzsche va en esta dirección: hacia el juego como fundamento del ser. El Zarathustra de Nietzsche danza cuando ha llegado a ese fondo, danza como Shiva, el dios indio de los mundos*⁹⁸⁴

Enlazando de este modo con la premisa de Schiller consistente en afirmar que *el hombre sólo es enteramente hombre cuando juega*, esto es cuando desde la soberanía de su propia voluntad de poder es capaz de convertir su propia existencia en una obra de arte. Así la Vida al ser desvelada en su plenitud de formas, riqueza inventiva y múltiples posibilidades, en su finito más acá alberga la infinitud y plenitud de un más allá.

A lo largo de la historia el ser humano siempre se ha encontrado ante la disyuntiva de escoger entre idealismo o materialismo, optando normalmente por uno u otro extremo: la metafísica-religión o la realidad material-sensible. Fue Nietzsche el primer pensador que supo establecer un pensamiento que no siendo metafísico obviara ser materialista: éste fue el modo de pensar trágico, un ateísmo consistente en ver dioses por todas partes sin necesidad de redención alguna, unidad de cuerpo y alma que desemboca en una existencia dinámica y creativa. Ni racionalismo ni materialismo, ni sujeción absoluta al deber moral y las convenciones establecidas, ni anarquía de las pulsiones y los deseos, ni mundo con Dios ni mundo sin dioses: una existencia fundamentada en el juego estético que acontece en un más acá que en realidad no deja de ser un más allá. De la misma manera que no hay una Verdad sino las verdades, la Vida tampoco precisa de un Dios sino de los dioses, y sobre todo, de la Voluntad de Poder del propio ser humano mediante la cual podrá hacer frente a todas las aporías de su existencia, y aceptar la realidad del mundo tal como es con el auxilio del consuelo estético obtenido mediante la experiencia artística. Para el ser trágico no hay redención ni esperanza sino un simple permanecer en contacto con las cosas del mundo y las aporías de su existencia, sin pretender cambiarlas, aceptándolas tal como son, no esperando

⁹⁸³ P. 269, *Ibíd.*

⁹⁸⁴ P. 270, *Ibíd.*

nada de ellas, en lo que sería un puro juego estético. Por esta razón, *para ser feliz basta el sonido de una cornamusa...*⁹⁸⁵

Pero volviendo sobre la tragedia, como señala Nietzsche, a diferencia de otros géneros artísticos antiguos, la tragedia griega no murió a edad avanzada con una muerte tan bella como sosegada, sino suicidándose a consecuencia del propio conflicto que ella misma arrastraba desde sus propios orígenes, dejando un inmenso vacío que ni la nueva comedia ática de Eurípides fue capaz de llenar⁹⁸⁶. Dos son los elementos que Nietzsche nos señala como elementos esenciales del drama trágico, el Héroe (polo apolíneo) que en su engrimiento narcisista es incapaz de aceptar la realidad de su destino, y el coro de sátiros (polo dionisiaco) que recitando en voz alta los futuros acontecimientos contradice la voluntad y expectativas de éste. Los sátiros que formaban parte del coro eran los habituales acompañantes que rodeaban a Dionisio, dios del vino, de la embriaguez, del desorden, de la rebeldía y de la música que situada en la penumbra del fondo del escenario acompañaba el recitado de los acontecimientos venideros. Nietzsche atribuye el fin y muerte de la tragedia en la sustitución de los elementos apolíneo y dionisiaco por un nuevo *demón* que acaba de nacer, Sócrates y su moral, dando lugar a una nueva antítesis, lo dionisiaco y lo socrático por cuya causa pereció la tragedia ática⁹⁸⁷. También acusa a Eurípides de conceder total prioridad y protagonismo al prólogo en el que el actor, presentándose tal como es, procede a explicar todo cuanto está a punto de acontecer en la obra, en detrimento de la exposición y el desenlace, quitándole a la tragedia la característica tensión del elemento sorpresa⁹⁸⁸.

*Nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético...Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino, y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dionisio*⁹⁸⁹

Por esta razón, el teatro de Eurípides desplaza el centro de atención que antaño el coro de sátiros y la música habían tenido desde la penumbra del fondo del escenario como primordial lugar y re-presentación de lo dionisiaco, hacia un mayor protagonismo del Héroe apolíneo, siendo sustituidos los embriagadores estados dionisiacos por una dialéctica optimista que expulsa a

⁹⁸⁵ Nietzsche, en el prefacio de su obra *El Nacimiento de la Tragedia*

⁹⁸⁶ P. 102, *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche

⁹⁸⁷ P. 109, *Ibíd.*

⁹⁸⁸ P. 112-113, *Ibíd.*

⁹⁸⁹ P. 114, *Ibíd.*

la música bien lejos del escenario⁹⁹⁰. Nietzsche se lamenta de que la sombra de Sócrates se haya extendido sobre la posterioridad *como se hace cada vez mayor el sol del atardecer*⁹⁹¹, habiendo sido necesario recrear el arte en el sentido metafísico más amplio y profundo para garantizar su propia infinitud, pues la moral socrática que después encontrará su mejor campo de cultivo en la moral cristiana, contribuirá a mantener a Dionisios encadenado. Por otra parte, frente a la plástica y demás artes que se caracterizan por ser un reflejo de la apariencia y la objetualidad, Nietzsche apoyándose en Schopenhauer⁹⁹², señala que la música constituye el reflejo de la voluntad misma representando por tanto lo metafísico contrapuesto a lo físico del mundo, y poniendo de manifiesto la cosa en sí en lugar de su apariencia, otorgándole por tanto una posición de clara preeminencia, llegando a afirmar que *se podría llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada*, pues su melodía puede llegar a ser análoga al *espíritu interno de la apariencia dada*⁹⁹³. En este sentido, llega a considerar que siendo las melodías una abstracción de la realidad, son tan universales como los conceptos, señalando no obstante que mientras estos últimos tan solo contienen *las formas extraídas de la intuición*, la música refleja el núcleo más íntimo y profundo de las cosas, esto es, su corazón, pues si los conceptos son los *universalia ante rem*⁹⁹⁴, la música expresa y pone de manifiesto los *universalia in re*⁹⁹⁵, siendo ambas, a pesar de su marcada diferencia, *expresiones de la misma esencia interna del mundo*⁹⁹⁶.

Según el compositor Josep Soler, la existencia y el sentido de la música en el mundo quedan plenamente justificados por el orden y la estructura que en el mismo instauran, y que de algún modo, constituyen su más intrínseca razón de ser, pues más allá de las diversas emociones o estados anímicos que en los oyentes puedan desencadenar, en su propia asentamicidad concreta posee una *lógica trascendente* que se sitúa más allá de cualquier descripción física o particularidad, de tal manera que *la música no describe, escribe su arquitectura petrificada y en su estructura nos describe a nosotros mismos*⁹⁹⁷

Y esa *lógica trascendente* es la que el musicólogo George Balan sitúa *en una fuente más elevada* que el propio compositor que tan solo aportará sus conocimientos compositivos para plasmarla, pues *una obra maestra auténtica aparece cuando el compositor, con su concentración más íntima y profunda*

⁹⁹⁰ P. 122, *Ibíd.*

⁹⁹¹ P. 125, *Ibíd.*

⁹⁹² *El mundo como voluntad y representación*

⁹⁹³ P. 134-135, *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche

⁹⁹⁴ Universales anteriores a la cosa

⁹⁹⁵ Universales en la cosa

⁹⁹⁶ P. 135, *Ibíd.*

⁹⁹⁷ P. 73, *Escritos sobre música y dos poemas*, Josep Soler

veneración, presta el oído a la música, físicamente inaudible, pero que un músico visitado por la gracia siempre capta con el oído interior. Cuanto menos se exprese personalmente, tanto más prodigioso será el resplandor espiritual de la obra⁹⁹⁸. Dicho de otro modo, cuanto menos intervenga su propio yo, mejor podrá llevar a cabo su actividad *mediúmnica* consistente en ser mero transmisor de una inspiración siempre procedente de un plano superior, limitándose por tanto, a *com-poner* o *disponer organizadamente los elementos*⁹⁹⁹ ordenando lo recibido. En este aspecto, el propio Balan también nos recuerda la afirmación de Schopenhauer consistente en comparar al compositor con un sonámbulo que expresa mediante los sonidos las más elevadas verdades sin saber lo que dice¹⁰⁰⁰, esto es, que a través de él y, en cierto modo, a pesar también de él, tales verdades le son reveladas para después poderlas plasmar a través de su ingenio compositivo sobre las líneas de un pentagrama.

En esta misma dirección viene a apuntar García Bacca, si bien desde una perspectiva bien distinta, cuando afirma que el compositor siempre crea su obra a partir de *las Matemáticas del Fondo del Universo* y las *Leyes estadístico-probabilísticas* en combinación con sus propias particularidades (su genio e inspiración) y las formas musicales vigentes en cada momento histórico, pues ese *Fondo* y esas *Leyes* siempre *están pujando y empujando nuestra realidad, la de cada uno; y por esto mismo, si tales leyes matemático-físicas se rigen por ecuaciones diferenciales ordinarias, éstas tienen que notarse- hacerse sentir-, por decirlo así- en los médiums o sismógrafos musicales*¹⁰⁰¹, es decir, que tanto intervienen en los instrumentos mediante los cuales la música es interpretada, como en las obras creadas por los propios compositores. Por esta razón, mucho antes de que aparecieran y sonaran formas musicales como la fuga, la sonata o la sinfonía, las leyes físico-matemáticas del universo ya estaban haciendo posible que dichas formas fueran compuestas y escuchadas, si bien, nos aclara el propio García Bacca, aún no habían nacido aquellos *médiums* apropiados para dicha emergencia, entiéndase, J.S. Bach o Beethoven y los respectivos contextos históricos que todavía no habían hecho acto de presencia en el panorama musical¹⁰⁰². Por tanto, el compositor tan solo puede crear a partir de las posibilidades que las citadas *Leyes* le permiten, y siempre, claro está, en función también de los particulares gustos y posibilidades creativas del período histórico al que

⁹⁹⁸ P. 15, *Hacia el redescubrimiento de la música*, George Balan, Musicosophia Verlag, St. Peter/Schwarzwald, 1993

⁹⁹⁹ P. 15, *Ibíd.*

¹⁰⁰⁰ P. 19, *Hacia el redescubrimiento de la música*, George Balan, Musicosophia Verlag, St. Peter/Schwarzwald, 1993

¹⁰⁰¹ P. 133, *Filosofía de la Música*, García Bacca.

¹⁰⁰² P. 199, *Ibíd.*

pertenece, pues obviamente no se encontraba en el campo de posibilidades de J. S. Bach la invención del dodecafonismo que estaba reservada para un momento ulterior. Tal como señala García Bacca,

*No está fuera de lugar repetir que las leyes físico-matemáticas del universo, y de todo lo real en él, dejan un margen preciso de indeterminación determinable a voluntad, a genio, a inventiva del hombre musical. Esta es la condición suficiente (Cs) que implica, como subordinadas, las necesarias (Cn). Aquí ecuaciones diferenciales parciales*¹⁰⁰³

Puntualizando más adelante que la condición necesaria no es, obviamente, suficiente para dar lugar a la creación de una obra musical, ya que ésta lógicamente requiere de la intervención de las correspondientes dotes creativas del compositor sin las cuales la condición necesaria quedaría como simple potencialidad carente de plasmación alguna. No obstante, el carácter novedoso de una obra musical dada, en su momento, la creación de las Variaciones para orquesta óp. 31 de Schönberg¹⁰⁰⁴, a pesar de su naturaleza ciertamente innovadora, tampoco dejó de obedecer al cálculo de probabilidades (las *Matemáticas del Fondo del universo*) como condición necesaria e imprescindible para su creación.

Sólo a partir de esa doble confluencia de C(s) y C (n) puede explicarse la aparición en la música del siglo XX lo que Adorno denomina *el concepto de choque* como unidad constituyente de una época¹⁰⁰⁵, y que vemos claramente reflejado en algunas de las obras de Gustav Mahler, Igor Stravinsky o Anton Webern. Tales colisiones y turbulencias sonoras son perfectamente audibles en la página 42 de la partitura correspondiente a la Segunda Sinfonía de Mahler que subrepticamente sacude al oyente con vertiginosos saltos de una indicación dinámica de *piano* (*p*) a un *fortísimo* (*fff*) en dos compases consecutivos, y de un *ff* (*forte*) a *p* y de un *p* a *ppp* (*pianísimo*), o incluso con saltos de *fff* (*fortísimo*) a silencio tan solo separados por apenas un cuarto de compás. Estos contrastes dinámicos alcanzan su mayor paroxismo en la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, y en la pieza número 4 (marcha fúnebre con una indicación dinámica de *Langsam*) de las *Sechs Stücke für Orchester, op. 6* compuestas por Anton Webern, cuyos respectivos finales pasan repentinamente de un *fff* al silencio más absoluto, lo que expresado en términos *bacchianos*, vendría a significar un tránsito del ser al puro no-ser.

Tal como García Bacca señala, Adorno considera que *el concepto de choque constituye la unidad de la época*¹⁰⁰⁶, unidad que obedeciendo lógicamente tanto a las condiciones suficientes como a las necesarias, nunca hubiesen

¹⁰⁰³ P. 139, *Ibíd.*

¹⁰⁰⁴ Compuestas siguiendo el método dodecafónico

¹⁰⁰⁵ P. 162, *Ibíd.*

¹⁰⁰⁶ P. 162, *Ibíd.*

podido darse durante los siglos XVIII o XIX al encontrarse dichas épocas constituidas por otro tipo de unidades acordes con las mismas.

En resumidas cuentas, si la música subyuga y traslada al ser humano a lo más profundo de sí mismo es fundamentalmente debido a que en definitiva es portadora de esa *lógica trascendente* que expresada a través de una *arquitectura petrificada* tan bien le describe a sí mismo como a la estructura del universo, viniendo a constituir una clara manifestación de esos universales anteriores a la cosa y en la cosa de los que Nietzsche nos habla en su *Nacimiento de la Tragedia*. En este aspecto, la música es dionisiaca por excelencia al tratarse del más antiguo lenguaje universal, que siendo comprensible para todo el mundo, es sin embargo intraducible a ningún otro idioma. Y como señala Safranski, existiendo la paradoja de que *el espacio en el que se oye la música permite encerrar al individuo y hacer que el mundo exterior desaparezca; y sin embargo, en otro plano la música envuelve juntos a todos los oyentes*¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁷ P. 259, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

La estética nietzschiana bajo el crítico punto de vista de T. Eagleton

Como señala Eagleton, *tras los precedentes de Fichte y Schelling, Nietzsche es el ejemplo más llamativo que tenemos de pensador estético puro y duro, el de quien reduce todo lo que hay- verdad, conocimiento, ética, la misma realidad- a una especie de artefacto*¹⁰⁰⁸

No deja no obstante de resultar ciertamente discutible la reducción de lo estético a puro artefacto, que es la forma en que dicho autor acaba considerando al objeto artístico, es decir, como una máquina o aparato, cuando en realidad, en la historia del arte los únicos artefactos propiamente dichos fueron aquellos ideados por Marcel Duchamp y los dadaístas en su tradicional empeño por dar muerte al arte y a la propia experiencia artística. No creo por tanto, que lo estético pueda ser reducido a algo tan simple y anodino como una máquina lavaplatos o un aparato de televisión, por más que algunos pseudo-artistas hayan intentado elevar a dichos objetos al rango de obras artísticas. La animadversión que sostiene Eagleton hacia la estética nietzschiana no podía ser más abierta y contundente, habida cuenta de su ideología marcadamente marxista, en base a la cual, todo queda reducido a ser puro vehículo para la transmisión de una determinada ideología, aquella correspondiente en cada momento histórico a la clase dominante que se encuentra en el poder, sin alcanzar a considerar otras motivaciones humanas que no por ser más íntimas y subjetivas dejan de albergar una más que evidente trascendencia. En su afán de objetividad racionalista, al filósofo inglés se le escapa la realidad y sentido de lo estético, que tan solo puede ser comprendido a partir de su propio *logos*, pues no en vano Kant distinguió con total claridad los juicios lógicos y morales respecto a los estéticos, al carecer estos últimos de fin e intención propiamente dichos. Tratar de ver en los juicios estéticos una mera intencionalidad ideológica, tal como Eagleton pretende en su mencionada obra, tan solo puede obedecer a la consideración generalista del pensamiento marxista en su empeño por comprender toda manifestación cultural-artística como expresión y consecuencia super-estructural de una determinada infraestructura económica, de acuerdo a las condiciones desempeñadas en cada momento histórico por los correspondientes modos de producción. A pesar de ciertas coincidencias existentes entre los gustos estéticos y las condiciones socio-económicas

¹⁰⁰⁸ P. 332, *La estética como ideología*, T. Eagleton, editorial Trotta, Madrid, 2011

existentes, éstas últimas nunca conseguirán explicar en definitiva sus resortes más profundos, que tan solo podrán ser desvelados a partir de una comprensión existencialista y hermenéutica acorde con la naturaleza de su *logos* poético.

Cuando Eagleton nos recuerda la famosa afirmación nietzschiana consistente en considerar la existencia humana y el mundo como *fenómeno estético*¹⁰⁰⁹, considerando que *el pensamiento debe despojarse de su plomiza seriedad para trocarse en baile*¹⁰¹⁰, no significa necesariamente que todo deba reducirse a una mera consideración estética, de la misma manera que cuando Nietzsche opta por poner en cuestionamiento la totalidad de los valores que habían constituido el fundamento de la modernidad, tampoco debe necesariamente interpretarse como un reclamo a vivir en la más pura anarquía, sino que debe ser entendido como un gesto atizador de las consciencias encaminado a desvelar el olvido de que ese *entramado de metáforas e ilusiones* sobre el que habíamos fundamentado nuestra existencia y la de la propia sociedad, no era más que eso, un entramado de ficciones. En algunos momentos de la historia del pensamiento la función de algunos filósofos ha consistido, precisamente, en abrir grandes abismos en los fundamentos del mundo, y éste ha sido el caso de Nietzsche o de Heidegger, para que posteriormente otros autores procedieran a tender puentes entre dichos abismos, tal como ha sucedido con Gadamer. Por este motivo, afirmaciones como la que sigue:

*Gran parte de los escritos nietzschianos se pueden leer como un manual de instrucciones de aventuras juveniles o como la amargada queja de algún general jubilado del Pentágono por la falta de mano dura en los liberales*¹⁰¹¹

Obedecen más a un prejuicio ideológico que no a una seria reflexión sobre la obra nietzschiana, ya que el carácter irrespetuoso, por no decir insultante, de tales palabras no deja lugar a demasiadas dudas. Se puede estar mayormente de acuerdo o en desacuerdo con un determinado autor, pero en cualquier caso, no creo que merezca ser objeto de consideraciones tan burlonas como gratuitas.

¹⁰⁰⁹ P. 132, *El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche, Alianza editorial, Madrid, 1994

¹⁰¹⁰ P. 332, *La estética como ideología*, T. Eagleton, editorial Trotta, Madrid, 2011

¹⁰¹¹ P. 316, *Ibíd.*

La impresión que uno recibe al leer a Eagleton es que no ha alcanzado a comprender la *Weltanschauung* nietzschiana, cuando al final del capítulo dedicado a dicho autor, sostiene la siguiente afirmación:

*Nietzsche es un pensador sorprendentemente radical que se abre paso a golpes por la superestructura para no dejar cimiento alguno en pie. En lo que concierne a la base, su radicalismo deja todo exactamente como estaba, incluso, si cabe, aún más*¹⁰¹²

Pues dudo mucho que un pensador como Nietzsche haya dejado *todo exactamente como estaba, incluso, si cabe, aún más*, cuando en realidad ha constituido el punto de partida de buena parte de la filosofía posterior, desde la fenomenología hasta la hermenéutica pasando por el existencialismo heideggeriano, pues si al cambio de las estructuras socio-políticas se refiere, sin duda alguna, en este aspecto, tampoco el pensamiento ciertamente utópico de Karl Marx y Frederich Engels vino a cambiar sustancialmente el mundo, excepto claro está, que consideremos la incidencia que sí tuvo en cuanto acicate de lo establecido y modo de ver el mundo, así como alternativa temporal ciertamente fracasada respecto al modo de producción capitalista en aquellos países que optaron por un sistema comunista. El legado que un pensador como Nietzsche, al igual que Karl Marx, ha podido dejar no debemos valorarlo tanto en función de los cambios que haya podido efectivamente instaurar en las estructuras sociopolíticas, como por la incidencia que ha podido tener en la manera de ver el mundo en su capacidad para inspirar el pensamiento de la posterioridad.

La concepción ciertamente estética del pensamiento y del mundo en Nietzsche sigue iluminando, aún hoy en día, todos los niveles de la realidad, desde el ético¹⁰¹³ hasta el estético¹⁰¹⁴, pasando por el cuestionamiento de la razón y la lógica¹⁰¹⁵, enlazando claramente con la *Weltanschauung* en su momento abierta por Heráclito, el filósofo del cambio constante, como primer pensador que adopta un posicionamiento fundamentalmente estético y no ético-moral, pues como muy bien señala Gilles Deleuze:

¹⁰¹² P. 334, *Ibíd.*

¹⁰¹³ *La Genealogía de la moral y Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral*

¹⁰¹⁴ *El nacimiento de la tragedia*

¹⁰¹⁵ Tal como magistralmente nos lo expone Enrique Lynch en su obra *Dionisio dormido sobre un tigre*

“Héraclite a deux pensées, qui sont comme des chiffres: l’une selon laquelle l’être n’est pas, tout est en devenir; l’autre selon laquelle l’être est l’être du devenir en tant que tel”¹⁰¹⁶

De tal manera que lo múltiple es la afirmación del uno, del devenir y de la afirmación del ser. En este aspecto, a diferencia del modo de pensar dialéctico-cristiano, Heráclito nunca vio rastro de castigo, negatividad, ni culpa alguna en el devenir del ser. Se trata entonces, del juego del ser con el devenir, de la correlación del uno con lo múltiple, siendo entonces la existencia entendida como puro juego estético exento de culpabilidades, negatividades y mala conciencia. Así, tenemos que el ser del devenir juega consigo mismo, quedando de este modo patente que el universo carece de finalidad o sentido propiamente dicho, salvo ese juego que se vislumbra dentro del propio contexto del devenir.

“La formule du jeu est: enfanter une étoile dansante avec le chaos qu’on porte en soi”¹⁰¹⁷

Y esa estrella, de oro, es Zaratustra...

Pues en un mundo desde siempre dominado por los Imperativos Categóricos y las exigencias del estado y la sociedad sobre el individuo, una concepción estética de la realidad no deja de constituir un auténtico respiradero para re-encontrarse con el espacio de la propia intimidad, y ello nunca debe implicar, ni mucho menos, la instauración de una sociedad anárquica e inmoral tal como Eagleton parece erróneamente concluir de la lectura de la obra nietzschiana.

En otros momentos, Eagleton vuelve a confundir o igualar de manera categórica lo femenino-masculino con la sexualidad, especialmente cuando afirma que *toda la filosofía de Nietzsche acaba siendo una curiosa amalgama de estos estereotipos sexuales*¹⁰¹⁸, refiriéndose a la naturaleza simultáneamente masculina y femenina del arte, cuando en realidad ni lo femenino ni lo masculino se agotan en sus respectivas sexualidades al trascender con creces dicho ámbito.

¹⁰¹⁶ Deleuze

¹⁰¹⁷ Nietzsche

¹⁰¹⁸ P. 332, *La estética como ideología*, T. Eagleton, editorial Trotta, Madrid, 2011

En líneas generales este autor considera al pensamiento nietzschiano excesivamente cercano al marxista cuando señala que *por mínima que sea la atención que presente a cuestiones como el proceso laboral y sus relaciones sociales, es a su manera un materialista puro y duro*¹⁰¹⁹, señalando en otro momento que para el pensamiento estético nietzschiano *los juicios de valor estéticos deben redescubrir su auténtico fundamento en los impulsos libidinales*¹⁰²⁰, olvidando que tanto para Nietzsche como para el mismo Freud, impulso libidinal no equivale a instinto en la medida en que alberga simultáneamente en su seno una carga biológica (material y puramente física) ligada a una representación psíquica (simbólica), no pudiendo por tanto ser considerada la libido como algo puramente físico y material tal como Eagleton sostiene. En Nietzsche el propio concepto de *physis* nunca debe ser entendido como algo puramente fisiológico, material y meramente corporal, sino como una compleja amalgama en la que lo particular-concreto del mundo sensible (el cuerpo y sus sensaciones) interacciona constantemente con lo universal-abstracto de las representaciones psíquicas, no diferenciándose en este aspecto de las formulaciones esgrimidas por Freud en su teoría de las pulsiones¹⁰²¹. Por tanto, Nietzsche, al igual que Freud, no es tan materialista como en un principio pudiera parecer, si tenemos en cuenta que su concepción de la *physis* en nada difiere del significado que adquiere el término pulsión en el psicoanálisis freudiano, en la medida en que constituye un lugar de encuentro e intersección de lo apolíneo y lo dionisiaco, de lo masculino y lo femenino, de lo psíquico-mental y lo físico-sensible. En este sentido, no pueden ser más desafortunadas las siguientes palabras escritas por Eagleton en la citada obra, *Nietzsche no manifiesta más que una vulgar posición de fisiologismo schopenhaueriano*¹⁰²², si bien tiene razón al identificar al cuerpo como el punto más ciego de toda la filosofía tradicional, siendo el cuerpo el lugar en el que es producida toda posible verdad¹⁰²³. No obstante, cuando el filósofo inglés identifica el cuerpo con el inconsciente, esto es, *como el texto sumergido de toda nuestra vida reflexiva más delicada*, afirmando que *el pensamiento es así síntoma de una fuerza material, mientras la psicología es esa hermenéutica escéptica que pone al descubierto los bajos motivos que la impulsan*¹⁰²⁴, parece desconocer el sentido profundo de esa fuerza material que a pesar de su propia materialidad no deja de estar impregnada por lo psíquico. De hecho, en la propia teoría freudiana de las pulsiones, éstas se encuentran conformadas por una parte biológica (material) y otra propiamente psíquica (no tangible), si bien más tarde, el propio Freud acabará expulsando dicha parte material fuera del ámbito de lo inconsciente al considerar que sólo las representaciones psíquicas forman parte del mismo, quedando por este

¹⁰¹⁹ P. 305, *Ibíd.*

¹⁰²⁰ P. 333, *Ibíd.*

¹⁰²¹ *Las pulsiones y sus destinos.*

¹⁰²² P. 305, *La estética como ideología*, T. Eagleton, editorial Trotta, Madrid, 2011

¹⁰²³ P. 306, *Ibíd.*

¹⁰²⁴ P. 307, *Ibíd.*

motivo el cuerpo expulsado del diván psicoanalítico al quedar reducido a ser mero soporte del discurso verbal del paciente analizado. Una vez más, el cuerpo seguirá siendo ese punto ciego de la filosofía occidental al que Eagleton tan acertadamente se refiere, pues por más que inicialmente las propias teorizaciones freudianas adoptaran un posicionamiento reconciliador entre lo corporal y lo psíquico, serán sorprendentemente traicionadas por su propio autor en la fase ulterior de sus investigaciones sobre las pulsiones. No obstante, en Nietzsche no encontramos traición alguna referida al cuerpo en la medida en que siendo algo obviamente material no queda reducido a mera fuerza fisiológica al encontrarse irremisiblemente unido al ámbito de las representaciones psíquicas.

En base a lo anteriormente señalado, carecen realmente de sentido las siguientes palabras de Eagleton cuando refiriéndose a la estética señala que *en virtud de una especie de inversión del proyecto clásico de la estética, el instinto ahora incorporará a la razón: la consciencia, adecuadamente estetizada como intuición corporal, asumirá las funciones conservadoras de la vida una vez satisfechas por los impulsos más bajos; la consecuencia de todo esto será la deconstrucción de la oposición entre intelecto e instinto, volición y necesidad, de lo cual el arte es el paradigma supremo*¹⁰²⁵, pues en la propia definición freudiana de la pulsión o en la correspondiente a la *physis* en Nietzsche (ya que ambas vendrían a corresponderse) ya ha tenido lugar dicha deconstrucción de la oposición existente entre intelecto e instinto, sin que sea por tanto necesario recurrir a la estética para conducirla a su consumación. En todo caso, la obra de arte ya es en sí portadora de la misma dinámica de la pulsión, de la *physis*, al quedar en ella integrados, o aún mejor dicho, re-ligados lo universal-abstracto y lo particular-sensible. Por tanto, en este sentido, el proceso correspondiente a la creación artística es plenamente pulsional o *physico* si tenemos en cuenta que en él quedan aunados lo psíquico y lo sensible, dando lugar a la formación de una realidad que participando de ambas categorías, no es ninguna de las dos, sino una tercera caracterizada por la no-fragmentación de aquello mismo que a lo largo de la historia del pensamiento occidental siempre permaneció, y en cierta manera aún sigue permaneciendo, fragmentado. Tal como constataremos más adelante, en el capítulo dedicado a la Identidad narrativa de Paul Ricoeur, el proceso de creación-contemplación de la obra artística, al igual que la pulsión, sigue los mismos derroteros que la creación metafórica caracterizada por la intervención de dos campos semánticos de bien distinta naturaleza que dan lugar a una tercera realidad que participando de los dos, no es exactamente ni uno ni otro, sino algo-en-sí distinto, si bien no enteramente inédito.

¹⁰²⁵ P. 329, *Ibíd.*

La vinculación existente entre arte y la vida en la obra estética de Eugeni D'Ors

Herederero de las ideas estéticas desplegadas por Nietzsche en el *Nacimiento de la Tragedia*, en su marcado interés por vincular el arte y la vida, Eugeni D'Ors establece cierto equilibrio entre la necesidad de la ciencia y el instinto de juego lúdico en el que Schiller tanto había centrado la atención en sus *Cartas*, y dado que para el filósofo catalán *la vida entera es diálogo entre la potencia y la resistencia*¹⁰²⁶, la Belleza ha dejado de ser comprendida como esa fuerza ciega que había sido durante el romanticismo, para convertirse en orden e inteligencia (*seny*), constituyendo un medio para alcanzar el equilibrio entre la necesidad y la libertad¹⁰²⁷. En este contexto el *seny* es definido de la siguiente manera:

*Fuerza a la vez intelectual y moral, equilibrio en la total producción del espíritu, una plenitud de conocimiento que no desconoce ni rechaza los elementos empíricos, sino que sabe ordenarlos y subordinarlos dentro de ritmos noblemente intelectuales*¹⁰²⁸

De tal forma que este tipo de inteligencia consiste en su capacidad para aunar en un mismo proceso intelectual lo particular-concreto y lo universal-abstracto, dando lugar a lo universal-concreto de la idea bella y el pensamiento figurativo. Así la belleza deja de ser entendida como mero ornamento para establecerse como *armonía y adecuación de la cosa a su destino*¹⁰²⁹, pues *el orden es la belleza creadora radical*. De este modo, para D'Ors la Obra Bien Hecha contribuye al ennoblecimiento de la persona¹⁰³⁰, considerando que el arte debe buscar el *ángel* o valor eterno que está presente en cada cosa¹⁰³¹, o lo que en palabras de Ortega y Gasset, vendría a ser la búsqueda de *la sombra mística que subyace a todas las cosas*.

Como por otra parte señala González a propósito de Schiller:

¹⁰²⁶ P. 35, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

¹⁰²⁷ P. 36, *Ibíd.*

¹⁰²⁸ P. 37, *Ibíd.*

¹⁰²⁹ P. 37, *Ibíd.*

¹⁰³⁰ P. 38, *Ibíd.*

¹⁰³¹ P. 47, *Ibíd.*

*En el arte se manifiesta la unidad del ser humano en toda su realidad- de modo paradigmático en el arte antiguo-, por ser el medio en que es posible la armonía entre el sujeto y todo lo que no es él mismo, y la belleza, así, deviene categoría ordenadora de todas las acciones humanas, nexa entre espíritu y materia*¹⁰³²

Pues según D'Ors, el ser humano puede comprenderse a sí mismo en la medida en que todas las acciones humanas poseen una dimensión estética, pues la acción humana potencia y ordena esa naturaleza que actuando como resistencia también le impone sus propios límites. Así, *el arte añade orden a la naturaleza pero sin violentar el orden de la naturaleza*¹⁰³³, y en este sentido el filósofo español se inspirará en la resolución aportada por Schiller a la aporía u oposición existente entre espíritu y naturaleza, entre libertad y necesidad, entre arte y moral, pues la libertad se armoniza con la naturaleza por medio de la belleza, ya que en ella, al igual que en la naturaleza y las acciones humanas, hay en mayor o menor medida una dimensión lúdica¹⁰³⁴. La única diferencia sustancial respecto a Schiller se centra en que D'Ors considera que la propia necesidad del espíritu humano también debe encontrarse presente en la experiencia artística¹⁰³⁵.

El eón barroco versus el eón clasicista: el *seny*

Eugeni D'Ors trata de encontrar la resolución a la ecuación dialéctica existente entre razón e intuición mediante una tercera vía consistente en una especie de síntesis entre Apolo y Dionisio, o lo que vendría a ser lo mismo, entre los eones clasicista y barroco, entre la aséptica razón y el turbio sentimiento, entre lo absoluto y la vida, entre lo universal-abstracto y lo particular-concreto¹⁰³⁶, optando de este modo por el *seny* como síntesis de ambos eones (el saber y la vida, la razón y la materia) por tratarse de un universal-concreto. No se trata, señala Antonio González, de que el *seny* se sitúe a equidistancia entre la vida y la razón, entre Apolo y Dionisios, sino que evitando simultáneamente caer en la

¹⁰³² P., 257, *Ibíd.*

¹⁰³³ P. 257, *Ibíd.*

¹⁰³⁴ P. 259, *Ibíd.*

¹⁰³⁵ P. 262, *Ibíd.*

¹⁰³⁶ P. 75, *Ibíd.*

pura abstracción que conduce al alejamiento de la realidad por la vía del Ideal, y en las excesivas limitaciones de lo particular-concreto, consigue integrarlos, pues en última instancia la realidad tan solo puede ser vista si ambos excesos son evitados¹⁰³⁷. Ello supone evitar tanto la caída en el idealismo como en la ausencia de perspectiva propia del materialismo, para abrir esa tercera vía consistente en aunar en un mismo proceso lo dionisiaco de la vida con lo apolíneo del pensamiento, esos dos principios que los griegos de la Antigüedad tuvieron tanto interés en aunar sus respectivas esencias a través de las representaciones del teatro trágico y la estatuaria en la que tan eficazmente consiguieron plasmar la sublime Belleza de unos cuerpos Ideales.

De hecho, toda la obra de D'Ors debe ser entendida desde su Estética ya que la totalidad de su pensamiento gira alrededor de ésta, insertándose en el debate existente durante la primera mitad del siglo XX entre formalismo e historicismo para aportar una resolución fundamentada en el eón, en *el ángel*, esto es, en la razón integradora del clasicismo. Respecto a su maestro Benedetto Croce, el pensamiento orsiano viene a constituir una clara reacción al mismo, ya tempranamente manifiesto en el debate sobre lo barroco en Pointigny, al criticar su actitud básicamente historicista alejada de la vida y las obras concretas que conforman la historia del arte, combatiendo claramente el historicismo en todas sus formulaciones al establecer un canon supra temporal que es la Antigüedad clásica y sus Humanidades, no entendiendo la estética como una simple sucesión de etapas y estilos vigentes en cada momento de la historia, sino como la constante alternancia-retorno de unos mismos *eones* o categorías capaces de aunar en sí mismas la razón y la vida, lo apolíneo y lo dionisiaco.

En este aspecto, D'Ors considera que el historicismo carece de vida por su desconexión respecto a los objetos que conforman la realidad concreta de cada momento, y por esta razón, lo considerará como algo perteneciente al disgregador eón barroco con su característica ausencia de continuidad¹⁰³⁸, lo que al mismo tiempo nos permite comprender su acalorada discusión con el historicismo de Croce al situarse éste bien en el localismo folklórico de la anécdota, o en los abstractos constructos teóricos que se encuentran completamente alejados de la realidad, evitando situarse en el ámbito de la verdadera categoría esclarecedora: la eónica. En este aspecto, D'Ors opta por tener en cuenta la vinculación existente entre forma y contenido como partes esencialmente intrínsecas de la obra artística, pues si algo es bello lo es en razón de su capacidad para expresar un contenido mediante una determinada forma, siendo entonces el principal error del historicismo la confusión del valor de la obra con su significación. Por esta razón, también se sitúa más allá del propio formalismo al pasar de la crítica de las formas a la crítica del sentido,

¹⁰³⁷ P. 78, *Ibíd.*

¹⁰³⁸ P. 288-293, *Ibíd.*

recurriendo para ello al eón como categoría que le permite aunar razón y vida, forma y contenido¹⁰³⁹. En este aspecto, se aleja del determinismo apriorístico de Hegel y Croce al construir una especie de Metahistoria fundamentada en el concepto de eón, que viene a quedar expresado en la figura del *ángel* como manifestación de lo universal-concreto, pues el sentido de las cosas, de las obras de arte, ni se encuentra totalmente predeterminado, ni está fuera de la historia, pues simultáneamente es (se da) y no es (no se da). Por este motivo, su pensamiento a pesar de estar organizado de manera sistemática en torno a una serie de principios, no configura propiamente hablando un sistema de pensamiento cerrado como en Descartes o Hegel. Al respecto conviene aquí no confundir sistemático con sistema¹⁰⁴⁰. Como señala González:

*D'Ors está en contra del sistema en cuanto pensamiento cerrado porque la vida, de suyo, es apertura*¹⁰⁴¹

Y en este aspecto, vendrá a coincidir con la perspectiva ya abierta anteriormente por Nietzsche en *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, en el cuestionamiento de esas fábulas y metáforas que habiendo sido tomadas como referente de la Verdad, ya habíamos olvidado lo que eran, sustituyendo las categorías universal-abstractas por los eones universal-concretos, así como la concepción lineal de la historia del arte y la estética por el Eterno Retorno de aquello que siendo distinto en el fondo tampoco deja de ser igual.

Podemos comprender entonces su contundente crítica a la modernidad que en su barroquismo ha dejado de lado la vida en beneficio de la razón más abstracta, dando lugar a un pensamiento congelado en la configuración de su propio sistema, pues el filósofo catalán está más interesado en integrar de manera jerárquica la discontinuidad en la unidad para dar lugar a un pensamiento necesariamente abierto¹⁰⁴², considerando que en la Modernidad culmina la barroca separación entre razón y vida, que de una u otra manera, conduce al dinamismo panteístico sentimental propio del eón barroco en su incapacidad para asumir la unidad existente entre razón y vida, excluyendo a uno u otro en sus respectivas absorciones al quedar la primera fagocitada por la segunda o la segunda fagocitada por la primera. Es por esta razón, considera el filósofo catalán, que la Modernidad ha dado lugar a fenómenos tan dispares y aparentemente contradictorios como han podido ser, el romanticismo o el modernismo como exaltación del sentimiento, y el racionalismo que exaltando la razón abstracta desembocará en el empirismo, pues ambos son el resultado de la ausencia de una razón integradora capaz de aunar razón y vida.

¹⁰³⁹ P. 294-300, *Ibíd.*

¹⁰⁴⁰ P. 301-304, *Ibíd.*

¹⁰⁴¹ P. 305, *Ibíd.*

¹⁰⁴² P. 305, *Ibíd.*

En el entramado estético orsiano destaca la noción de figura como núcleo articulador tanto temático como metódico, pues el ser humano conoce la realidad mediante el *seny* a través de las figuras, siendo la obra de arte una manifestación del sentido expresivo de la realidad en la medida en que ofrece determinadas figuras al pensamiento figurativo¹⁰⁴³.

*Nuestro espíritu toma, por decirlo así, con las manos un bloque de realidad y con ellas lo abarca y ciñe y plasma. De esta plasmación nace la figura...que definiremos como la medida humana dada a la expresión...Y damos el nombre de pensamiento figurativo a aquel que logra, mediante la continua invención de figuras adecuadas, la captación del sentido expresivo de la realidad*¹⁰⁴⁴

Así, la figura viene a corresponderse con el *ángel*, con el universal-concreto como realidad vista bajo la luz del *seny* que es capaz de ver la realidad figurativamente porque tanto el pensamiento como la realidad comparten el orden y la unidad en la armonía. Y como señala González, la categoría de orden es, además de racional, simultáneamente ética y estética, ya que es inherente al mundo y a la inteligencia.

*El orden es el ser, la verdad, el bien y la belleza. Ése es el punto de arranque de la filosofía de Eugenio d'Ors*¹⁰⁴⁵

Y en este punto, González distingue claramente entre razón entendida como órgano para la captación de la necesidad e inteligencia comprendida como órgano adecuado para la captación del orden. La anti-modernidad del filósofo español queda claramente manifiesta en su oposición a toda Idealidad, pues lo que busca es algo real y completamente abierto al dinamismo de la vida misma, sin olvidar incluir la sinrazón en el ámbito del propio *seny*, poniendo al mismo tiempo de manifiesto un marcado respeto por la pluralidad que conforma la realidad¹⁰⁴⁶. Y en este punto, González señala que D'Ors más que ser un pensador de opuestos, lo es de unidad jerárquica, discontinua y ordenada¹⁰⁴⁷

*Si el historicismo encadena la manifestación artística a las determinaciones históricas, suprimiendo la libertad, D'Ors salva al arte de tal determinismo mediante el despliegue de los eones, que es precisamente lo que D'Ors añade al formalismo*¹⁰⁴⁸

Pues siendo dichos eones constantes históricas que se encuentran por encima de la propia historia, *son metahistoria, estilos de cultura y no meros estilos*

¹⁰⁴³ P. 306, *Ibíd.*

¹⁰⁴⁴ P. 306, *Ibíd.*

¹⁰⁴⁵ P. 306, *Ibíd.*

¹⁰⁴⁶ P. 307, *Ibíd.*

¹⁰⁴⁷ P. 307-308, *Ibíd.*

¹⁰⁴⁸ P. 309, *Ibíd.*

*históricos, de modo que no responden al momento histórico, como pretenden los historicistas, sino a tendencias humanas profundas*¹⁰⁴⁹

Al fin y al cabo, ambos eones reflejan el profundo sentir humano al ser subyacentes en cualquier obra de arte, de tal modo que la verdad tan solo puede ser conocida mediante el pensamiento figurativo a través de la vía estética¹⁰⁵⁰

Finalmente, tal como nos comenta González, existe en la obra orsiana una compenetrada imbricación de pensamiento y vida, y ese es precisamente el *ángel* en el que todas las dimensiones de la realidad convergen en un orden estético, rompiendo de este modo con la marcada preferencia de la filosofía por la abstracción que siempre tiende a compartimentar la realidad del mundo en células estancas. Para ello utiliza el *seny* como pensamiento figurativo en el que son aunadas todas las posibles dimensiones cognoscitivas de la realidad: el pensar, el percibir, el intuir, el sentir, el razonar, el abstraer, el imaginar, etc., para desembocar en el universal-concreto que conduce a la visión unitaria del clasicismo.

*Al elevar a categoría lo anecdótico, lo concreto, o lo que no tiene valor de ley universal sino que tal vez sólo tiene sentido para los presentes en el caso particular, al sacar de ahí la categoría, D´Ors hace presente lo que de eternidad hay en todas las cosas. La glosa es filosofía orsiana en la práctica, ya que a través de ella D´Ors encuentra en todo un valor universal, eterno*¹⁰⁵¹

Y como afirma Aranguren, *se trata de elevar la vida a la filosofía, penetrarla de filosofía, inscribir ésta en aquella. Vivir y filosofar simultáneos, fundidos sin antes ni después*¹⁰⁵²

Contraviniendo de este modo, la tradicional separación establecida por Fichte entre filosofar y vivir, *philosophieren heisst eigentlich nicht leben; leben heisst eigentlich nicht philosophieren*¹⁰⁵³, que tradicionalmente siempre habían permanecido separadas cual vasos irresolublemente estancos.

Éste es el *ángel* de Eugeni D´Ors, su mensaje primordial: que vida y filosofía vienen a ser lo mismo, y en este aspecto, la mejor representación de su pensamiento fue su propia manera de *estar-en-el-mundo* al vivir de manera totalmente acorde con aquello mismo que pensaba.

¹⁰⁴⁹ P. 309, *Ibíd.*

¹⁰⁵⁰ P. 310-311, *Ibíd.*

¹⁰⁵¹ P. 312-313, *Ibíd.*

¹⁰⁵² P. 315, *Ibíd.*

¹⁰⁵³ P. 67, *Goethe-Dilthey*, Ortega y Gasset, Alianza editorial, Madrid, 1982 (que Ortega y Gasset nos recuerda en dicha obra). Filosofar significa, de algún modo, no vivir, vivir significa, de algún modo, no filosofar

En este contexto, González también puntualiza que la separación existente entre razón y vida fue una invención del barroco, y ésta es precisamente la disociación que el *seny* aspira a clausurar. Así como en el clasicismo no existe separación alguna entre ambos eones o categorías, ha sido la propia oftalmia contemporánea la encargada de divorciar la vida de la razón, y a esta última del propio intelecto¹⁰⁵⁴.

En su permanente interés por vincular la filosofía, la razón con la vida, y lo universal-abstracto con lo particular-concreto, la totalidad del pensamiento de D'Ors desemboca de forma tan natural como inevitable en una concepción estética de la existencia humana, encontrando en la experiencia artística una manera de resolver las más relevantes aporías de la vida. En este sentido, lo que la obra artística procura es el desvelamiento del *ángel* que subyace en todas las cosas, entendiendo por tal, ese universal-concreto (eón) en el que vienen a resolverse todas las contradicciones que conforman el proceso vital del ser humano.

El debate en torno a lo barroco: formas que vuelan, formas que pesan...

En este debate D'Ors, inspirándose en la tesis de Weissmann que supone la existencia en toda vida cósmica de elementos de fijeza coexistiendo con otros elementos de naturaleza mutable, adopta la teoría de la recurrencia de ciertos eones a lo largo de la historia, esto es, de factores recesivos y germinales que impidiendo conceder una excesiva importancia a lo novedoso presta una mayor atención a lo recurrente¹⁰⁵⁵. De alguna manera, a una determinada manera de ver el mundo también corresponde una cierta concepción de la historia, y es por esta razón, que no es posible albergar una idea de la historia de corte evolucionista como un progreso imparable desde un estado embrionario hacia otro de senectud y máxima madurez, pues a lo largo del tiempo los eones barroco (gótico, manierismo, barroco, romanticismo, impresionismo, realismo) y clasicista (renacimiento, neoclasicismo, cubismo, constructivismo) han ido intercambiando sus diferentes *Weltanschauungen* dentro de un proceso de

¹⁰⁵⁴ P. 77-78, *Ibíd.*

¹⁰⁵⁵ P. 111, *Ibíd.*

constante oposición dialéctica¹⁰⁵⁶. El eón que siempre re-torna de una forma que a la vez resulta ser igual y distinta, viene a corresponderse con la noción nietzschiana del Eterno Retorno, de aquello que siendo diferente no deja de contener aquello mismo que sigue siendo igual. Obviamente, existiendo unas diferencias bien claras entre los estilos artísticos gótico, manierismo, barroco o modernismo, no dejan de albergar ciertas similitudes en lo que a su *Weltanschauung* se refiere, de la misma manera que siendo también bien evidentes las diferencias existentes entre los estilos clasicista, noucentisme, cubismo y constructivismo, albergan unas comunes coordenadas formales y existenciales. De ahí que D´Ors opte por recurrir a la noción de eón como universal-concreto que tanto se desmarca de la idealidad concerniente a lo universal-abstracto, como de la especificidad de lo particular-concreto, moviéndose en la entre-apertura de ambas categorías, sin acabar de ser ni de no ser ninguna de las dos.

Para D´Ors lo barroco al ser entendido como eón y no como un simple estilo habido durante los siglos XVII y primera mitad del XVIII, ha pasado a convertirse en una especie de constante histórica no susceptible de ser circunscrita a ningún tiempo o lugar geográfico particular, para ser contemplada como un fenómeno cultural. De este modo, mientras el gótico no deja de ser un estilo histórico vinculado a una época histórica muy concreta, lo barroco aparece como *un estilo de cultura, capaz de renacer y traducir la misma inspiración en forma nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente*¹⁰⁵⁷.

En este aspecto, lo barroco que ya no puede ser visto como aquello que era para Benedetto Croce, un arte del mal gusto proveniente de la descomposición del estilo renacentista, es desvelado como un eón recurrente a lo largo de la historia, que vuelve posteriormente a manifestarse durante el romanticismo y el impresionismo¹⁰⁵⁸.

No obstante, D´Ors también se apoya en la perspectiva abierta por Wölfflin¹⁰⁵⁹ consistente en considerar lo barroco, no como degeneración y ocaso de lo renacentista, sino como un particular estilo y una manera de ver el mundo diferente al clasicismo, alzándose entonces en el mismo nivel de importancia que lo clásico. No obstante no deja también de inspirarse en la otra corriente del siglo, aquella que estando representada por Spengler considera que la esencia de la obra de arte no se encuentra en la forma sino en la expresión surgida desde la propia interioridad del artista, como expresión de la actitud espiritual frente al mundo en el que vive¹⁰⁶⁰. Siguiendo D´Ors las pautas del

¹⁰⁵⁶ P. 109-112, *Ibíd.*

¹⁰⁵⁷ P. 77, *Lo barroco*, Eugeni D´Ors, Tecnos, Madrid, 2002

¹⁰⁵⁸ P. 113, *Eugeni D´Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

¹⁰⁵⁹ En su obra aparecida en 1912 titulada *Conceptos fundamentales de la historia del arte*

¹⁰⁶⁰ P. 115-116, *Ibíd.*

formalismo wölffliniano, considerará la existencia de una actitud *eónica* en el artista que deberá ser entendida como visión del mundo propia del tiempo histórico que le ha tocado vivir. Se trata por tanto, de una inclinación a ver las cosas de una determinada forma que en un momento dado de la historia viene a constituirse en actitud dominante, pues tal como señala el propio D'Ors:

*A cada dominante espiritual colectiva corresponde la predilección por un repertorio de formas dado*¹⁰⁶¹

De la misma manera que refiriéndose a la permanencia del eón barroco a lo largo de la historia, también afirma que resulta *imposible que una coincidencia en la forma no corresponda a cierta coincidencia en el espíritu*¹⁰⁶²

En esta misma dirección vendrá a coincidir más tarde un gran estudioso de la modernidad de lo barroco, Bolívar Echeverría¹⁰⁶³, al entender lo barroco no como un mero estilo artístico, sino como un *ethos* que involucra una determinada manera de ver el mundo susceptible de ser detectada a lo largo de toda la historia¹⁰⁶⁴.

En otros aspectos, también resulta bien evidente la influencia de Nietzsche en el filósofo español al considerar lo barroco como un arte ligado al sentimiento, el desbordamiento emocional y la irracionalidad, si bien no coincide con el filósofo alemán al considerar dicho eón como mera degeneración de lo renacentista carente del valor eterno que D'Ors le otorga en sus escritos. Para Nietzsche, *el estilo barroco nace siempre que un gran arte perece*¹⁰⁶⁵, optando por la sobreabundancia formal en detrimento de la calidad, mientras que D'Ors no asocia únicamente la forma, lo formal, con lo barroco sino también con el clasicismo, si bien se trata de dos formalidades bien distintas, una que vuela y otra que se apoya¹⁰⁶⁶. No obstante, tanto Nietzsche como D'Ors, al igual que Burckhardt, Croce, Diaz-Plaja y en un primer momento también el propio Wölfflin, optan por defender lo clásico frente a la barbarie barroca que siempre es entendida como signo de decadencia y ocaso¹⁰⁶⁷, y así claramente lo expresa en a modo de conclusión en su obra *lo barroco*:

Mañana, es decir, en las horas del siglo XX que vamos a vivir...mañana hará clásico. Va a cumplirse, todo lo hace esperar, una obra de clasicismo, de restauración de la inteligencia, de vocación de consciencia- o de sobreconsciencia-, de logro de unidad. Ya hemos oído a voces autorizadas declarar que el período de la Trasmorra está ya terminado. Este período era,

¹⁰⁶¹ P. 117

¹⁰⁶² P. 78, *Lo barroco*, Eugeni D'Ors, Tecnos, Madrid, 2002

¹⁰⁶³ *La modernidad de lo Barroco*, Bolívar Echeverría, Ediciones Era, Mexico, 2011

¹⁰⁶⁴ P. 75, *Ibíd.*

¹⁰⁶⁵ P. 121, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002. (Citado por el propio Antonio González)

¹⁰⁶⁶ P. 1212, *Ibíd.*

¹⁰⁶⁷ P. 123, *Ibíd.*

*también lo sabemos, una recaída en el Fin -de-Siglo; es decir, en lo romántico, es decir, en lo barroco; pero antes de esta recaída a lo convaleciente, nuestro Novecientos había empezado a cumplir una tarea que respondía a su espíritu, que realizaba su mensaje. Tarea, desde luego, no terminada*¹⁰⁶⁸.

Y esta Tarea no es otra que aquella consistente en la re-instauración del eón clasicista como portador del pensamiento, la razón y la propia vida. La apuesta de D'Ors no deja lugar a dudas al considerar que no hay más futuro que el clasicismo, que es el *seny*.

No obstante, señala González apoyándose en Tapié, que dicha preferencia por lo clásico no le impide al mismo tiempo amar a lo barroco, no siendo éste una variedad de lo feo sino la antítesis del eón clasicista. Tampoco podemos olvidar que en su concepción del *seny* incluye tanto la razón como la vida, y que por tanto, no existe oposición alguna entre ambos elementos, pues la vida tan solo puede convertirse en un producto tóxico debido al deficiente uso de la razón o al abuso de una razón excesivamente abstracta separada de la vida y la racionalidad moderna¹⁰⁶⁹.

En la reunión habida en la Abadía de Pontigny tuvo lugar el gran debate entre quienes sostenían que el barroco era un estilo que debía ser circunscripto a los siglos XVII y XVIII, y quienes como el propio D'Ors lo consideraban como un eón susceptible de aparecer y re-aparecer en sus más infinitas formas a lo largo de la historia, incluyendo en dicho eón al gótico, el manierismo, el barroco propiamente dicho, el rococó, el romanticismo o el impresionismo. De hecho, el propio filósofo español mostró la fotografía correspondiente a la manuelina ventana de un convento portugués en Tomar de 1510 en la que resulta evidente la tendencia a lo pintoresco, la profusión, el dinamismo y la musicalidad de *las formas que vuelan* tan típicas de lo barroco, con su característica propensión a lo teatral, retorcido y enfático, que posteriormente no llegaría a ser sobrepasada ni en la época de florecimiento del más excelso rococó¹⁰⁷⁰.

Si el gótico es considerado como un simple estilo es debido a que responde a unas determinadas contingencias históricas como clara sucesión al estilo románico anterior, mientras que el eón o estilo de cultura de lo barroco no se encuentra sujeto a un determinado período histórico sino que forma parte de la propia estructura antropológica del ser humano.¹⁰⁷¹ Por este motivo afirma D'Ors que los eones son *elementos no mordidos por el tiempo*, pues a pesar de no encontrarse fuera de las vicisitudes del transcurrir histórico como sucede con las categorías perfectas, mantiene una clara permanencia y relativa

¹⁰⁶⁸ P. 101, *Lo barroco*, Eugeni D'Ors, Tecnos, Madrid, 2002

¹⁰⁶⁹ P. 124, *Ibíd.*

¹⁰⁷⁰ P. 74, *Lo barroco*, Eugeni D'Ors, Tecnos, Madrid, 2002

¹⁰⁷¹ P. 127, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

invariabilidad¹⁰⁷². Por este motivo, tampoco lo barroco puede ser adscrito como arte de la Contrarreforma, pues también encontramos la misma morfología, y por tanto, la misma *Weltanschauung*, en las manifestaciones artísticas de la Reforma luterana con la característica musicalidad de las formas que vuelan y se acercan al dominio musical, y que claramente dejan de tender a la construcción propia del eón clásico¹⁰⁷³. Por tanto, a pesar de que Renacimiento y Reforma son completamente contemporáneos no dejan de oponerse mutuamente, quedando entonces en evidencia que la evolución de los estilos artísticos no encaja con la tradicional concepción lineal de la historiografía del arte.

Al analizar el estilo artístico de la Reforma y la Contrarreforma, D'Ors no deja de observar un claro panteísmo manifiesto en la divinización de la naturaleza que constituye el denominador común de todas las formas del barroco, pues como afirma en su obra *lo barroco*:

*El barroco es el idioma natural de la cultura mientras lo clásico equivale a una forma cultural de la cultura*¹⁰⁷⁴

Encontrándose siempre emparentado con el ámbito rural y tosco del Dios Pan vinculado a los campos y la naturaleza. Así lo barroco es panteísta en la medida en que se encuentra regido por Pan, encontrándose lo divino por todas partes, en una forma nada distinta a como el impresionismo diviniza el espacio, la luz, el color y la realidad misma, y como señala Spengler, *en el idioma fáustico el espacio es algo espiritual*¹⁰⁷⁵, y por tanto, del todo extraño para las artes apolíneas que siempre buscan la concreción en la firmeza de los apoyos y las bases de sustentación de las figuras y las cosas representadas. Así mismo, sigue señalando Spengler que dicho panteísmo también se hace evidente en la vocación de movimiento que tan claramente se opone a la estaticidad clasicista, tal como sucede en la totalidad de las construcciones barrocas desde Bernini (1650) hasta el rococó en Dresde cuya torre posee la musicalidad propia de una sinfonía¹⁰⁷⁶. Otro elemento en el que tanto Spengler como D'Ors también coinciden es en el hecho de que el eón barroco o fáustico siempre se haya caracterizado por dar rienda suelta a la fugacidad y movimiento de las impresiones en detrimento de la solidez y estabilidad de la construcción del espacio, dando lugar a un arte fundamentalmente musical e inestable.

Cuando D'Ors apela a las formas que vuelan refiriéndose a las creaciones artísticas del eón barroco, y a las formas que pesan y buscan la estabilidad-

¹⁰⁷² P. 128, *Ibíd.*

¹⁰⁷³ P. 78-81, *Lo barroco*, Eugeni D'Ors, Tecnos, Madrid, 2002

¹⁰⁷⁴ P. 82, *Ibíd.*

¹⁰⁷⁵ P. 139, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002 (cita de Spengler que aparece en la obra)

¹⁰⁷⁶ P. 139-140, *Ibíd.*

gravidad de la tierra para referirse a las creaciones del eón clasicista, sigue manteniéndose en la línea abierta por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la Tragedia*, al considerar éste a las artes plásticas como apolíneas y a la música como dionisiaca, pues esas mismas formas del eón barroco que *vuelan* también son caracterizadas por D'Ors como musicales, de la misma manera que las formas que *pesan* buscan el aplomo-contundencia propios de la plástica. De este modo, tenemos que mientras las manifestaciones plásticas del eón barroco tienden a volar y elevarse hasta devenir musicales, esto es, acercándose máximamente al espíritu de Dionisio, dios de la embriaguez, del vino, del éxtasis y la música, la plástica del eón clasicista tiende a todo lo contrario, a aferrarse a la materia para volverse más sólida y acercarse de este modo al espíritu de Apolo, dios de la Luz, la forma y la Belleza. En este aspecto, si como afirma el filósofo catalán, *el barroquismo imita a Fausto; vende al diablo su alma*¹⁰⁷⁷, adentrándose en las más profundas simas del misterio que rodea la existencia del ser humano, el clasicismo encierra y protege su alma en el segurizante interior de una cúpula de cristal.

No obstante, cuando D'Ors en su obra *lo Barroco* señala que:

*En el dominio artístico, las estructuras clásicas adoptan de preferencia la disposición que se llama en música el contrapunto; es decir, aquellas que constituyen un sistema cerrado que gravita en torno de un núcleo situado en el interior, mientras que las estructuras barrocas prefieren la forma de la fuga, sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior*¹⁰⁷⁸

No deja de incurrir en una importante confusión al obviar que esta última no deja de ser una forma también contrapuntística, precisamente aquella que dentro del arte del contrapunto alberga una estructura más compleja y difícil, siendo ciertamente discutible que en música la disposición contrapuntística gravite entorno a un centro o núcleo situado en el interior, dado que es durante el período barroco cuando el arte del contrapunto alcanza precisamente su gran desarrollo, albergando la música de dicho período una dinámica que tiende más a expandirse e impulsarse hacia el exterior que a girar alrededor de un núcleo interior. El despliegue contrapuntístico que las dos últimas obras compuestas por J. S. Bach, *La Ofrenda Musical* y *El Arte del Contrapunto*, no remite tanto a una gravitación alrededor de un núcleo organizativo centrífugo como a un avance en círculos progresivamente centrípetos, con lo cual, sus formas contrapuntísticas, entre las cuales cabe contar la fuga y el *ricercare*, difícilmente pueden servir de referencia para las creaciones plásticas del eón clasicista. Al oyente que escucha las citadas obras bacchianas le sucede lo mismo que al espectador que se sitúa frente a un cuadro como las Meninas, esto es, se siente expulsado de sí mismo y proyectado en la dirección de sumergirse en el rico juego de reflejos especulares al que la contemplación de

¹⁰⁷⁷ P. 84, *Lo barroco*, Eugeni D'Ors

¹⁰⁷⁸ P. 89, *Ibíd.*

la obra le induce. En otro capítulo analizaré en profundidad las correlaciones existentes entre la obra contrapuntística compuesta por J. S. Bach justo antes de su muerte y el lienzo *Las Meninas* pintado por Velázquez durante su estancia como pintor en la Corte Española.

La aporía existente entre racionalidad y vida

Para D'Ors el propio movimiento del panteísmo barroco clausura toda intervención del elemento intelectual, y por esta razón el espíritu clásico tan solo tolera aquel mínimo movimiento sin el cual sucumbiría a la propia muerte, que no sería otra que sucumbir en el ámbito del racionalismo abstracto de las eternas formas del todo ajenas a la realidad de la vida, pues el clasicismo no consiste en encerrarse al modo cartesiano en una racionalidad que conduciendo a la fragmentación entre razón y vida conduciría a lo barroco. De este modo, D'Ors desmarca el eón clásico tanto del naturalismo panteísta barroco como del abstracto racionalismo moderno, pues se trata del *seny* o razón conectada con la vida, en un sentido parecido al de la razón-vital orteguiana¹⁰⁷⁹. No obstante, señala González que en su obra *Lo Barroco* no queda suficientemente diferenciado el racionalismo del *seny*, pues el racionalismo del eón clasicista es fácilmente confundible con el racionalismo de la Modernidad al que dicho eón también se opone. En su interés por tratar de dominar la totalidad de la realidad, incluida a la naturaleza con sus incesantes movimientos, la razón abstracta de la Modernidad la acaba divinizando dando lugar al panteísmo barroco, mientras que en la mentalidad clásica sucede justamente todo lo contrario, pues no dejando el *seny* de lado al movimiento de la vida y la propia naturaleza, opta por una racionalidad más amplia, que incluyendo el sentimiento, la intuición y la percepción sensible capaces de ver lo eterno en lo concreto, escapa a la trampa barroca consistente en caer por el lado del sentimentalismo o el racionalismo abstracto¹⁰⁸⁰.

De hecho, lo que para D'Ors caracteriza al eón barroco es la fragmentación existente entre razón y vida, entre pensamiento y sensación, entre voluntad e impulso, entre Apolo y Dionisios, que de forma inevitable conduce a la sentimentalidad panteística o al encierro en una racionalidad apartada del

¹⁰⁷⁹ P. 141-144, *Eugeni D'Ors, El Arte y la Vida*, Antonio González

¹⁰⁸⁰ P. 144, *Ibíd.*

mundo de la vida, pues sólo el eón clasicista consigue a través del *seny* aunar razón y vida en un mismo proceso en el que resultan indisociables. En este contexto, el racionalismo de la modernidad es semilla y fruto al mismo tiempo de lo barroco.

Según Torregrosa:

*El arte es el medio en el que más propiamente se reconoce el ser humano y en el que es posible la armonía entre una subjetividad particular y el mundo social y físico que le rodea. Esta consciencia esencialmente histórica retoma los planteamientos clásicos de Grecia y Roma, porque en aquel mundo, entiende D'Ors, la armonía entre el ámbito público y el privado permitía una visión unitaria de la persona*¹⁰⁸¹

No obstante, si la finalidad es conseguir la integración entre razón y vida, habrá que integrar el movimiento y no meramente tolerarlo como una especie de mal menor o enfermedad que es preciso padecer tal como en algunos momentos parece apuntar. Por otro lado, la afirmación consistente en considerar que el barroco desea fundamentalmente la humillación de la razón es un tanto inoportuna y exagerada, pues el hecho de que el eón barroco se oriente en la dirección del panteísmo disgregador, no significa que pretenda humillar a la razón. Finalmente la exclusión del movimiento en el eón clasicista comportaría la caída en la fría racionalidad abstracta de la modernidad, y por tanto, en el sentimentalismo panteísta del eón barroco. La yuxtaposición de los planos clásico-barroco y razón-vida que lleva a cabo D'Ors en su obra *lo barroco* conduce a una verdadera confusión conceptual¹⁰⁸², en la medida en que estos pares no son realmente equivalentes, pues si por un lado pone de manifiesto una evidente simpatía por lo barroco, por el otro aspira a ser clásico ya que ésta es la dirección en la que finalmente orienta su pensamiento estético. Por tanto, aunque parezca lo contrario, la oposición clásico-barroco no es equivalente a la oposición razón-vida, pues a diferencia del barroco aquello mismo que distingue al clasicismo es la no separación entre la razón y la vida¹⁰⁸³. Es precisamente en la obra de un clasicista como Poussin donde D'Ors señala que *se respira una sensibilidad que es casi pensamiento, y una inteligencia que es casi sentimiento*¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸¹ P. 146, *Ibíd.* (La cita es de M. Torregrosa, *Filosofía y vida de Eugenio D'Ors*, p. 53)

¹⁰⁸² P. 146-147, *Ibíd.*

¹⁰⁸³ P. 148-149, *Ibíd.*

¹⁰⁸⁴ P. 149, *Ibíd.*

Para el filósofo español el racionalismo científico también entronca con el eón barroco por todo cuanto alberga de exclusión respecto a la dimensión propiamente vital concerniente al sentimiento, la pasión y los afectos, esto es, de reduccionismo, pues lo propio del eón clásico es la no-exclusión o inclusión de la razón en la vida y de la vida en la razón. En última instancia, el clasicismo es capaz de reconocer e incluir en sí mismo aspectos barrocos como pueden ser el vuelo, la musicalidad y el dinamismo, esto es, aquellos elementos que por naturaleza le son contrarios, si bien optando mayormente por la solidez, la estabilidad y la quietud. Finalmente González apoyándose en las definiciones de D'Ors sobre lo barroco propone la siguiente definición:

*Dinamismo y panteísmo, antagonismo de las formas, dualismo, rotura interior, imitación de la naturaleza, continuidad y multipolaridad. El barroco es, pues, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfos*¹⁰⁸⁵

Si el barroco con su continuidad y multipolaridad impide la unidad al confundir todas las cosas y todos los seres bajo un manto que todo lo aglutina, la razón del eón clasicista consigue la unidad en base a la discontinuidad y respeto por el límite de todas y cada una de las cosas. Tenemos entonces que *la razón pone cada cosa en su lugar*¹⁰⁸⁶, dando lugar a un arbitrio claramente contrapuesto a la confusión barroca que parece no saber *lo que quiere*, como le sucede a ese Ángel que formando parte de una reja de un templo en Salamanca, mantiene una actitud de singular contradicción al elevar simultáneamente un antebrazo como si deseara levantar un objeto, mientras la propia mano se inclina hacia abajo como albergando la intención de depositarlo en el suelo¹⁰⁸⁷. Si observamos las columnas salomónicas o las espirales tan profusamente utilizadas en el barroco, constataremos que tratando de apoyarse sólidamente en la tierra vuelan simultáneamente hacia el cielo, en la misma medida en que si contemplamos las columnas de algunos edificios modernistas constataremos que se han transformado en árboles cuya función parece ser otra muy distinta a la del mero soporte de la estructura. Así en las obras barrocas en lugar de encontrar un centro y los contornos de las cosas, nos vemos impelidos a sumergirnos en un continuo multipolar que en su propio dinamismo carece de gravedad, siendo entonces evidente el panteísmo y la continuidad frente a la jerarquía y la unidad¹⁰⁸⁸.

¹⁰⁸⁵ P. 151, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

¹⁰⁸⁶ P. 151, *Ibíd.*

¹⁰⁸⁷ P. 87, *Lo barroco*, Eugeni D'Ors, Tecnos, Madrid, 2002

¹⁰⁸⁸ P. 152, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

*Lo propio de la razón es imponer orden, descubrir discontinuidad en el fluir constante de la naturaleza, en su dinamismo*¹⁰⁸⁹

No obstante, se trata de la razón figurativa (*seny*) y no de la razón abstracta que alejándose de la realidad establece un orden puramente abstracto.

D'Ors señala que la arbitrariedad supone la imposición de unas determinadas reglas con capacidad organizativa, como puede ser el principio de unidad de acción, tiempo y lugar expuestos en el *Art Poétique* escrito por Nicolas Boileau en 1674 que será el punto de referencia para los academicistas franceses (Corneille, Racine, Molière), si bien en la *Poética* aristotélica tan solo encontramos la premisa sobre la unidad de acción y cierto límite en el tiempo de duración de la obra al no poder sobrepasar las veinticuatro horas. Se trata, según el estagirita de imitar a la naturaleza, no en el sentido literal de copiarla sino de mimetización de aquello que es más propio de la naturaleza: la acción, pues según nos comenta en la *Metafísica*:

*Se llama naturaleza, en un sentido, la generación de las cosas que crecen;...en otro sentido, aquello primero e inmanente a partir de lo cual crece lo que crece...Así pues, de acuerdo con lo expuesto, la naturaleza primera y propiamente dicha es la sustancia de las cosas que tienen el principio del movimiento en sí mismas en cuanto tales*¹⁰⁹⁰

Pues si observamos el crecimiento de un árbol, constataremos que se trata de un crecimiento armónico, de una acción coherentemente ordenada desde el enraizamiento hasta la cúspide pasando por el lógico desarrollo de las ramas con sus más graduales y finas extensiones, que debe servir de mimesis para la construcción de la obra artística. Si para Aristóteles el alma es el principio vital de todos los seres de la naturaleza, se sobreentiende que la unidad de acción en la obra dramática o plástica debe ser entendida como el principio que confiere dicha unidad de acción, esto es, al alma como intrínseco motor de auto-movimiento. *El arte es, para Aristóteles, instinto racional*¹⁰⁹¹ porque imita las acciones humanas mimetizando la naturaleza humana en sus acciones de manera verosímil, encontrándose totalmente en consonancia con la tesis orsiana para quien la razón es la operación más característica de la naturaleza

¹⁰⁸⁹ P. 152, *Ibíd.*

¹⁰⁹⁰ P. 227-231, *Metafísica, 1014b*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1982 (comentado en la P. 154 de esta obra por A. González)

¹⁰⁹¹ P. 153-154, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

humana, y eso es precisamente lo que hace la obra de arte clásica, introducir orden, unidad y jerarquía¹⁰⁹².

No obstante, D'Ors también considera que la razón necesita cierto grado de irracionalidad, de ensoñación, de misterio y oscuridad, pues la vigilia racional nunca puede ser completa y absoluta, sino relativa. Al respecto A. Llano sostiene que *el lugar natural del filósofo es el umbral de la caverna*¹⁰⁹³.

En este punto, González señala muy acertadamente que en la obra *lo barroco* de D'Ors, se echa en falta una mayor interrelación entre lo racional e irracional, entre Apolo y Dionisios, entre la obligación y el libre albedrío, a través de la formulación del *seny* como concepto aglutinador de ambas posibilidades, pues en dicha obra lo irracional es considerado como una especie de mal menor que es necesario soportar en beneficio de la razón¹⁰⁹⁴. Según González, la separación establecida por D'Ors entre la razón-clasicismo y la vida-barroquismo es excesivamente rígida y conduce a la peligrosa conclusión de que lo segundo es tan solo una degeneración de lo primero, algo así como un inconveniente que a regañadientes es preciso soportar, cuando en realidad la razón figurativa que se encuentra presente en el *seny* integra en el concepto de eón clásico, lo racional y lo irracional, si bien optando claramente por la unidad, el orden y la jerarquía, en lugar de la permanencia en la continuidad, el desorden y la multipolaridad pánica del eón barroco¹⁰⁹⁵.

Según González, D'Ors aspira a ser ese Ulises que estando tan amparado en la astuta inteligencia como en el sentimiento consigue zafarse de las monstruosidades que son Caribdis y Escila a su paso por el estrecho que comunica el mar Tirreno con el Adriático, viniendo ambas a representar los dos grandes peligros del eón barroco, esto es, la excesiva racionalidad que conduce al divorcio respecto a la vida, y el desmesurado panteísmo del sentimiento y la irracionalidad que comportan la fractura respecto a la razón. No obstante, tan solo a medias consigue dicho objetivo en la medida en que no siempre sus obras consiguen reflejar con mediana claridad dicho objetivo, al presentar en *lo Barroco* una clara dicotomía entre razón-vida, entre eón clásico-eón barroco, siendo realmente incapaz de contemplar a este último como un elemento necesario e imprescindible para el desarrollo de lo clásico, pues el único problema del panteísmo barroco es su implícita exclusión de la razón al

¹⁰⁹² P. 154, *Ibíd.*

¹⁰⁹³ P: 15, *Sueño y vigilia de la razón*, A. Llano, Pamplona, Eunsa, 2001 (citado por el Antonio González en P. 156)

¹⁰⁹⁴ P. 157, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

¹⁰⁹⁵ P. 160-162, *Ibíd.*

exaltar el sentimiento, o el excesivo racionalismo abstracto incapaz de albergar a la propia vida¹⁰⁹⁶. En este aspecto, podemos echar en falta ciertas puntualizaciones sobre lo barroco como las realizadas por Bolívar Echeverría en su obra *La modernidad de lo barroco*, cuando afirma que *ninguna definición de lo barroco puede dejar de ver en él una modalidad del clasicismo, aunque deba de inmediato insistir en lo especialmente problemático que en su caso tiene el ser "modalidad de"...Lo cierto es que una experiencia de lo clásico, de algo universal-concreto, de un conjunto determinado de formas dotadas de una validez natural subyace necesariamente en la autoafirmación de la voluntad de forma barroca*¹⁰⁹⁷

Señalando al respecto la forma de comportarse que guarda el estilo barroco de G. Lorenzo Bernini con la tradición clásica en el desarrollo de su labor artística, en la medida en que tratando siempre de seguir haciendo arte griego o romano (clasicista), incluyó en su catálogo la herencia clásica para rechazarla y así revitalizarla, llevando a cabo aquello mismo que decía Monteverdi: *despertar la pasión oculta en cada una de sus formas*¹⁰⁹⁸, algo sumamente parecido a la reconstrucción del concepto de Dios en su momento llevada a cabo por los jesuitas con la finalidad de adecuarlo a la modernidad, esto es, rescatándolo de las garras de la escolástica medieval para presentarlo como un Dios que se va haciendo en connivencia con la existencia de los seres humanos en el mundo venciendo a las tinieblas, tratándose por tanto de un Dios que si bien no puede ser representado porque ello involucraría mostrarlo como algo concreto y limitado, sí es finalmente expresado a través del impacto que su presencia provoca en el ser humano, tal como aparece en el Éxtasis de Santa Teresa donde vemos las tremendas consecuencias de dicha presencia en su convulso cuerpo¹⁰⁹⁹.

Por tanto, para este último autor lo barroco tan solo puede ser entendido por oposición y resistencia a lo clásico, esto es, a las formas propias del universo grecorromano surgidas como respuesta al callejón sin salida en que el Medioevo había encerrado el mundo de la vida al quedar reducidos todos los seres humanos a ser simples miembros indiferenciables del Pueblo de Dios.¹¹⁰⁰

Prosigue su análisis Echeverría comparando el manierismo con el barroco, destacando que mientras el primero instaura nuevos cánones que son del todo

¹⁰⁹⁶ P. 163-165, *Ibíd.*

¹⁰⁹⁷ P. 83, *La modernidad de lo barroco*, Bolívar Echeverría, Ediciones Era, México, 2011

¹⁰⁹⁸ P. 76, *Ibíd.*

¹⁰⁹⁹ P. 77-80, *Ibíd.*

¹¹⁰⁰ P. 83-85, *Ibíd.*

ajenos al clasicismo, lo barroco revitaliza los cánones clásicos entendidos éstos no como simples normas sino como principios generadores de formas, despertando aquella vitalidad que en ellos se encontraba cristalizada. Por tanto, lo barroco no otorga una nueva vida a lo clásico sino que la despierta de su letargo, y para tal fin procede a re-semiotizar sus formas obligándolas a ir más allá de sí mismas, y como señala Monteverdi, *se trata de lograr en la pronunciación de las palabras el gesto capaz de despertar la pasión que está dormida en ellas, de encontrar el drama escondido en el significado de un texto. En este aspecto, lo que intenta el artista barroco es convertir en experiencia vivida la experiencia vital cristalizada en el universo de las proporciones clásicas que había sido invocado por el Renacimiento. Quisiera descongelar sus cánones, despertar el drama que dormita en el orden de las proporciones clásicas. De lo que se trata para él, en primer lugar, es de buscar y encontrar el conflicto que se esconde en la perfección de su medida*¹¹⁰¹

En los cuerpos de Ideales proporciones esculpidos por Fidias, Scopas o Praxíteles la vida es contemplada como si estuviera encerrada en una intocable urna de cristal, pues en su perfecto equilibrio constatamos esa evidente ausencia de la vida en sí, esa frialdad en su propia belleza, ese perfeccionismo que despierta tanta incredulidad como admiración. En la escultura clásica griega, el propio movimiento vital parece haber encontrado su extinción, pues es el tiempo eterno de lo divino y no el de lo humano quien anida en todas sus incólumes formas. Así tenemos que en el propio ideal de belleza propugnado por la escultura clásica griega no tenían cabida las mujeres encintas, ni los niños, ni los adolescentes, pues sólo lo perfectamente acabado, aquello que reflejaba la madurez de la existencia resultaba digno de ser representado. No había espacio para lo naciente, para aquello que encontrándose en vías de transformación, iba siendo o deviniendo. En contraposición, el tiempo de lo barroco está marcado por la propia fecundidad de la vida y la muerte, esto es, por el cambio constante.

Por tanto, no deja de existir cierta arbitrariedad en los planteamientos sostenidos por D'Ors al dar tan clara preferencia al eón clásico como punto de referencia para la unidad de razón y vida en el *seny*, pues por más que la actividad del ser humano sobre la tierra consista en dar forma a lo informe, el eón barroco es tanto o más necesario que el clásico en la conformación de dicha actividad.

¹¹⁰¹ P. 93, *ibíd.*

Por otra parte, el eón clásico que supuestamente sería capaz de contener entre sus fronteras al eón barroco, muy dudosamente puede contenerlo al ser sobrepasado por su propia naturaleza desbordante e ilimitada. Al fin y al cabo, si para D'Ors el paradigma del equilibrio entre razón y vida son los cuadros de Poussin, resulta muy discutible que dichas obras puedan albergar la naturaleza de lo barroco. En este punto, sería más acertado considerar la pintura de un Velázquez o la música de un J. S. Bach como paradigma de dicho equilibrio, y en ambos casos nos encontraríamos ante sendas obras de lo barroco y no de lo clásico. Por otra parte, considerar que el eón barroco es necesariamente discriminatorio con lo racional, resulta insostenible si contemplamos un cuadro barroco como las Meninas o escuchamos la Ofrenda Musical o el Arte de la Fuga de J. S. Bach, en la medida en que se trata de unas obras caracterizadas por un perfecto equilibrio entre razón-pensamiento y vida-sentimiento, o lo que vendría a ser lo mismo, entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

De hecho, lo que hace lo barroco con sus representaciones contrahechas y esperpénticas es reafirmar el ideal clásico, y para ello tanto Velázquez como Ribera recurren a la vida misma, yendo directamente al modelo del que se suponía que lo clásico era la quintaesencia, pintando entonces esos personajes anodinos carentes de enfatización y excelencias. Así, *el color (lo dinámico) rebasando el dibujo (lo estático); lo profundo de la representación invadiendo su superficie; lo no-representado haciéndose presente como inquietud de lo representado; el todo de la representación refuncionalizando las partes; lo indistinto desdibujando lo diferenciado*, de tal modo que estos principios señalados por Wölfflin vendrían a configurar la manera en que lo barroco consigue dar cuenta de una sustancia humana tan idéntica como radicalmente diferente a la antigua (clásica)¹¹⁰².

En realidad, la condición de la capacidad formativa y ordenadora del eón clásico se encuentra en total consonancia con la naturaleza desordenada del eón barroco, y si bien es verdad, que el primero alberga la capacidad para incluir lo irracional dentro de sus fronteras, ello no le permite sustituir al eón contrario en su capacidad para albergar la necesidad de cambio y transformación en el individuo. Por tanto, la supuesta supremacía atribuida por D'Ors al eón clásico resulta cuando menos cuestionable si tenemos en cuenta que toda actividad formadora tan solo puede desarrollarse a partir de un fondo más o menos caótico. Desde un punto de vista psicoanalítico, el yo es estructurado a partir de ese *cuerpo despedazado*¹¹⁰³ que según Lacan somos

¹¹⁰² P. 94, *Ibíd.*

¹¹⁰³ En la medida en que el cuerpo de un recién nacido carece de organización alguna, ni del sistema nervioso central ni, por tanto, de la psicomotricidad.

al nacer, pero lo conformado no es más que una pequeña parte de la realidad del sí-mismo, pues en su mayor parte seguirá permaneciendo en las oscuras marismas del inframundo, de la misma manera que Hesíodo nos cuenta en su *Teogonía* que a pesar de haber ganado la batalla los Dioses Olímpicos sobre los Cíclopes, Gigantes, Erinias y demás deidades del Antiguo Orden, permaneciendo éstos/as recluidas en el inframundo, no dejaban de existir. Lo mismo sucede con el ámbito de lo Inconsciente, pues por más que el yo a partir de la cura psicoanalítica adquiera un determinado control sobre las pulsiones del ello y las exigencias del Super-yo, sigue constituyendo una pequeña y casi insignificante isla de consciencia rodeada por todas partes de actividad fundamentalmente inconsciente. Así podemos fácilmente comprender el precario equilibrio del psiquismo humano, pues a poco que se encuentre prolongadamente sometido a intensas situaciones de *stress*, acabará respondiendo de una forma escasamente racional y civilizada, tal como tantas veces hemos podido comprobar en aquellas situaciones dominadas por un conflicto de carácter bélico, en la cual los más pacíficos seres humanos son capaces de cometer las mayores atrocidades jamás esperables ni imaginadas.

Por otra parte, parece que D'Ors pierde de vista, al igual que los griegos, que la realidad del ser humano es infinita y no finita como parece pretender el eón clásico. Tanto el orden como el desorden son necesarios, pues no siempre la función de la obra artística debe necesariamente ser ordenadora-formadora-instauradora, sino en muchas ocasiones des-ordenadora-deformadora-des-instauradora, haciéndonos sentir como *fuera-de-casa* y no en la sosegada confortabilidad del *como-en-casa*. Por tanto, la supremacía que en cierto modo defiende el filósofo catalán del eón clásico sobre el barroco no deja de resultar ciertamente cuestionable si tenemos en cuenta que no todo en el ser humano es creación de forma, por más que la *Bildung* venga a constituir su más relevante *leitmotiv*. Las más tradicionales formas del clasicismo: perspectiva en la pintura y tonalidad estricta en la música si bien han permitido conformar y configurar al ser humano a través del orden, la belleza y la unidad, en no menor medida también lo han estancado en una especie de callejón sin salida o camisa de fuerza que ha constreñido o limitado las posibilidades de su ser, necesitando más pronto que tarde, romper filas para dirigir sus impulsos en la dirección de lo *umheimlich*. La disolución de la tonalidad en la música y de la perspectiva-figuración en la plástica, también ha permitido al ser humano explorar nuevos horizontes para enfrentarse a su *ser-más-verdadero*, y así tomar consciencia de la endeblez de la cómoda posición ocupada por el Sujeto Trascendental kantiano. Si bien es cierto, siguiendo a D'Ors, que en cualquier caso, siempre se trata de conformar, delimitar y dar forma a los nuevos aspectos aparecidos desde el inframundo del individuo, sin que no obstante ello implique la necesaria permanencia en el eón clásico en los términos en que

D'Ors expone a lo largo de su obra, sino dentro de cierta direccionalidad clasicista domesticadora del caos. A modo de ejemplo, cuando en el siglo XX Schönberg rompe con el eje tonal para explorar la atonalidad, repentinamente necesita conformar y dar nueva forma a dicha atonalidad mediante la conformación del método dodecafónico, que si cabe, es aún mucho más restrictivo que el tradicional método de composición basado en la tonalidad. Parece que a mayor grado de profundidad en el las marismas del ser, corresponde un mayor nivel de estricta articulación formal. Sucedió lo mismo con la plástica cuando tras varias tendencias claramente abstractas, retornó el recurso neofigurativo en la misma medida en que en el ámbito de la música también había retornado la tonalidad de la mano de los neoclasicistas (Stravinsky, Ives, Hindemith, Blacher).

Por otra parte, en lo que se refiere a la tradición, el filósofo catalán destaca que ésta siempre es *un predicado eónico*, concretamente aquel concerniente al eón clásico¹¹⁰⁴, pues el eón barroco siempre es rupturista e innovador. Según su punto de vista, el gran pecado del siglo XIX ha sido la excesiva subjetividad de la crítica del arte, Fromentin y Baudelaire por ser demasiado caprichosos y muy poco objetivos, Burckhardt por ser metódico en exceso.

En una de sus Glosas, D'Ors reconoce que si bien la Contrarreforma siempre fue barroca, el Concilio de Trento orbitó dentro del clasicismo al erigir como punto de referencia a un edificio como el Escorial, pues el hecho de que la Contrarreforma sucediera al Concilio, no significa necesariamente que siguiera las mismas pauta eónicas. Es la barroca iglesia del Jesu en Roma la que refleja adecuadamente el eón en el que se circunscribe la Contrarreforma¹¹⁰⁵, pues mientras ésta fue descentralizadora y centrípeta el Concilio en Trento fue ecuménico y centralizador.

En relación a los acontecimientos de la II Guerra Mundial, no duda en culpar al excesivo vitalismo de finales del siglo XIX y al desbordado racionalismo posterior de los desastres bélicos que sumirían al mundo entero en el caos, pues el eón barroco es disgregador de lo unitario y complejo, esto es, Babel mismo contrapuesto a la unidad de Roma.

La sistematización del pensamiento orsiano expuesta en *El Secreto de la Filosofía* supone encontrar en el universal-concreto una adecuada síntesis entre la posibilidad de reducción de la realidad a la razón y la mera

¹¹⁰⁴ P. 186, *Ibíd.*

¹¹⁰⁵ P. 196, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

permanencia en las particularidades del sentimiento y las cosas concretas, de tal modo que su pensamiento se sitúa entre la identidad y la diferencia, entre la unidad y la pluralidad, entre lo universal-abstracto y lo particular-concreto, de tal manera que el *seny* será la herramienta más adecuada para establecer un orden entre dichos ámbitos¹¹⁰⁶. No obstante, señala González que el punto de arranque de dicha concepción filosófica no es otro que la dialéctica existente entre la potencia (lo que yo quiero) y la resistencia (lo que se opone a lo que yo quiero)¹¹⁰⁷:

*Si mi pensar no encontrara oposición, si lo dado no coartara la creación, si el pensamiento no tuviera necesidad del conocimiento, faltaría la posibilidad, no ya de remover el mundo, sino de adelantar un paso en él. Mis límites son mi riqueza. Más todavía: mis límites son mi ser. Yo no existo como objeto, antes de que haya surgido de la realidad circundante; separado de ella, recortado en ella mi contorno. Sólo a precio de ceñirme a este contorno puedo yo, a mi vez, ser realidad*¹¹⁰⁸

Y si para Ortega el yo siempre es con sus circunstancias, para D'Ors el yo queda definido por contraste con dichas circunstancias, de tal manera que es concebido como *un soy yo en mis circunstancias* recortado de entre las mismas. Trasladado al ámbito artístico, se trata de la figura y el paisaje en la obra pictórica, de tal manera que si el eón barroco los confunde dentro de una especie de panteística unidad, el eón clasicista ordenando y diferenciando la figura del contexto que es el paisaje, establece una jerarquía discontinua, pues *la creación de un ser por la Potencia consiste esencialmente en destacarlo como figura del paisaje amorfo de la Resistencia*¹¹⁰⁹.

D'Ors encuentra en el *numen*, el eón, lo clásico-barroco, Roma y Babel, la adecuada síntesis entre lo abstracto de la racionalidad y las particularidad del sentimiento, pues al nombrar ordenamos los objetos *abriendo dos caminos que son el de la abstracción hacia el concepto a costa de la concreción y el de la creatividad hacia figura, símbolo, numen, mito que es el camino apropiado para la dialéctica, ya que en todo nombre se encuentra, en potencia, una figuración*¹¹¹⁰

¹¹⁰⁶ P. 204-205, *Ibíd.*

¹¹⁰⁷ P. 206, *Ibíd.*

¹¹⁰⁸ P. 110, *El secreto de la filosofía*, Eugeni D'Ors

¹¹⁰⁹ P. 207, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

¹¹¹⁰ P. 209, *Ibíd.*

De este modo, el orden al que D'Ors apela es de naturaleza tanto ética como estética, pues es susceptible de ser doblemente apreciado como *bien* y como *belleza*, al mismo tiempo que frente a la proposición kantiana consistente en afirmar que *intuiciones sin conceptos son ciegas; conceptos sin intuiciones son vacíos*¹¹¹¹, sostiene que la verdadera sabiduría es fruto de la copulación existente entre potencia y resistencia, entre pensamiento y conocimiento, pues alcanza su meta en el conocimiento del numen, esto es, en lo abstracto-concreto que es el ámbito en el que verdaderamente puede resplandecer la Sabiduría¹¹¹². Por esta razón, en su Ciencia de la Cultura también contrapondrá el centralismo-estabilidad de Roma a la dispersión-inestabilidad de Babel, siendo el primer eón responsable de la unidad de los Imperios, y el segundo de la dispersión habida durante el feudalismo y la violenta aparición de los nacionalismos en la segunda mitad del siglo XIX y durante el siglo XX¹¹¹³. Como señala González:

*En realidad, en D'Ors, sólo hay un dualismo, que no es el dualismo razón-vida, sino el dualismo que podría llamarse, genéricamente, clásico-romántico, y que consiste en la alternativa irrenunciable de aunar razón y vida en un polo- el clásico- o divorciar totalmente razón y vida en el polo barroco*¹¹¹⁴

¹¹¹¹ P. 93, *Crítica de la razón pura*, E. Kant, Madrid, Alfaguara 1978

¹¹¹² P. 211, *Eugeni D'Ors, El arte y la Vida*, Antonio González, FCE, Madrid, 2002

¹¹¹³ P. 219-223, *Ibíd.*

¹¹¹⁴ P. 221, *Ibíd.*

La Belleza de Eros y Poiesis en la filosofía platónica

Tras haber explorado a Nietzsche y Eugeni D'Ors, nos adentramos en ese mundo platónico que inicialmente parece poco conciliador respecto a los diferentes ámbitos de lo universal-abstracto y lo particular-concreto, o si se prefiere, ente lo apolíneo y lo dionisiaco. Sin embargo, una lectura más profunda y detallada de sus *Diálogos*, nos conduce en la dirección de descubrir que en algunos de sus textos tiene lugar cierta reconciliación entre el superior mundo de las Ideas y el ámbito inferior de lo sensible, y así sabe manifestarlo Eugeni Trías en sus comentarios a la filosofía de Platón.

*En donde impera el concepto de belleza, allí paga el imperativo de vida su incondicionalidad. El principio de la belleza y de la forma no procede de la esfera de la vida. Su relación con ella es, a lo sumo, de naturaleza altamente crítica y correctiva. Con orgullosa melancolía está enfrentada con la vida y, en lo profundo, está vinculada con la idea de la muerte y de la esterilidad*¹¹¹⁵

En Platón Eros y Producción, Eros y Poiesis, encuentran aquella unidad que había quedado perdida en la modernidad, y en este aspecto, Eugeni Trías señala que la anterior cita de Thomas Mann pone bien claramente de manifiesto dicha quiebra¹¹¹⁶. En el mito de Eros y Psyché, el primero aparece como la eterna carencia, hija de la pobreza y de las oportunidades, que persiguiendo la posesión de la Belleza (de Psyché), no consigue satisfacerse con su mera contemplación, sino que precisa de la fecundación productiva para ver realmente satisfechas sus necesidades¹¹¹⁷. Por tanto, la forma en que consigue realizarse es mediante el movimiento perpetuo, esto es, haciendo efectiva una síntesis entre visión contemplativa y coito fecundo, entre idea y fertilidad, pues el impulso erótico sólo haya su culminación *a través de la acción productiva y poética*¹¹¹⁸, esto es, mediante sus creaciones, discursos, legislaciones creadas, virtudes cultivadas, desarrollo de las ciencias, la educación, la política y las artes.

¹¹¹⁵ P. 53, *Ética y Estética*, (Thomas Mann, *Sobre el matrimonio*), Eugeni Trías

¹¹¹⁶ P. 57-59, *Ibíd.*

¹¹¹⁷ P. 60-63, *Ibíd.*

¹¹¹⁸ P. 64, *Ibíd.*

*El impulso erótico sólo halla su culminación mediante un acto de producción o creación del que resultan obras*¹¹¹⁹

De este modo, mientras el impulso erótico es el que eleva al alma desde lo sensible hacia lo ideal, el impulso poiético obliga al alma a descender de la pura contemplación hacia el reino de las sombras con la finalidad de hacer patente lo contemplado en la ascensión. Así la obra artística surgida de esta *tejné* (artimaña o acción demiúrgica) es la culminación de un proceso erótico-poético:

*Obra de arte que deriva de ese pasaje del alma por la Belleza, posibilitada por el impulso erótico, y de esa implantación de la Belleza en el mundo, posibilitada por el carácter productivo de ese impulso. El artista es el hacedor de ese proyecto erótico-poiético. Y la ciudad es su obra.*¹¹²⁰

Si bien, sería necesario aquí incluir al propio espectador como sujeto potencialmente capaz de llevar a cabo tanto la contemplación (Eros) como la acción fecunda y creativa (Poiesis), ya que no es sólo el artista creador de la obra el único agente sobre el que recae la posible operación erótico-poiética. Después de todo, no podemos olvidar que los destinatarios de la obra artística no son los pintores, escultores, músicos o poetas que las han creado, sino los espectadores que llegarán a implicarse en lo que sería una contemplación-acción creativa. El desarrollo de lo que Gadamer denomina como *transformación en una construcción*¹¹²¹, ya implica de facto, el desarrollo de algo más que una mera actitud contemplativa, pasando la obra artística a ocupar un determinado espacio en el mundo interior del espectador, provocando que éste no sea el mismo que era antes de iniciar el proceso contemplativo-poiético, sino alguien ciertamente transformado por la construcción desarrollada en dicho proceso.

Por otra parte, Trías no deja también de señalar que en el *Fedro* de Platón, aparece un nuevo matiz de la Belleza que se encuentra ausente del *Banquete*, que es la locura propiciada por la contemplación de las más excelsas bellezas, que apoderándose de quien la contempla, conduce hacia un estado de enajenación y pérdida del propio yo¹¹²². De este modo, la Belleza es comprendida como algo terrible capaz de enajenar a quien la contemple:

Quien contempla la belleza con los ojos

*se ha conciliado con la muerte*¹¹²³

¹¹¹⁹ P. 64, *Ibíd.*

¹¹²⁰ P. 65, *Ibíd.*

¹¹²¹ Que examinaremos en profundidad en un capítulo posterior

¹¹²² P. 65-66, *Ibíd.*

¹¹²³ P. 66, *Ibíd.* (Thomas Mann, *Sobre el matrimonio*)

No olvidemos que en el ámbito de la contemplación de lo Inefable el sabio Tiresias fue cegado por la Diosa Atenea como castigo por haberla visto desnuda tomándose un baño en las plácidas aguas de un lago, pues no pudiendo el Conocimiento y la Sabiduría ser, en ningún caso, visibles a la mirada humana, su contemplación deberá ser al menos castigada con la invidencia, si bien paradójicamente, será en base a la misma que adquirirá aquella videncia que lo convertirá en uno de los personajes más célebres y destacados de entre los ciudadanos griegos. Peor suerte correrá Sémele, amante de Zeus, al pedirle a éste que se mostrara en todo su resplandor de Dios, pues al acceder a su demanda instantáneamente queda carbonizada y convertida en cenizas como resultado de haber asistido a la contemplación del inmenso poder de lo divino.

Por esta misma razón, el filósofo que ha sido capaz de encontrarse con la Belleza, deberá morir (*Fedón*) o enloquecer (*Fedro*), si bien no se trata de un simple morir o enajenar, sino que tras dicha pérdida de sí o enajenación, podrá prosperar en dirección al propio proceso creativo para re-nacer con la finalidad de poder inseminar a otras almas con la simiente adquirida en dicho proceso erótico-poiético a través de la acción educativa. De este modo, *esa proyección fecundante de Eros- a través de la educación- asegura al alma su inmortalidad, siendo entonces locura o muerte no tanto instancias que posibilitan la purificación del alma...sino medios que cualifican el proceso productivo, de manera que la obra resultante sea buena o bella; sea, pues, en cierto modo artística*¹¹²⁴

Como más tarde veremos en el capítulo tercero, la *Sinfonía segunda (Resurrección)* de Gustav Mahler no redundará en ningún *télos* o finalidad de la vida después de la muerte, como recompensa o castigo por las acciones llevadas a cabo a lo largo de la existencia, sino en el hecho en sí de haber conducido una vida bellamente creativa desde el propio esfuerzo por superar los obstáculos que se interponen en el camino de ascensión hacia el Amor y la Belleza.

Tenemos entonces que Eros mueve al alma en dos direcciones opuestas y consecutivas: una vía mística que la asciende de lo sensible a la Belleza, y otra vía cívica que la desciende hacia el mundo humano y concreto.

*El artista debería recorrer ese doble camino para plasmar su obra ciudadana*¹¹²⁵

Resulta obvio que desde el romanticismo existe una escisión entre Eros y Psyché, entre lo erótico y lo poiético, de tal manera que la Muerte no conduce a un re-nacer sino al callejón sin salida de la esterilidad, y que la Poesis no se

¹¹²⁴ P. 67, *Ibíd.*

¹¹²⁵ P. 68, *Ibíd.*

traduce en camino de vuelta desde la Belleza hacia el mundo, asistiendo a una producción carente de alma, de norte y sin oriente. Todo ello se traduce en la existencia de un mundo únicamente objetivo y con escaso contacto con el mundo subjetivo, erótico y estético, que tan solo da lugar a la nuda productividad, faltándole aquello que esencialmente necesita el existente humano para encontrarse consigo mismo: el ámbito de intimidad Hestia¹¹²⁶.

El artista y la ciudad

Siguiendo con la perspectiva abierta por el platonismo en lo que respecta a la doble condición de actividad contemplativa y poiética en Eros, Trías vincula la actividad creativa imitativa del artista con la construcción de la *polis*, de la ciudad, aportando la necesaria ruptura con la mismidad y la apertura hacia la diferencia, ayudando a integrar mediante su actividad artística, el Ser, el Reposo y lo Mismo con el No-Ser, el Movimiento y lo Otro. Respecto al papel del artista en la sociedad, señala que:

*La ciudad nace, en mi opinión, por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo, sino que necesita de muchas cosas*¹¹²⁷

La sociedad delineada por Platón en su República Ideal se caracteriza por asignar un rol muy concreto y cerrado a todos y cada uno de sus ciudadanos, no permitiéndoles en ningún caso ser nada más que aquello para lo que en principio están plenamente dotados, estando la ciudad encomendada a una divinidad con una forma estable. Nada que ver entonces con la idea del hombre del renacimiento capaz de albergar varias habilidades a la vez, ni con aquellas divinidades como Proteo y Tetis constantemente cambiantes en sus disposiciones formales, al no concordar con la Idea, el Reposo y la Mismidad, sino con la *eidola*, el No-Ser, el Movimiento y lo Otro¹¹²⁸.

Aquello que no tiene cabida en la República platónica es la realidad del artista imitativo, en la que cada sujeto siempre es "otro" que sí-mismo, *donde cada*

¹¹²⁶ P. 69-72, *Ibíd.*

¹¹²⁷ P. 71, *Ibíd.* (Platón, *República*, 369b)

¹¹²⁸ P. 72-76, *Ibíd.*

*alma es ella misma y también su diferencia*¹¹²⁹, donde en definitiva cada cosa y cada ser humano son simultáneamente mismidad y otredad.

*El artista y el poeta imitativo inspiran su actividad en unos principios que son antagónicos a los del filósofo y el gobernante, ya que socaban un orden social fundamentado en el principio de identidad y en la división del trabajo*¹¹³⁰

Con la actividad mimética (imitativa), el individuo puede ser todo aquello (otredad) que sea capaz de imitar, dejando de ser esa mismidad que Platón reclama para el correcto funcionamiento del orden en su República. No obstante, en otros textos platónicos como son el *Sofista*, el *Fedro* y el *Timeo*, esa misma rigidez que separa la mismidad de la otredad queda sustituida por una mediación entre dichos opuestos, en la que se integran el Ser, el Reposo y lo Mismo con el No-Ser, el Movimiento y lo Otro, difuminándose las diferencias existentes entre el filósofo y el artista imitativo. Recordemos que el Alma en el *Fedro* nunca cesa de moverse para poder ser, y que en el *Timeo* incluso la Idea es una aleación de unidad sin sustancia y pluralidad sin fundamento. En este contexto el filósofo dogmático de la República ha sido sustituido por el filósofo dialéctico que tanto es capaz de pensar la unidad de lo diverso, como la diferencia de lo idéntico, si bien sigue limitándose a pensar y no a producir como lo hace el artista imitativo (*poiesis*) o productor (agricultor, médico, creador de instrumentos, etc.), que no crea cosas reales sino simulaciones, simulacros. Sigue habiendo por tanto, una clara división entre un estamento político que gobierna y controla, y una base productiva que mantiene a cada alma encadenada a un lugar y actividad¹¹³¹.

De Platón al neoplatonismo de Pico della Mirandola

*Semejante a un gran camaleón, semejante a Proteo, el hombre, precisamente porque no es ninguna cosa, puede ser todas las cosas*¹¹³²

Cuando las Deidades ya habían creado el mundo, no había ningún lugar al que poder serle asignado al ser humano en un cosmos en el que nada faltaba ni nada sobraba, y en el que todo estaba en su sitio guardando una perfecta

¹¹²⁹ P. 76, *Ibíd.*

¹¹³⁰ P. 77, *Ibíd.*

¹¹³¹ P. 78-83, *Ibíd.*

¹¹³² P. 86, *Ibíd.*

armonía con el resto de todas las cosas y todos los seres. De este modo, el ser humano parece condenado a ser un eterno paria sobre un mundo ya acabado y perfecto, pudiendo degenerar hacia lo más inferior como crecer en la dirección de lo más divino y excelso. De este modo, el hombre se vislumbra no como centro sino ex-céntrico del Cosmos al tener la posibilidad de ser todas las cosas, pues su *poiesis* (hacer, actividad) no se encuentra definida, viéndose abocado a una actividad frenéticamente camaleónica y cambiante. Por esta razón, en los Misterios se encuentra simbolizado por Proteo:

*Él es su propio hacedor: él mismo se plasma, fabrica y transforma a sí mismo...es un animal de varia como multiforme y tornadiza naturaleza*¹¹³³

Y éste es el posicionamiento de un neoplatónico como Pico della Mirandola, esto es, opuesto a los planteamientos platónicos de la República Ideal, pues si la ausencia de definición e incapacidad para asentarse en un lugar fijo y concreto fueron los motivos por los cuales los artistas imitadores fueron expulsados por Platón, para Pico son motivo de exaltación y aplauso, ya que en definitiva es por esta razón que el hombre se convierte en el ser supremo de toda la creación. De hecho, antes de la llegada del ser humano, el cosmos era algo muy parecido al clausurado orden de la República platónica, ya que fue él quien vino a introducir la energía de la movilidad y el cambio constante, quedando entonces sustituida la figura del filósofo-rey por la del artista coronado¹¹³⁴. Se evidencia entonces, señala Trías, la naturaleza artística del ser humano como eterno artífice-productor de sí mismo, plasmando al mismo tiempo un mundo al que da forma y fecunda. Será este perfil de ser humano el que iluminará a la sociedad renacentista italiana, siendo *ese uomo universale y singolare*¹¹³⁵. Es precisamente la figura de este hombre la que ofrece una síntesis entre vida activa y contemplativa, entre éxtasis místico y poiesis civil, raptó poético y compromiso ético-social¹¹³⁶.

¹¹³³ P. 87, *Ibíd.*

¹¹³⁴ P. 88, *Ibíd.*

¹¹³⁵ P. 89, *Ibíd.*

¹¹³⁶ P. 89, *Ibíd.*

Estética del límite

Trías propone una comprensión del ser como *limes*, esto es, como límite entre lo racional-conocido y aquello que encontrándose más allá, representa lo irracional-desconocido, a modo de metáfora de la palabra latina utilizada por los romanos para delimitar aquel territorio conquistado por su acción civilizadora, de aquel otro bárbaro e irracional, que encontrándose más allá de sus fronteras, era susceptible de ser en un futuro conquistado e integrado en el imperio. Tres eran los cercos existentes en el Imperio Romano: el centro burocrático-estatal-metropolitano, las colonias que instituían el *limes* habitando nuevas tierras mediante el cultivo y el culto, y aquellos otros territorios que encontrándose más allá del *limes*, pertenecían al mundo bárbaro y extranjero (*unheimlich*). Metafóricamente hablando, lo que el filósofo catalán propone es considerar el límite no como algo fijo y estático, sino dinámico y susceptible de ser movido en la dirección de habitar nuevas tierras, nuevos mundos bárbaros y extranjeros, hasta ahora inexplorados, como ámbito en el que se debate la cuestión del ser y del sentido¹¹³⁷. Por tanto, su concepción de ser, y en consecuencia, también del arte, es completamente dinámica y acorde con la heideggeriana comprensión del *Dasein como ser-en-el-mundo*, que es en cada momento sus posibilidades, tanto aquellas ya realizadas como aquellas otras que aún permanecen en estado potencial formando parte de su poder-ser.

A partir de aquí, Trías propone subdividir el sistema de las artes en dos grupos: artes del límite (música y arquitectura) y artes apofánticas (pintura, escultura, literatura). En este aspecto, no se plantea una definición de lo que es arte y de aquello que no lo es, ni tampoco intenta de entrada delimitar en qué consisten las experiencias artísticas y estéticas, sino que planteando una interesante división entre las distintas artes, acaba discerniendo lo que es arte verdadero respecto a aquel otro que es falso por carecer de perspectiva histórica y resultar inservible para el propio espectador. No obstante, curiosamente, mediante dicha división también consigue ir definiendo lo artístico respecto a todo aquello que en realidad no reúne las necesarias condiciones para serlo, pues al explorar la naturaleza de cada una de las distintas artes, lentamente va desvelando de una forma tan bella como eficaz, los más profundos resortes que conforman el arte y la experiencia artística.

¹¹³⁷ P. 211-216, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012

Artes del límite: Música y arquitectura

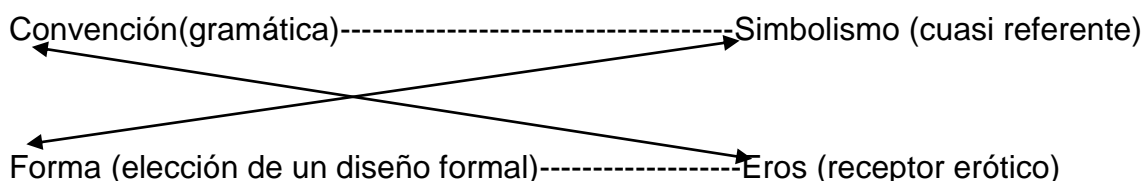
Se distinguen claramente del resto de las artes por su naturaleza abstracta y asemántica. La primera porque pertenece al ámbito pre-lingüístico que en su límite posibilita la emergencia del lenguaje mismo, y la segunda al ámbito formal que da forma al hábitat del ser humano en la tierra, de tal manera que en la naturaleza misma encontramos música y hábitats construidos por los animales (canto de los pájaros y los nidos o guaridas de éstos y otros animales). No obstante, en el resto de artes apofánticas no podemos obviamente encontrar mimesis alguna respecto al reino animal que forma parte de la naturaleza. La música es en su movilidad un claro reflejo del agua del río que siempre circula hasta desembocar en el mar, mientras la arquitectura siempre remite a la estaticidad de la montaña o la caverna, situándose en ambas la dimensión del habitar (*Umwelt*), siendo entonces el ser humano ambientalmente envuelto tanto por los sonidos de la música como por el espacio arquitectónico. Ambas artes se sitúan en el justo límite existente entre naturaleza y cultura, materia y forma, entre lo pre-lingüístico y el logos, dando forma a dicho intersticio fronterizo, conformando temporal y espacialmente el ambiente (*Umwelt*, cerco) en el que el ser humano habita, contribuyendo también a la conformación del *limens* o cerco fronterizo, propiciando una atmósfera (espacio-temporal) en la que el ser humano puede habitar, existir y desarrollarse, situándose (freudianamente hablando) en el pre-consciente (al que dan forma, conforman) como zona limítrofe entre lo propiamente inconsciente y la consciencia. En este aspecto, constituyen una zona de paso o transición entre el mundo de lo inexpresable y la realidad susceptible de ser verbalizada-conceptualizada.

De distintas maneras, la música y la arquitectura construyen *castillos en el aire* para envolver el cuerpo del ser humano, colocándole en una determinada posición (sentado, estirado o erguido mediante el mobiliario que se encuentra en el interior del espacio arquitectónico), o insuflándole un determinado ritmo y estado anímico en función de la tonalidad y estructura rítmica de la pieza musical que pueda estar escuchando el oyente-habitante de la tierra¹¹³⁸. Se trata de dos espacios creados por el ser humano, uno más tangible al constituir el lugar en el cual transcurren buena parte de sus actividades y circunstancias

¹¹³⁸ P. 217-230, *Ibíd.*

privadas, el otro menos perceptible por tratarse de un espacio invisible, pero no por ello menos real e importante. De este modo, tenemos que los espacios arquitectónico y musical vienen también a configurar los límites del propio ser, permitiéndole existir como tal al poder desarrollar una interioridad que corriendo en paralelo con la exterioridad, le permite refugiarse del mundanal ruido en el acogedor ámbito de Hestia, la Diosa del Hogar.

Trías señala que tanto la música como la arquitectura son artes simbólicas y abstractas, cuyo lenguaje no haciendo referencia a nada concreto, precisa ser interpretado, pues así sucede con las frases musicales que remitiendo a la interrogación, admiración, afirmación, negación, nunca aclaran de qué se trata, dejando al oyente la labor de llevar a cabo la correspondiente labor interpretativa, sucediendo lo mismo con los espacios abiertos por la arquitectura. En este aspecto se presentan como artes de la a-semánticidad que con-forman el ambiente sonoro/espacial/territorial a través de la elección formal concerniente a una determinada gramática o convención que guarda un significado simbólico, de tal manera que según Trías la experiencia estética tiene lugar en el establecimiento de las correspondientes relaciones expuestas en el siguiente cuadro, según Trías:



Si alguno de estos vectores falla o aparece muy debilitado respecto al resto, no puede producirse la experiencia de pathos y erotismo, tal como de hecho sucede en numerosas obras artísticas contemporáneas en las que la convención queda confundida con la elección del diseño formal, o cuando la obra carece de la necesaria riqueza simbólica para que pueda remitir a lo siniestro. Algunas estéticas como la prusiana estética adorniana desprecian el polo del receptor erótico al confundir Eros con el simple placer, o estéticas de la recepción que se quedan con el simulacro del placer sin entrar en la dimensión propiamente erótica¹¹³⁹. En este aspecto, Adorno erróneamente considera infantil y sensualista aquellas tendencias artísticas, como el fauvismo, que son más sensualistas y generadoras de supuesto puro placer que de verdadera espiritualidad, pues bajo su punto de vista, el arte debe aspirar a lo sublime kantiano que se encuentra muy por encima de la sensorialidad¹¹⁴⁰. Por esta razón, en base a dicho planteamiento, el arte contemporáneo no debe

¹¹³⁹ P. 231-234, *Ibíd.*

¹¹⁴⁰ P. 128-129, *Ästhetische Theorie*, T.W. Adorno

mancharse con lo banal, buscando el efectismo de lo bello y bueno, sino la verdad y espiritualidad profunda, sin tratar de poner orden al caos en la forma en que tradicionalmente se ha establecido a lo largo de la historia, sino siguiendo la trayectoria sostenida por Karl Kraus, esto es, aportando caos al orden, pues según Adorno lo verdaderamente caótico es el orden mismo.

*El momento caótico y la espiritualización radical convergen en el rechazo a la planura de las representaciones pulidas de la existencia*¹¹⁴¹

En este aspecto, el enérgico prejuicio que la estética adorniana pone de manifiesto en relación al placer obedece, tal como apunta el propio Trías, a una incompreensión del verdadero alcance de Eros, que poca relación guarda con lo que sería un mero placer puramente sensorial y superficial. Tampoco el concepto de orden ha sido adecuadamente comprendido por Adorno, tras haberlo sistemáticamente confundido con la evitación de lo caótico, siniestro e inconsciente, cuando en realidad, hacia donde la producción artística siempre apunta es en la dirección de desvelar lo siniestro manteniéndolo al mismo tiempo oculto bajo el velo de Maya.

Al no ser la música ni pura forma ni mero sentimiento, sino ambas cosas a la vez, debe sugerir esos quasi-referentes de carácter simbólico al que Trías hace referencia en el gráfico anterior, o de lo contrario no puede dar lugar a una experiencia verdaderamente artística. Al respecto, algunas estéticas del siglo XIX como la formalista de Hanslick o aquellas centradas en el sujeto sentimental, olvidaron dicho elemento simbólico¹¹⁴². Por otra parte, Trías señala que:

*Sin convención no hay espacio de simbolización*¹¹⁴³

Pues en última instancia, debe producirse una cópula entre el objeto sensible y aquello que dicho objeto simboliza, esto es, ha de tener un referente de significación constituyendo cierta convención, así a modo de ejemplo, señala la correspondencia existente entre música y arquitectura en la Grecia clásica, al existir en ambos ámbitos los mismos órdenes formales-convencionales: dórico, jónico, corintio, lidio, etc., capaces de despertar ciertos sentimientos y estados anímicos en el espectador. Así, tenemos que las distintas formas musicales de la arquitectura y la música desencadenan muy diferentes emociones y reacciones en el espectador. El orden jónico es mucho más ligero y espacioso que la vetustez del dórico, de la misma manera que una modulación hacia extrañas tonalidades muy alejadas de la tónica despertará unas vivencias completamente distintas que una obra que oscile sobre la tonalidad de do /sol mayor.

¹¹⁴¹ P. 130, *Ibíd.*

¹¹⁴² P. 235-236, *Ibíd.*

¹¹⁴³ P. 237, *Ibíd.*

*Las artes ambientales y fronterizas son, pues, artes no significativas pero que comunican simbólicamente con el universo de la significación. Carecen de significación pero rebosan sentido: eso las hermana en una misma paradoja estética*¹¹⁴⁴

Y es por esta razón que la música nunca debe pretender albergar un sentido claro y preciso que no sea abierto y susceptible de ser interpretado, tal como algunos compositores del s. XIX pretendieron con el poema sinfónico. Tampoco debe ser reducible a la mera expresión de unos determinados sentimientos desligados de lo simbólico, ya que en tal caso corre el riesgo de acabar rayando en la más pura cursilería.

Matemática sensible

Sólo la música y la arquitectura guardan una relación muy estrecha con las matemáticas, pues ambas se rigen en base a las mismas, encontrando en muchos casos paralelismos entre las estructuras arquitectónicas y los intervalos musicales, manteniendo la primera una relación directa con la acústica, y la segunda con la física en lo que se refiere al cálculo de estructuras o resistencia de materiales. No obstante, una de las tendencias más marcadas del arte en el siglo XX es la perversión de sus propios parámetros y pertinencias, hacia las artes que le son del todo opuestas, como sucede con la musicalidad del *Ulises* de Joyce, o el interés duchampiano por fijar una imagen en movimiento (*Desnudo bajando por la escalera*) cuando en realidad la pintura es el prototipo de la estaticidad, o cuando en determinadas músicas del siglo XX algunos compositores optan por casi inmovilizar el propio movimiento musical (Messiaen en *Quatuor pour la fin du temps*, o Erik Satie con sus originales composiciones para piano)¹¹⁴⁵. Según Trías, la alquimia que trató de provocar Arnold Schönberg al idear el sistema dodecafónico, al igual que una buena parte de sus discípulos y seguidores, así como buena parte del resto de músicos y artistas contemporáneos, fue la conversión del tiempo en espacio, y más exactamente en una serie de campos sonoros que en sí mismos son capaces de crear espacios, ya que en definitiva esa fue también la pretensión de compositores como Robert Gerhard (el único discípulo español de Schönberg), Xenakis o Stockhausen.¹¹⁴⁶ En definitiva, lo que intenta plasmar

¹¹⁴⁴ P. 242, *Ibíd.*

¹¹⁴⁵ P. 243-250, *Ibíd.*

¹¹⁴⁶ P. 582, *Ibíd.*

la música bajo dichos presupuestos, es una claro acercamiento a la arquitectura al constituirse en Espacio-Tiempo y adoptar esa estaticidad que le es tan propia. De esta manera, el sonido de la música acaba convirtiéndose en arquitectura sonora en el más estricto sentido del término, debido a la ruptura con el orden secuencial de la tonalidad al ir quedando progresivamente sustituida por el establecimiento de una serie de campos sonoros (manchas de sonido podríamos decir) que en muchos momentos no dejan de albergar una gran estaticidad. Así el discurso musical va caracterizándose por su discontinuidad en un Tiempo, que cada vez más, es susceptible de ser confundido con un Espacio. Lo podemos constatar al escuchar, por ejemplo, la *Cuarta Sinfonía*, titulada *New York* y dedicada a esta ciudad, de Roberto Gerhard, en la que renunciando al desarrollo de la forma sinfónica tradicional en cuatro movimientos, se limita a un solo movimiento con la utilización de un exuberante dispositivo orquestal, especialmente en lo que a las secciones de metales y percusión se refiere. Su esencia narrativa consiste en sorprender al oyente mediante una serie de pasajes rápidos o muy rápidos en contraste con otros momentos de gran quietud en los que el tiempo parece detenerse hasta convertirse en puro espacio, definidos estos últimos por el propio compositor como *acciones a cámara lenta creando un sentido mágico de tranquilidad*¹¹⁴⁷, tratando de conseguir que el oyente permanezca sumergido *in medias res* y no se mueva, atrapando totalmente su atención desde el mismo inicio de la obra mediante la utilización de fuertes *clusters* orquestales que dan paso al desarrollo de un sin fin de células motívicas y figuras muy repetitivas capaces de desprender una gran energía rítmica. El propio Gerhard define esta obra como una especie de caleidoscopio sonoro mediante la sucesión de un gran número de episodios de gran alcance dinámico y expresivo, lo cual da a entender hasta qué punto se trata de una composición musical que constituye toda una arquitectura del espacio sonoro. Si en otro lugar de esta obra constatamos que el artista Antoni Tàpies invierte con toda su energía mental los objetos o materiales que utiliza en sus composiciones plásticas, de forma que éstos por sí mismos adquieren una considerable presencia y poder expresivo, podemos decir que en este mismo sentido Roberto Gerhard imprime con su energía mental las breves pero intensas células motívicas en sus obras, de tal forma que una mancha de color o materia en el primero o un estallido de sonido en el segundo pasan a convertirse en realidades en sí que albergan su propia fuerza y sentido, sin necesidad de apelar, necesariamente, al resto de elementos que configuran la composición de la obra. Lógicamente, esta estrategia conduce a musicalizar la pintura hasta convertirla en un *quasi* sonido, y a estatizar la música hasta transformarla en una *quasi* estructura espacial.

¹¹⁴⁷ P. 18, *Collage*, Roberto Gerhard, Record. C_RG, Barcelona, 2011

Siguiendo con el tema de la matemática sensible:

*Las artes fronterizas son, pues, las artes del número*¹¹⁴⁸

Pues sustituyen la trama icónica o significativa por la numeral, siendo la Idea-Número (Platón) su modelo arquetípico, ordenando el cosmos en base a la razón, el ritmo y la proporción, edificando sobre el caos la arquitectura del mundo. Son ellas las encargadas de convertir el caos en *kosmos* (orden, medida) para hacer habitable la existencia del ser humano sobre la tierra. En este aspecto, no existe mimesis alguna de ningún objeto de la naturaleza, sino mera ordenación de un desorden originario, siendo por este motivo aceptadas por Platón en esa misma República de la que había expulsado a los artistas plásticos y poetas debido a su actividad imitadora. Por este motivo, tanto la música como la arquitectura buscan mediante la utilización de sus respectivos recursos, eliminar la disonancia para encontrar la belleza en el orden y el equilibrio, que siempre fue la pretensión de los pitagóricos al utilizar la sección áurea en la arquitectura y la música. De lo que se trata es de generar espacios físicos y acústicos caracterizados por la armonía perfecta, de tal manera que al entrar en un edificio renacentista el paseante encuentre la paz y el sosiego derivados de la contemplación-vivencia de un espacio agradablemente armónico, de la misma manera que el edificio sonoro de la música también remite a una estructura caracterizada por una consonancia que ha conseguido derrotar a la disonancia. No en vano, dentro del lenguaje musical hablamos de la estructura armónico-contrapuntística de una obra, haciendo clara referencia a su arquitectura sonora, en no menor medida en que encontramos musicalidad en las medidas y proporciones dispuestas por el arquitecto en una cúpula renacentista¹¹⁴⁹. Refiriéndose a ambas artes, Trías señala lo siguiente:

*Son asemánticas, pero tienen sentido. En ellas se justifica la distinción lógica entre sentido y significación. Y el sentido emana en ellas del juego complejo de relaciones de magnitud que introducen como formalización ordenadora del mundo-ambiente*¹¹⁵⁰

Por otra parte, aquello mismo que en música es más relevante, esto es, el ritmo, las notas, compases, dinámica, en literatura es secundario si bien no inexistente, pues tanto la prosa como la poesía tiene su ritmo y musicalidad. De la misma manera aquello que en arquitectura (la sección áurea) es fundamental, en la pintura se encuentra presente de forma más bien anecdótica. No obstante, el hecho de que música y arquitectura utilicen las

¹¹⁴⁸ P. 251, *Ibíd.*

¹¹⁴⁹ P. 252-253, *ibíd.*

¹¹⁵⁰ P. 253, *ibíd.*

matemáticas para hacerse efectivas, no significa que no despierten emociones y sentimientos, sino que debido al oscuro simbolismo de sus formas, que no albergando significado alguno no carecen de sentido, despiertan en el oyente una dimensión erótica¹¹⁵¹.

El número despierta, en el orden musical y arquitectónico, una trama enigmática de símbolos. Y éstos, en virtud de esa mediación práctica (práctica musical, práctica arquitectónica), toman cuerpo en formas de carácter matemático¹¹⁵²

Esta simbología que es inherente a estas dos artes, no deja de ser oscura y ciertamente enigmática, pues su interpretación además de ser obviamente abierta, no deja de ser muy aproximativa. Podemos asociar lo masculino al estilo dórico y lo femenino al jónico en virtud de sus formas-matemáticas, esto es, de su simbología, pero obviamente se trata de una interpretación tan amplia como imprecisa. Lo mismo sucede con los diversos estados anímicos que puedan despertar los modos griegos (dorico, jonio, lidio, etc.) o las distintas tonalidades con sus infinitas posibilidades de modulación.

Música y arquitectura, en sus respectivos parámetros ambientales (en movimiento/en reposo), son artes formal-simbólicas o que producen un diseño formal en el cual cierto secreto simbolismo, abierto siempre a la hermenéutica, resuena¹¹⁵³.

Ambas vienen a ser la plasmación de una matemática sensible, y no de unos principios matemáticos que según Xenakis constituirían el origen y la esencia de la música y la arquitectura, como tampoco son la plasmación de unos determinados intereses económicos por parte de tal o cual clase dominante como sostienen los marxistas. Cuando Pitágoras descubrió que al tensar una cuerda para hacerla vibrar, el número de vibraciones del sonido se encontraba en relación directamente proporcional a la longitud de la misma, dicha relación numérico-geométrica fue utilizada para medir y dimensionar todo cuanto se encuentra a nuestro alrededor¹¹⁵⁴. En esta misma dirección piensa J. David García Barca cuando en su obra *Filosofía de la Música* considera que irremediamente todo compositor crea sus obras en base a lo que él denomina la *Matemáticas del Fondo del Universo* y las *Leyes matemático-probabilísticas*, y que no es posible componer obra musical alguna fuera de la influencia de dichas leyes. Al fin y al cabo, nos recuerda este mismo autor que según Galileo, *el universo está escrito en lenguaje matemático¹¹⁵⁵*, y que en definitiva todo discurso musical constituye un caso particular de los

¹¹⁵¹ P. 253-255, *Ibíd.*

¹¹⁵² P. 255, *ibíd.*

¹¹⁵³ P. 257, *Ibíd.*

¹¹⁵⁴ P. 257-258, *Ibíd.*

¹¹⁵⁵ P. 98, *Filosofía de la Música*, J. David García Bacca

planteamientos físico-matemáticos de la teoría de la relatividad descubierta por Einstein¹¹⁵⁶.

Estética de los límites

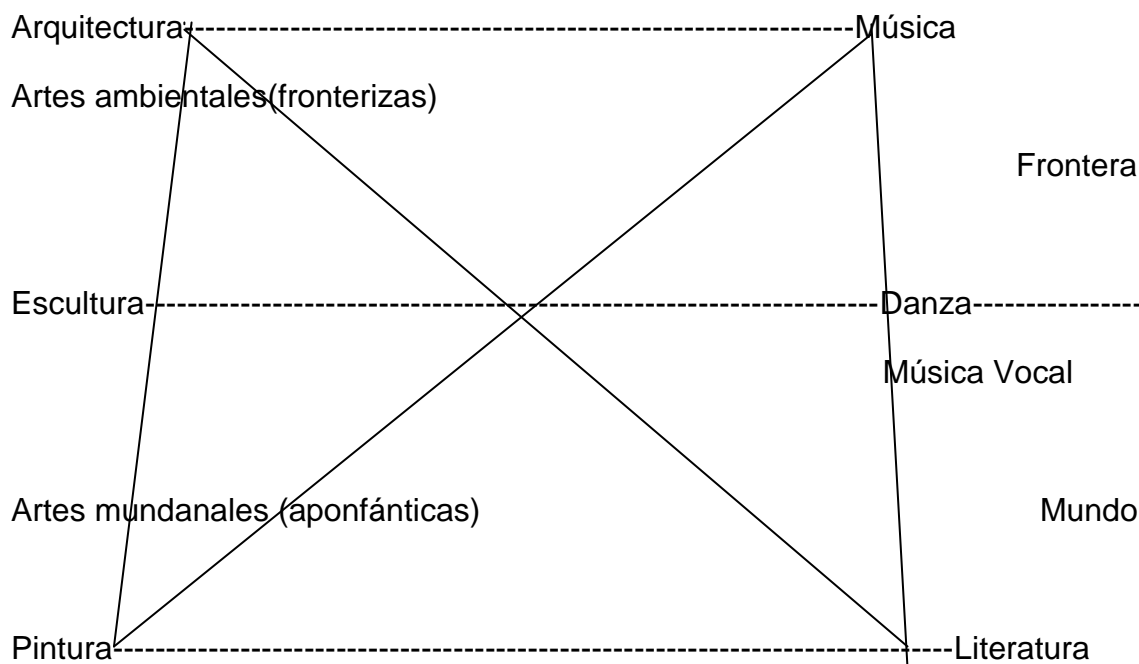
Antes de producir significación el logos produce formas sensibles que dan sentido a lo que acontece a esta proyección, y a lo que debe llamarse ambiente Umwelt: la intersección material entre un cuerpo (vivo) y su correspondiente territorio¹¹⁵⁷

Y lo que produce la emergencia de Eros es la conexión existente entre las figuras (formas) ideadas por los artistas dentro de una determinada convención, y su conexión con cierto simbolismo.

Dado que la música es un arte del movimiento y la arquitectura de la estaticidad, por más que compartan una misma idiosincrasia como artes ambientales, según hemos podido comprobar, Trías propone un esquema más amplio que permita interrelacionar todas las artes entre sí:

¹¹⁵⁶ P. 178, *Ibíd.*

¹¹⁵⁷ P. 259, *Ética y Estética*, Eugeni Trías



*Lo sublime es la bisagra entre lo bello y lo siniestro*¹¹⁵⁸

Pues lo sublime desborda las categorías que son propias de lo bello y finito (del clasicismo) para elevarse en la dirección de lo infinito, si bien manteniéndose todavía dentro del límite a pesar de señalar hacia ese más allá en el que se encuentran los monstruos de lo siniestro.

Ya hemos visto que si por naturaleza la música es dinámica y la arquitectura estática, a lo largo del siglo XX ambas trataron por todos los medios a su alcance para pervertir sus propios parámetros para orientarse en la dirección de sus respectivos opuestos. En la música compositores como Gerhard, Boulez o Stockhausen establecerán campos sonoros (espacios) cada vez más arquitectónicos y estables, en la misma medida en que arquitectos como Le Corbousier buscarán en sus proyectos la máxima movilidad posible, pues de lo que se trata es de pretender alcanzar esa *Gesamtkunstwerk* capaz de dar cuenta de la totalidad de las distintas artes en una sola obra. No obstante, señala Trías que tratando el arte actual de traspasar el límite para serlo todo (tratando de alcanzar el centro místico y trascendental donde se aloja el secreto de la Forma de la Belleza), lo único que consigue es la caída en el negativismo más absoluto, en el silencio en el caso de la música de John Cage o en el super-minimalismo escultórico-arquitectónico-urbanístico en el caso de

¹¹⁵⁸ P. 261, *Ibíd.*

la Bauhaus¹¹⁵⁹. Sucede con buena parte del arte actual que pretendiendo ser Todo, lo único que consigue es ser nada debido a su propia incapacidad para auto-limitarse.

Todas y cada una de las artes constituyen un camino parcial hacia el desvelamiento de ese centro imposible de desvelar que es el centro del diagrama, pues aportando todas ellas una forma de acceso al mismo, sería necesario un Arte Total que fuera capaz de alcanzarlo. Sin embargo, en la pretensión de intentar acceder al mismo, todas las artes acaban anulándose de forma conjunta. Existe por tanto, un cerco ontológico del cual es imposible adueñarse y apropiarse mediante el logos, ni por el logos figurativo-sensible del arte, ni a través del logos reflexivo de la filosofía¹¹⁶⁰, manteniendo dicho cerco la apertura a las posibilidades interpretativas del círculo hermenéutico.

El arte es un modo de producción (poeín) que quiere hacer manifiesto lo que se sustrae a toda revelación: en esa paradoja instala sus formas y sus motivos. En el gozne entre lo que puede revelarse y lo que debe permanecer oculto resplandece el límite mismo en el cual halla el arte su raíz vital y fecundante¹¹⁶¹.

Y la manera que posee el arte de hacer efectivo dicho modo de producción no es otro que la actividad simbólica, pues *todo arte tiene en el símbolo su horizonte trascendental. En relación con él revela cada arte su peculiar estrategia¹¹⁶²*

Señala Trías que si bien todas las artes son, de una u otra manera, simbólicas, las artes fronterizas que preservan su propio carácter simbólico en su condición simbólica, preparan la emergencia de las imágenes-iconos-significaciones de las artes mundanas o apofánticas. De este modo, dicho autor propone un criterio de división que revoca los tradicionales criterios de clasificación de las artes en semánticas-asesmánticas, o figurativas-no figurativas, situando el inalcanzable Trascendental estético (bello, sublime, siniestro) en el centro del Laberinto (de la Esfera o diagrama) que se ofrece como enigma y suprema incógnita. Al respecto, a lo largo de la historia todas las artes han ido evolucionando desde lo bello en la Antigüedad griega y el Renacimiento, hacia lo sublime en el romanticismo, y en dirección a lo siniestro, caótico y monstruoso desde la segunda mitad del siglo XIX y posteriormente, dando lugar a la sobrevenida de lo *Unheimliche*.

Las artes de la frontera domestican y civilizan lo salvaje, amansan el fuego hasta convertirlo en corazón de la casa, o en hogar; controlan y dominan el

¹¹⁵⁹ P. 262-264, *Ibíd.*

¹¹⁶⁰ P. 264-265, *ibíd.*

¹¹⁶¹ P. 268, *Ibíd.*

¹¹⁶² P. 268, *Ibíd.*

*aire, dando orientación y sentido al flujo sonoro que en él circula y se expansiona*¹¹⁶³

En este aspecto, vendría a coincidir con el punto de vista esgrimido por Pere Salabert cuando sostiene que *el arte es natural y cultural a la vez*¹¹⁶⁴, en tanto en cuando constituye una actividad que se desarrolla en una especie de estadio intermedio entre el primigenio mundo de la naturaleza y el *reino simbólico de la cultura*, siendo entonces el arte algo *natural gracias a un origen que debe superar, cultural, a causa de una finalidad que no cesa de perseguir sin alcanzarla nunca por sí mismo*¹¹⁶⁵.

Las artes apofánticas

La pintura

*La música y la arquitectura, desde la frontera, anuncian el mundo. Son artes precursoras y hermenéuticas situadas en el límite. Al dar forma a éste, mediando entre lo que se repliega en sí (o naturaleza salvaje) y el ambiente, o mundo ambiente, al que cultivan, convirtiendo el ruido en sonido musical y el territorio en hábitat del habitante del límite, preparan la aparición de ese habitante*¹¹⁶⁶

Hacen, de hecho, habitable el propio mundo del existente humano. Respecto a la arquitectura, la escultura *da forma al lugar a través de un monumento que se da a visión y contemplación*¹¹⁶⁷, estableciendo de este modo un lugar de contemplación y recogimiento que alberga una naturaleza conmemorativa patentizando la presencia de un personaje, hazaña o leyenda. De este modo, ese mismo habitante al que la arquitectura le había preparado el espacio para hacer habitable su existencia, ahora es enraizado mediante el monumento escultórico, que de alguna manera, viene a re-presentarlo. Si la figura más característica de la escultura es el Héroe, en la pintura lo es el Santo, siendo la

¹¹⁶³ P. 270, ibíd.

¹¹⁶⁴ P. 128, *Teoría de la creación en el arte*, Akal editores, Madrid, 2013

¹¹⁶⁵ Ibíd.

¹¹⁶⁶ P. 281, ibíd.

¹¹⁶⁷ P. 282, ibíd.

mirada que mira al espectador (juego especular) aquello que resulta ser más característico de la pintura, frente a la cual dicho espectador queda como prendado-hipnotizado como si hubiese contemplado la mirada de la mismísima Medusa.

*Si la arquitectura es música helada, petrificada, la escultura es también, en cierto modo, danza helada, ballet petrificado*¹¹⁶⁸

En este aspecto, la danza es escultura en movimiento que con ayuda de la música moviliza todo aquello que en ésta se encuentra como estático y petrificado, ya que en definitiva, *la danza es música incorporada*¹¹⁶⁹. No obstante, los movimientos de la danza no dejan de albergar una expresión abstracta y general, que no pudiendo ser concretados, no dejan de moverse, al igual que la música, en lo general e inespecífico: expresiones de amor, odio-conflicto, de alegría y dolor, sobre la vida y la muerte, etc. Por otra parte, aunque la danza siempre tiene su punto de partida en lo terrestre, nunca deja de alzarse hacia lo aéreo en el límite de lo posible, de tal manera que, *el cuerpo se desmaterializa entonces sin dejar de ser cuerpo sólido, firme en su pesantez, pero se aligera hasta el límite en desafío de la ley de gravedad*¹¹⁷⁰. En este aspecto, la danza se sitúa dentro del diagrama anteriormente expuesto, en aquel lugar que articula y diferencia las artes ambientales en movimiento y las artes apofánticas del mismo eje (artes del lenguaje), de tal manera que si bien sus dibujos son claramente abstractos (a-semánticos o carentes de significación propiamente dicha), no dejan de albergar sentido¹¹⁷¹.

En lo que a la música vocal se refiere, ese mismo cuerpo que en la danza se yergue en movimiento, aquí permanece estático y monumental cual escultura a través de la cual la música se expresa mediante las correspondientes palabras del texto cantado, y si bien ya ha surgido aquí la palabra, ésta no deja de ser un mero instrumento para la música, hallándonos por tanto en un territorio fronterizo entre el lenguaje y la escultura¹¹⁷².

En el caso de la pintura, destaca la cuestión de la mirada por encima del habitar, pues el espectador que mira-contempla el cuadro también es mirado por esos ojos que desde el fondo del cuadro mismo le miran. Y es precisamente en este cruce de miradas donde la propia pintura se agota¹¹⁷³. La obra en que por excelencia se pone en evidencia dicho aspecto son las *Meninas* de Velázquez, ya que en ella el propio mirón (espectador) que mira a los habitantes del cuadro que le miran, se encuentra encuadrado en la propia trama visual de la obra.

¹¹⁶⁸ P. 287, *Ibíd.*

¹¹⁶⁹ P. 288, *Ibíd.*

¹¹⁷⁰ P. 288, *Ibíd.*

¹¹⁷¹ P. 290, *Ibíd.*

¹¹⁷² P. 291, *Ibíd.*

¹¹⁷³ P. 294-297, *Ibíd.*

*La pintura es el arte de las miradas, ojo inflamado de eros*¹¹⁷⁴

Y esto es especialmente así en los cuadros de la *Maja desnuda* pintada por Goya o la *Olimpia* representada por Manet, pues como señala Trías, *Quién se plasma y objetiva en ese cuadro? De dónde surge la fuerza, el vigor escópico de eros sino de la relación, del nexo del gozne que articula y escinde uno y otro cuadro, el cuadro que atrapa al mirón y el cuadro que encierra al objeto que exhibe?*¹¹⁷⁵

Lo que hace la pintura es dar forma concreta y significación a *esa trama erótica cuyo despliegue es el mundo, un mundo impregnado de eros, de pasión y destrucción*¹¹⁷⁶

Con la pintura aparece el desdoblamiento (dualismo) entre esa mirada surgida del fondo mismo del cuadro y la mirada del mirón que mira a dicho cuadro que las artes abstractas de la música y la arquitectura no podían generar¹¹⁷⁷. Desde este punto de vista, la pintura remite al estadio del espejo de Lacan y los correspondientes reflejos especulares producidos durante la primera etapa de formación del carácter (identificación primaria), así como los procesos de identificación secundaria que siguiendo los mismos parámetros tienen lugar con la configuración del narcisismo secundario y la formación de la identidad sexual. Si con la música y la arquitectura el ser humano se encuentra inmerso (halla cobijo) en los respectivos espacios que ambas artes desarrollan, con el arte de la pintura el ser humano se mira a sí mismo en esos ojos que desde el fondo del cuadro sus habitantes lo miran. Complejo cruce de miradas mirándose y re-conociéndose mutuamente.

Las artes literarias

Trías define previamente el *logos* como pensamiento-lenguaje para después flexionarlo en la dirección del *logos* entendido como razón-proporción o número-medida, dando lugar con esta segunda conceptualización a los conceptos propiamente estéticos de la tradición clásica griega, a partir de los cuales es pensada la belleza como armonía, equilibrio, justicia, bondad, simetría etc. De este modo lo trascendental queda categorizado como armonía

¹¹⁷⁴ P. 298, *Ibíd.*

¹¹⁷⁵ P. 302, *Ibíd.*

¹¹⁷⁶ P. 303, *Ibíd.*

¹¹⁷⁷ P. 304-305, *Ibíd.*

y simetría, que resolviendo las disonancias, da lugar a la configuración de las artes pre-apofánticas que son la música y la arquitectura. En ambos casos es necesaria la existencia de un Código que remitiendo a una determinada convencionalidad, establezca ese orden que toda comunicación entre un emisor y un receptor necesita¹¹⁷⁸:

*Sin orden no hay lugar para el arte, pues no hay espacio de comunicación entre emisor y receptor*¹¹⁷⁹

Existe por tanto, un logos anterior al apofántico del lenguaje, basado en un orden y medida que se encontraría en el origen de los tiempos como *arque* edificante de los espacios físicos y sonoros. Antes de que el logos entendido como razón-pensamiento haya nombrado las cosas, existe una relación entre éstas que no viniendo marcada por el lenguaje, se encuentra formalizada en los diseños que son propios de la arquitectura y la música, y que *tienen lugar en esos espacios y aires previos a toda denominación*¹¹⁸⁰. Se trata entonces de una apertura artística que mantiene esa ambigüedad consustancial a las artes no apofánticas, manteniendo un carácter simbólico pero indeterminado y enigmático, pues por más que un determinado edificio pueda albergar la forma de un objeto concreto (la quilla de un barco o un dragón), o que una música pueda hacer referencia a la danza o a un epitafio, nunca podremos determinar y agotar el sentido de dichas formas simbólicas¹¹⁸¹. Es por tanto, el aura de las cosas aquello que dichas artes nos desvelan, dejándonos siempre en la estacada de lo inacabado y en el misterio del no saber a ciencia cierta de qué se trata.

Entre estas artes pre-apofánticas y el logos entendido como razón-lenguaje se sitúa la mirada de la pintura que permite una transición entre ese mundo abstracto abierto por los espacios arquitectónicos y musicales, y la palabra que en la literatura nombra las cosas, si bien éstas deben desaparecer para dar paso a lo nombrado, como esa zarza ardiendo que aparece ante los ojos de Moisés, cuyo propio resplandor, impidiéndole ver la cosa, le remite al significativo Yaveh. Hemos pasado del ver (mirar-ser mirado) a la ocultación de las cosas mediante la palabra que nombrándolas las sustituye y hace desaparecer, pues *la palabra mata a la cosa*, señala Lacan en sus *Écrits*, aunque en última instancia sin palabra tampoco habría cosa. No debe por tanto extrañarnos, señala Trías, que numerosas religiones como la judaica o musulmana hayan optado por la iconoclastia al considerar como sacrílego tratar de re-presentar con una imagen concreta a Dios.

¹¹⁷⁸ P. 312-314, *Ibíd.*

¹¹⁷⁹ P. 314, *Ibíd.*

¹¹⁸⁰ P. 315, *Ibíd.*

¹¹⁸¹ P. 315, *Ibíd.*

Antes pues, de cualquier declaración el logos se da forma en la frontera; primero como forma en relación con el número, como medida, a través de la mediación arquitectónico-musical; luego (en sentido lógico) como estipulación del juego y de la relación entre los ojos del rostro (de la facies de la cosa y del mirón potencial). Sólo después de este doble presupuesto puede establecerse y ponerse el logos que da nombre y significación bautismal a esa aura que cerca y embiste la cosa¹¹⁸²

No obstante, esa cosa que ha sido nombrada y sustituida por el lenguaje, se fuga hacia atrás, hacia el cerco hermenéutico, y se instituye como cosa en-sí que se sustrae al decir¹¹⁸³. De este modo, tenemos que el lenguaje ha trazado una barra o separación entre la cosa y su nombre, fugándose dicho significado en dirección a lo pre-apofántico, quedando entonces esa barra como única huella en el contexto concreto de la realidad.

En el origen, por tanto, resplandece esta barrera. El infante salta al logos y asume un lugar bautismal como iniciado en el juego y en la comunidad lógico-lingüística, o dialógica. El niño pronuncia esa barrera, ese signo (l), en el acto fundacional en que corta discretamente el continuum visual y enuncia la oposición fonemática matricial (por ejemplo, la oposición vocal entre la a y la o, o su escenificación simbólica, como en el juego del sobrino de Freud que éste descubre, juego de un carrete que el niño lanza pronunciando, con alborozo, la presencia tras la ausencia¹¹⁸⁴

Podemos establecer un claro paralelismo con la tópica lacaniana en lo que a la formación del aparato psíquico se refiere: en primer lugar lo Real puro constituye el punto de partida de todo ser humano al consistir en ese estado caracterizado por la ausencia de todo límite y la absoluta permanencia en un mundo sin nombre, como sin nombre es, según el sabio chino Laozi, el mundo del *Dao* como principio del Cielo y la Tierra que no puede ser expresado sin perder su propia naturaleza. Este estado vendría a corresponderse con las artes pre-apofánticas de la música y la arquitectura que partiendo de la realidad sin nombre, instaurarían los primeros referentes simbólicos, si bien aún carentes de significado propiamente dicho. En las primeras etapas de formación del carácter, el niño/a transita por el llamado *estadio del espejo* para llevar a cabo la construcción de una identidad forjada en el orden Imaginario, tomando la figura materna como reflejo especular primario en el que identificarse (confundirse) y reconocerse (miradas mirándose: la de la figura materna que con su mirada reconoce y confiere identidad a ese bebé que la mira, y mirada de este último que también reconoce como figura materna a la mamá que le está mirando). Este estado vendría en definitiva a coincidir con la pintura. Posteriormente el niño/a abandonará en parte dicho orden imaginario

¹¹⁸² P. 319, *Ibíd.*

¹¹⁸³ P. 319, *Ibíd.*

¹¹⁸⁴ P. 320, *ibíd.*

para adentrarse en lo que es el orden Simbólico, donde su identidad será forjada mediante el verbo, esto es, la palabra constituyente de su identidad simbólica. Este último estadio vendría entonces a corresponderse con el de la literatura.

En este aspecto, la construcción de la identidad humana, de su estructura psíquica, seguiría los mismos pasos que la configuración de las distintas artes, desde las abstractas hasta las apofánticas, lo que nos permite concluir que resulta del todo evidente el reconocimiento del sentido estético de la existencia humana. De hecho, los tres Órdenes en que se estructura el psiquismo de acuerdo con la teoría lacaniana: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico vendrían a coincidir con el proceso generativo de las artes expuesto por Eugeni Trías.

Finalmente, una vez el lenguaje ha instaurado su barra de separación entre el nombre (significante) y la cosa, al retrotraerse ésta a lo abstracto de lo pre-apofántico, son la música y la arquitectura quienes pueden dar cuenta de la cosa misma en sí-misma, acogiendo y expresando ambas disciplinas todo aquello que el lenguaje mismo había barrado¹¹⁸⁵. En este aspecto, las artes del espacio vendrían a llevar a cabo una labor de salvación de todo aquello que habría quedado perdido por el camino de la simbolización al no tener cabida dentro de su ámbito.

Siguiendo con el lenguaje, a través de éste se instaura la diferencia o dualismo erótico-sexual entre lo masculino y lo femenino, así como la presencia y la ausencia, de tal modo que el mundo aparece dividido entre lo masculino y lo femenino, que a partir de ahora serán mutuamente impenetrables al constituirse en esa otredad siempre misteriosa e inabarcable.

El lenguaje al nombrar determina en signo aquello que la imagen pictórica mostraba como simple icono, determinando como verbo aquello mismo que previamente la música había mostrado como trama motivica argumental, de tal manera que una sinfonía en su sucesión de motivos y temas a través de diversas modulaciones, ya revela una trama argumental a pesar de no ser asimilable a unos nombres concretos¹¹⁸⁶.

*La música, como la arquitectura, retrocede de la designación a la frontera y desvela, desde ella, un logos previo y anterior al logos concebible como decir significante*¹¹⁸⁷

Sin que ello implique que dicho *logos* sea metafísico, pues se sitúa dentro de los límites del mundo y no fuera de él, pues a pesar de que Wittgenstein señale que *los límites de mi mundo son los límites del lenguaje*, puntualiza Trías, en dichos límites no deja de comparecer aquel logos que es anterior a la

¹¹⁸⁵ P. 320, *Ibíd.*

¹¹⁸⁶ P. 321, *Ibíd.*

¹¹⁸⁷ P. 322, *Ibíd.*

*configuración apofántica del mundo*¹¹⁸⁸, aquel correspondiente al orden y la medida (logos matemático-sensible que determina el *eidos*) que se encuentra presente en el universo, y que los pitagóricos y sobre todo Platón, en su momento supieron visionar. Mucho antes de que apareciera el verbo ya el *logos* había generado los diseños correspondientes a los espacios habitables de la arquitectura y la música, siendo entonces las artes apofánticas las encargadas de mostrar eso mismo que las artes abstractas habían sustraído: su rostro delimitado y concreto, ahora también nombrado por el lenguaje de la literatura¹¹⁸⁹.

Las dos figuras que Trías destaca sobre el arte de la literatura son las del aedo o narrador homérico (mostrando los estados anímicos y sentimientos de los personajes de la narración) y la del profeta bíblico, atendiendo el primero al pasado que repliega y representa Mnemosyne, y el segundo al futuro que anuncia (aludiendo a aquello que en un futuro llegará a alcanzarse: como la Tierra Prometida o el Paraíso)¹¹⁹⁰. Toda la literatura transcurre a través del tiempo en el que son narrados todos los acontecimientos, siendo la novela la forma en que el tiempo queda distribuido de forma idéntica al desarrollo de la tragedia griega, o equivalente a la forma sonata: exposición (presentación), argumentación (desarrollo con sus peripecias) y conclusión (desenlace y recapitulación). No obstante mientras la música argumenta de forma no lógica ni concreta a través de la sucesión modulada de motivos y temas, la novela expone unos hechos-personajes delimitados que tienen un rostro concreto. A diferencia de la literatura, la música presenta y muestra sin decir lo que acontece¹¹⁹¹.

Como nos recuerda Trías, a la actividad del *logos* entendido como razón-lenguaje, consistente en establecer declaraciones proposicionales (del tipo: esto es eso y se llama...), Aristóteles la denomina *apofansis*. No obstante, la filosofía moderna (el segundo Heidegger y el segundo Wittgenstein) nos muestran los límites del propio lenguaje, apuntando más allá del mismo, esto es, en la dirección de aquello que se encuentra más allá de las propias fronteras del lenguaje y el mundo, en lo que serían los ámbitos pre-apofánticos de la arquitectura y la música. El sujeto de la *apofansis* o declaración no es concebido como un cogito cartesiano, ni como un Sujeto trascendental que a la manera kantiana sería supuestamente capaz de conocer el mundo desde su privilegiada situación, sino como alguien que no se encuentra fuera (no puede encontrarse) de los límites del lenguaje y del mundo, pues siendo éste anterior a él, le impide albergar ningún posicionamiento trascendental¹¹⁹².

¹¹⁸⁸ P. 322, *Ibíd.*

¹¹⁸⁹ P. 323, *Ibíd.*

¹¹⁹⁰ P. 327, *Ibíd.*

¹¹⁹¹ P. 328-332, *Ibíd.*

¹¹⁹² P. 333-334, *Ibíd.*,

*Este sujeto se halla en el límite del mundo, enroscado en esa frontera. Es esa misma frontera*¹¹⁹³

Y en las artes literarias dicho sujeto es la figura del narrador, aedo o sujeto lírico que desde su posición nos cuenta lo que acontece, si bien en muchas ocasiones en la literatura contemporánea se encuentra en un lugar menos claro e inestable, actuando desde dentro y fuera de la narración misma, o bien diluyéndose en la propia trama de la misma, como sucede en la novela de Proust.

No obstante, señala Trías que existe un arte, el cine, que respondiendo en principio a la naturaleza de la pintura, se caracteriza por un incesante movimiento de imágenes que estando acompañadas por la música y la palabra, vienen a constituir una especie de arte total, provocando la estaticidad del espectador al quedar éste petrificado en la butaca por esa especie de mirada de Medusa que es la pantalla cinematográfica¹¹⁹⁴.

Recapitulando...

Hemos examinado en la primera sección de este capítulo los fundamentos de lo estético empezando por aquellos que albergan una naturaleza categórica, esto es, delimitando el ámbito de la experiencia artística al considerar que ésta debe necesariamente transcurrir dentro de la kantiana *finalidad sin fin*, de una clara cesura respecto al contexto de la rutina cotidiana y se involucre en la búsqueda de lo novedoso con la finalidad de causar cierto impacto de sorpresa en el espectador, si bien para este último este último aspecto no sería imprescindible al poder optar por la posibilidad de deleitarse con todas aquellas obras creadas a lo largo de la historia. También hemos procedido a diferenciar lo que es una experiencia propiamente artística de aquella que sería meramente estética, si bien normalmente a lo largo de la historia no siempre se ha diferenciado entre ambas, viniendo a ser considerada como artística cualquier tipo de experiencia estética. En el apartado referente a la estética kantiana hemos incluido algunas reflexiones de naturaleza marxista realizadas

¹¹⁹³ P. 334, *Ibíd.*

¹¹⁹⁴ P. 335-337, *Ibíd.*

por T. Eagleton sobre la experiencia artística que vendrían a constituir una especie de contrapunto a lo anteriormente expuesto.

En la segunda sección he procedido a desarrollar aquellas condiciones que podemos considerar más hipotéticas que no categóricas a la hora de definir los fundamentos de las experiencias artísticas, como son el papel que la educación estética juega en la construcción del ser humano y su capacidad para contribuir a la resolución de las más importantes aporías de su existencia, como pueden ser la *religio* de las categorías referentes a lo universal-abstracto y lo particular-concreto (y entre éstas especialmente la existente entre la razón y los sentimientos), y la muerte como órgano-obstáculo de la *quoddidad* de la vida. Para ello hemos transitado por el pensamiento schilleriano y su concepción estético-moral, para finalmente contraponerlo a la visión antiesteticista de Javier Gomá Lanzón y contrastarlo con los planteamientos estéticos esgrimidos en la novela de Thomas Mann *Der Zauberberg*. En este apartado, y también a modo de contrapunto, he incluido algunas consideraciones realizadas por T. Eagleton sobre la estética schilleriana, desde los presupuestos teóricos del materialismo histórico.

Siguiendo con la cuestión referente a la resolución de las más importantes aporías a las que desde siempre ha tenido que enfrentarse el ser humano, hemos explorado la interesante dialéctica expuesta por Nietzsche en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, a través de los arquetipos o eones de lo apolíneo y lo dionisiaco, que finalmente nos ha conducido al pensamiento estético de Eugeni D'Ors en su tesón por resolver la aporía existente entre racionalidad y vida, entre lo clasicista y lo barroco. Finalmente, hemos comprobado de qué manera en el pensamiento platónico lo contemplativo (Eros) y poiético (Producción, Creación) funden sus respectivos horizontes para encontrar aquella misma unidad que había quedado perdida durante la modernidad.

He considerado como hipotéticos y no categóricos los fundamentos expuestos en esta segunda sección porque no necesariamente deben darse en toda experiencia artística, pues no podemos albergar una certeza absoluta de que la contemplación de una determinada obra por parte de un espectador, involucre de forma obligatoria una contribución a la construcción de su propia identidad, ni deba ayudarle forzosamente en la dirección de resolver las más importantes aporías de su propia existencia, por más que pueda resultar ciertamente muy probable que así suceda. No obstante, dado que ello dependerá en gran medida de las particularidades de cada espectador, más exactamente, de su receptividad hermenéutica, no podemos entonces considerar a tales fundamentos con la misma naturaleza categórica que albergan aquellos que fueron expuestos en la primera sección.

A lo largo del segundo capítulo expondré la capacidad fundante que alberga toda obra de arte¹¹⁹⁵ para abrir nuevos mundos en cada contexto histórico, tomando como punto de partida la concepción heideggeriana del ser como *Da-sein* para establecer su correspondiente correlación con la gestación de la obra de arte y la configuración de la experiencia artística.

¹¹⁹⁵ Siempre y cuando ésta sea verdadera y no constituya un medio para otro fin que no es necesariamente estético.

Capítulo II

La concepción del ser-en-el-mundo y la obra de arte en la filosofía de Heidegger

En esta parte de la obra procederé a analizar la correlación existente entre la concepción del *Dasein* y la gestación de la obra de arte (*el ser-en-el-mundo* y *el ser-obra de la obra de arte*) en su capacidad fundante para abrir nuevos mundos a partir del estado de inautenticidad inherente al *Dasein* y la potencial adquisición de su autenticidad. Ilustraré esta perspectiva mediante la novela *Der Zauberberg* de Thomas Mann como plasmación en el ámbito literario del pensamiento heideggeriano que está presente en *Ser y Tiempo* y el *Origen de la obra de arte*, contraponiéndola a la novela *La Náusea* de J. P. Sartre como plasmación también literaria de su obra filosófica *El Ser y la Nada*.

Prosiguiré este apartado con la crítica heideggeriana a la doctrina tradicional de la verdad centrada en la cuestión del sujeto y el problema de la *Kehre* desde la perspectiva abierta por Teresa Oñate, siguiendo con el análisis de ciertas analogías existentes entre el pensamiento heideggeriano y la estética de la China y el Japón.

El estudio de las semejanzas y desemejanzas existentes entre los existencialismos heideggeriano (*Ser y Tiempo*) y sartriano (*El Ser y la Nada*), me permitirá finalmente establecer ciertos paralelismos existentes entre el pensamiento de Heidegger y la novela de Robert de Musil, *Der Mann ohne Eigenschlaf*.

Sein und Zeit

Podemos considerar a Heidegger como al otro gran rompedor de esquemas, postulados, ideas y principios filosóficos establecidos, tanto es así, que será su propio discípulo, Gadamer, quien reconocerá la necesidad de tender un puente al abismo abierto por su propio maestro. Su obra capital *Sein und Zeit*, constituye un singular intento por recoger y resumir toda la tradición filosófica con la finalidad de definir la filosofía venidera, pues para Heidegger no existe progreso propiamente dicho en filosofía, sino un continuo replanteamiento de una misma cuestión que no es otra que la pregunta por el ser,¹¹⁹⁶ que desembocará en una concepción del propio ser entendido como ser del ente, dando lugar a un existencialismo que en el futuro será el punto de partida para el desarrollo de la ontología hermenéutica. De hecho, en ésta que será su obra capital, Heidegger se pregunta justamente por el ser, no porque no tengamos una idea de lo que el ser significa, sino precisamente porque ya tenemos una idea previa que nunca antes había sido puesta en cuestionamiento, y por este mismo motivo precisa ser interrogada y cuestionada¹¹⁹⁷.

*La indefinibilidad del ser no dispensa de la pregunta por su sentido, sino que precisamente invita a ella*¹¹⁹⁸

En este aspecto, el planteamiento filosófico heideggeriano implica recíprocamente el problema de la existencia y el problema del ser, derivándose una específica originalidad de pensamiento que destaca tanto frente al neokantismo como frente a la totalidad del pensamiento del siglo XX¹¹⁹⁹. La principal dificultad de la metafísica tradicional para concebir el ser en su temporalidad, tiene su punto de partida en la errónea identificación de la noción de ser con la noción de presencia, pues el ser nunca puede ser reducible a su mera presencia¹²⁰⁰. No es posible ser sin más, así en abstracto como por arte de magia, tal como lo habían concebido los griegos de la Antigüedad, al margen de unas determinadas circunstancias espacio-temporales, y por tanto históricas, que irremediabilmente confluyen en la existencia del ser.

¹¹⁹⁶ P. 57, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹¹⁹⁷ P. 68-69, *Ibíd.*

¹¹⁹⁸ P. 27, *Ser y Tiempo*, Heidegger, editorial Trotta, Madrid, 2003

¹¹⁹⁹ Pág. 23, *Introducción a Heidegger*, Gianni Vattimo, editorial Gedisa, Barcelona, 2002

¹²⁰⁰ Pág. 24, *Ibíd.*

Tenemos entonces que el ser ya no puede seguir siendo equiparable al ente, ha adquirido vida propia para convertirse en *ser-en-el-mundo*, y de paso también ha abandonado su apariencia (*Vorhandenheit*) para definirse a partir de su verdadero trasfondo (*Hintergrund*). Esto supone afirmar que el ser humano no es un existente en el sentido de su *Vorhandenheit*, sino que su modo de ser no es otro que el de la posibilidad y no el de una realidad ya dada¹²⁰¹. El hecho de no existir como realidad o presencia, sino como posibilidad (poder-ser), distingue al ser humano del resto de seres y objetos de la realidad, pues un animal nace y ya es de una vez para siempre. Por esta razón, debemos entender el existir humano en su acepción más etimológica y radical, esto es, como un (*ex*)-*sistere* o estar fuera de sí mismo, en el ámbito contingente de las posibilidades de ser. Así, es comprendido como un ser en el tiempo, a lo largo del tiempo y las circunstancias históricas que le preceden y permanecen a lo largo de toda su existencia. Como muy bien señala Vattimo:

*El poder ser es, en efecto, el sentido mismo del concepto de existencia. Descubrir que el hombre es ese ente, que es en cuanto está referido a su propio ser como a posibilidad propia, a saber, que es sólo en cuanto puede ser, significa que el carácter más general y específico del hombre, su naturaleza o esencia es el existir. La esencia del hombre es la existencia*¹²⁰².

Y en este aspecto, su esencia consiste entonces en su tener que ser (*zu sein*), y es por esta razón que no podemos considerarlo en su simple *existentia*, en su simple estar-ahí (*Vorhandensein*), sino en su existencia (aspecto tan solo atribuible al *Dasein*) pues su esencia consiste en su existencia. Por esta razón, *el mundo es un existenciarío*¹²⁰³, en la medida en que constituye un carácter del *Dasein* mismo, pues al fin y al cabo, los objetos de la realidad tampoco son presencias o realidades provistas de existencia, sino instrumentos que utilizamos para llevar a cabo nuestras propias posibilidades de ser en el mundo (existir). El modo en que en realidad las cosas se presentan en nuestra experiencia es su *Zuhandenheit*¹²⁰⁴, pues su significado se encuentra en relación con nuestra existencia, constituyendo o significando una amenaza, un placer, un dolor, un descubrimiento, una oportunidad, una utilidad, etc., en función de cada circunstancia. Por tanto, la realidad del mundo no puede ser considerada como simple presencia, y en consecuencia, la realidad verdadera de las cosas no se aprehende de forma objetiva con la supuesta mirada desinteresada de la ciencia y sus mediciones matemáticas, pues dicha mirada

¹²⁰¹ Pág. 26, *Introducción a Heidegger*, Gianni Vattimo, editorial Gedisa, Barcelona, 2002

¹²⁰² Pág. 25, *Ibíd.*

¹²⁰³ Pág. 28, *Ibíd.*

¹²⁰⁴ Utilizabilidad

ya constituye en sí misma una determinada manera de ver el mundo e interpretarlo.

De hecho, como señala Arturo Leyte en el capítulo inicial de su obra sobre Heidegger¹²⁰⁵, el *Dasein* nos es desvelado como una simple señal intermitente entre el ente que también es y el ser en qué consiste (la existencia), de tal manera que siendo atravesado en su analítica existencial por la pérdida y la negatividad es finalmente vislumbrado como una nada¹²⁰⁶.

Por otra parte, el *Dasein* se determina como ente desde una posibilidad que él es dentro de lo que Heidegger denomina medianidad, siendo ésta entendida como la indiferencia cotidiana en la que a priori el *Dasein* habita y existe¹²⁰⁷. Dado que los caracteres de ser del *Dasein* son determinados desde su existencialidad, son conocidos como existenciales¹²⁰⁸, pues al no poder ser considerada la persona ni cosa, ni sustancia, ni objeto, tambalean los presupuestos tradicionales de la antropología, la biología o la psicología, en tanto en cuando, toman como punto de partida la existencia del ser humano como un ser sustancial y cósmico que nunca ha sido cuestionado desde la analítica existencial, siendo nuevamente cometidos los mismos errores en los que ya previamente incurrieron tanto los griegos de la antigüedad como el propio Descartes.

En este aspecto, al haber ya dejado de ser concebido como una sustancia con su correspondiente esencia, ha quedado reducido a ser un mero acontecer en la alteridad respecto a cualquier posibilidad en la que no cabe instalarse debido a su permanente *estar-fuera (ex-sistere)*, quedando entonces abiertas todas las posibilidades, pues el *Dasein* puede ganarse a sí mismo, como perderse, desorientarse, orientarse o recuperarse tras haberse perdido, pues sus modos de ser (propiedad o impropiiedad) *se fundan en que el Dasein en cuanto tal está determinado por el ser-cada-vez-mío*¹²⁰⁹.

La constitución fundamental del *Dasein* es el estar en el mundo de una forma general pues Heidegger diferencia con total claridad el *estar-ahí* en un ente que está ahí, del *estar-en* consustancial al *Dasein*, definiendo como categoriales los

¹²⁰⁵ Heidegger, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2005

¹²⁰⁶ P. 74, *Ser y Tiempo*, Heidegger, editorial Trotta, Madrid, 2003

¹²⁰⁷ P. 68, *Ibíd.*

¹²⁰⁸ P. 69, *Ibíd.*

¹²⁰⁹ P. 67, *Ibíd.*

caracteres ontológicos del primero en contraposición a los existenciales del segundo¹²¹⁰. *Estar-en es, por consiguiente, la expresión existencial formal del ser del Dasein, el cual tiene la constitución esencial del estar-en-el-mundo*¹²¹¹, que tan solo puede ser concebido como una forma permanente de estar-en-el-mundo, del cual nunca puede salir ni tampoco entrar porque consustancialmente siempre se encuentra y define a partir del mismo. Por otra parte, *el Dasein, entendido ontológicamente, es Sorge, cuidado. Puesto que al Dasein le pertenece por esencia el estar-en-el-mundo, su estar vuelto al mundo es esencialmente ocupación*¹²¹², ya que desde siempre y para siempre se encuentra ocupado en algo, encontrándose absorto en el mundo de que se ocupa¹²¹³.

La interpretación ontológica del mundo pone de manifiesto que el *Dasein* tanto se encuentra de un modo general en el mundo, como de un modo específicamente particular e inmediato, siendo entonces posible afirmar que se haya absorbido por el mundo. En primer lugar, la forma en que el *Dasein* se encuentra en la cotidianidad del mundo es en el “se” de lo establecido¹²¹⁴, y por tanto, no puede existir sin dicho mundo o al margen de él, como tampoco puede existir como un yo aislado sin los demás yos¹²¹⁵, y por tanto, es preciso aclarar fenoménicamente hablando el carácter de dicha co-existencia. *La esencia de Dasein se funda en su existencia*, y por tanto, el yo como determinación esencial del *Dasein*, también deberá ser interpretado de forma existencial¹²¹⁶. En consecuencia, su modo de ser no puede responder a las categorías ontológicas tradicionales, sino a un-estar-en-el-mundo caracterizado por el “con”, en un mundo en común (*Mitwelt*), *pues el estar-en es un coestar con los otros. El ser-en-si intramundano de éstos es la coexistencia*¹²¹⁷. Por esta razón, un útil como puede ser un martillo no existe por sí mismo sino en relación a alguien que lo ha fabricado y alguien que lo utilizará. Tampoco el *Dasein* puede definirse como un simple *estar-ahí*, sino como un *estar-en* dentro de la espacialidad existencial que lo caracteriza, no ocupando por tanto un punto o posición privilegiada en el espacio, de ahí que en su existencia no pueda definirse categorialmente sino existencialmente al consistir su esencia precisamente en su existencia. Al respecto, Arturo Leyte señala que *viene a ser algo así como nada, de la que además no se puede hacer tema, pues constatación temática en principio sólo puede haberla de algo que se presente*

¹²¹⁰ P. 69, *Ibíd.*

¹²¹¹ P. 69, *Ibíd.*

¹²¹² P. 80, *Ibíd.*

¹²¹³ P. 87, *Ibíd.*

¹²¹⁴ P. 139, *Ibíd.*

¹²¹⁵ P. 141, *Ibíd.*

¹²¹⁶ P. 142, *Ibíd.*

¹²¹⁷ P. 144, *Ibíd.*

*ahí delante y de lo que cabe determinación*¹²¹⁸. De este modo, en esa nada que es, el *Dasein* viene a ser una existencia consistente en su mera posibilidad, entendiendo por tal la posibilidad de escoger entre las cosas como principio de determinación de su existencia, de tal manera que siendo referida su existencia a la mera posibilidad de ser o no ser de tal o cual manera, no deja de ser esa nada anteriormente mencionada¹²¹⁹. Por otra parte, tenemos que cada existencia tan solo puede ser considerada como propia y única, sin que no obstante ello implique que sea susceptible de ser universalmente generalizable, antes al contrario, debemos entender dicha existencia como algo irreductible que no es transferible, pues *en este último sentido es el yo en cada caso (y no un yo universal) el que se gana o pierde para la existencia*¹²²⁰. Y es precisamente por esta razón que no es posible hablar de la existencia en términos categoriales sino meramente existenciales.

En este aspecto, el *Dasein* en poco viene a diferenciarse de la obra artística que siempre, de alguna manera, viene a ser una mera posibilidad en función del espectador que en cada momento de la historia a ella pueda acercarse, desvelándose más como una nada que como algo concreto y delimitable en sus propios confines. La obra artística siempre es en función de un espectador al que pueda despertar algo de una determinada manera, ya que en caso contrario quedará, por el momento, reducida a no ser más que un objeto cualquiera en el contexto de la cotidianidad. Así sucede con aquellos cuadros que encontrándose colgados de las paredes del hogar, permanecen incorporados al continuado fluir del día a día, hasta que un buen día un espectador dado fijando su mirada sobre los mismos pueda momentáneamente convertirlos, propiamente hablando, en obras artísticas. Podemos entonces afirmar, que tales cuadros pertenecen al ser de lo establecido, de la misma manera que lo estarán aquellos que estando colgados en las paredes de un museo o galería de arte, no son adecuadamente contemplados por los espectadores. El objeto que es la obra de arte no sale de su oscuridad hasta que un espectador dado no lo desvela en su auténtica dimensión artística.

Aquello que en definitiva el análisis existencial pone de manifiesto es que el co-estar es un constitutivo existencial del estar-en-el-mundo¹²²¹, de tal manera que el carácter de sujeto del propio *Dasein* y del *Dasein* de los demás es determinado existencialmente a partir de ciertas formas de ser.

No obstante, en este co-estar conviviendo con los otros, el *Dasein* se encuentra condenado a no ser él mismo sino a existir en el Uno (*das Man*), esto es, a moverse en la distancialidad, la medianía y la nivelación que constituyen los modos de ser del Uno (*Offentlichkeit*) y que a priori regulan toda interpretación

¹²¹⁸ P. 92, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹²¹⁹ P. 92, *Ibíd.*

¹²²⁰ P. 93, *Ibíd.*

¹²²¹ P. 150, *Ser y Tiempo*, Heidegger, Editorial Trotta, Madrid, 2003

del mundo y del *Dasein*¹²²². En este contexto, toda realidad queda oscurecida y presentada de forma encubierta como la única realidad, siempre insensible a cualquier nivel de diferencia y autenticidad, incapaz de ir al fondo de las cosas, pues el Uno siempre se anticipa a cualquier juicio o decisión, provocando que los modos de ser del propio *Dasein* y del sí mismo del otro se hayan extraviado, pues tan solo son en el modo de ser de la dependencia y la impropiedad, sin que no obstante, ello menoscabe la facticidad del *Dasein*¹²²³. Y tal como señala Arturo Leyte, *ser-en-el-mundo se constituye en el fundamento mismo de lo que se pueda llamar conocer en sentido original. Dicho en otros términos: conozco porque estoy en el mundo y no porque me disponga expresamente a ello*¹²²⁴

*El uno se revela como el sujeto más real de la cotidianidad*¹²²⁵

Pues a pesar de su oscuridad y de no ser accesible como cualquier otra presencia, siempre ha estado ahí y sigue estándolo. Por otra parte, nunca debe ser confundido o considerado como una especie de Sujeto Universal que incluiría a la totalidad de sujetos particulares, sino como una especie de conglomerado compuesto por el mundo circundante y el *ser-en*.

*El uno es un existencial, y pertenece, como fenómeno originario, a la estructura positiva del Dasein*¹²²⁶

Por tanto, el *Dasein* inmediatamente no puede ser él mismo sino que es los otros a la manera del uno, pues por lo regular permanece en este modo de ser, salvo que abra para sí su propio modo de ser, lo que implicaría apartar los oscurecimientos inherentes al Uno (*Das Man*). Por tanto, se encuentra de forma implícita en el modo de ser propio de la inautenticidad por el cual es considerado como *Dasein* inauténtico contrapuesto al poder-ser de todas sus posibilidades en cuanto capacidad para sustraerse al “se” de lo establecido.

¹²²² P. 151, *Ibíd.*

¹²²³ P. 151, *Ibíd.*

¹²²⁴ P. 96, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹²²⁵ P. 152, *Ser y Tiempo*, Heidegger, Editorial Trotta, Madrid, 2003

¹²²⁶ P. 153, *Ibíd.*

La Lichtung del Dasein

El *Dasein* es un ente, pero no un ente cualquiera entre los entes, pues además de caracterizarse por su *estar-en*, también lo es en el modo de ser su “Ahí”, y es en este aspecto que se encuentra iluminado (*erleuchtet*), no debido al hecho de ser receptor de la luz o claridad procedente de otro ente, sino porque él mismo ya es dicha claridad (*Lichtung*), viniendo a constituir en este aspecto su propia aperturidad (*Erschlossenheit*). Según señala Heidegger:

Las dos formas constitutivas y cooriginarias de ser el Ahí son para nosotros la disposición afectiva (Befindlichkeit) y el comprender¹²²⁷.

La primera de ellas viene a corresponderse con el estado anímico o disposición afectiva en el que el *Dasein* a priori se encuentra, mostrándose en lo que es y no en el de-dónde (procedencia) y el adónde (finalidad) que siempre permanecen en la oscuridad, siendo ésta precisamente la condición que lo convierte en un ser arrojado (*Gewordenheit*), pues más allá de su voluntad o capacidad de conocimiento permanece en el *factum* en que siempre se ha encontrado¹²²⁸. No obstante, el encontrarse entregado al mundo de la ocupación (el *das Man* de la cotidianidad y lo público) es el punto de partida que le permite dirigirse hacia (*zu*) a partir del estado anímico derivado de su disposición afectiva¹²²⁹. La segunda forma constitutiva comporta una comprensión del mundo indefectiblemente unida al *estar-en*, pues toda percepción del ser del *Dasein* ya es interpretación (*Auslegung*), esto es, interpretativa en la medida en que deja comparecer de forma circumspecta algo como algo (*etwas als etwas*), pues siempre hay un haber previo (*Vorhabe*) que es recortado hacia una determinada interpretabilidad. Toda interpretación queda definida por una determinada conceptualidad siempre fundamentada en una forma de entender previa (*Vorgriff*), pues la interpretación de algo como algo siempre se encuentra esencialmente sostenida en un haber previo, esto es, en una determinada forma apriorística de ver y entender el mundo¹²³⁰. Este hecho provoca que nuestra mirada, nuestra forma de mirar el mundo, apriorísticamente ya sea interpretativa por el simple hecho de encontrarnos sumergidos en él, quedando entonces en evidencia tanto la subjetividad del *cogito* cartesiano como la supuesta supremacía cognoscente del Sujeto

¹²²⁷ P. 157, *Ibíd.*

¹²²⁸ P. 160, *Ibíd.*

¹²²⁹ P. 161, *Ibíd.*

¹²³⁰ P. 172.174, *Ibíd.*,

Trascendental Kantiano. De ahí la recurrente pregunta sobre el ser con la que se inicia *Sein und Zeit*, que evitará seguir dando por válidos todos aquellos valores y categorías que habían constituido el fundamento del pensamiento occidental a lo largo de toda la historia. Si en su momento Nietzsche ya nos había advertido que los cimientos de la metafísica occidental no eran más que *un entramado de metáforas que ya habíamos olvidado que lo eran*¹²³¹, Heidegger será el encargado de señalarnos que la propia noción de ser no deja de formar parte de este mismo entramado al haber ocupado la centralidad del mismo. La pregunta por el ser había sido obviada por los griegos que consideraban al ser como algo existente *per se*, como un acto de magia, sin entrar en consideraciones sobre su pertinencia, siendo éste por tanto el punto de partida de todos los errores posteriormente cometidos por un pensamiento metafísico claramente alejado del *Lebenswelt*.

El estado de caída (*Verfallenheit*) del *Dasein*

Heidegger denomina habladería (*Gerede*) al modo propio de ser y entender del *Dasein* cotidiano, y en ese lenguaje se expresa una determinada comprensión e interpretación que genera un estado interpretativo del conocimiento del *Dasein* que es accesible al Uno (a la inmensa mayoría del “se” de lo establecido). De este modo, se instala una habladería y escribiduría que se repite y difunde a través de los medios de comunicación hasta la saciedad, de tal forma que se instala una comprensión media que es dada por válida sin ser sometida a ningún género de análisis existencial¹²³². Sin ninguna duda, la habladería convierte el abrir del *Dasein* en un cerrar, impidiendo mantener abierto su *estar-en-el-mundo* en una comprensión articulada, encubriendo de este modo el ente intramundano. Dado que el *Dasein* siempre se ha encontrado sumergido en el estado interpretativo del “se” de lo público, *en él, desde él y contra él se lleva a cabo toda genuina comprensión, interpretación y comunicación, todo redescubrimiento y reapropiación*. Esto supone que en este estado en el que el *Dasein* originariamente se encuentra en cuanto a *estar-en-el-mundo*, es incapaz de mantener relaciones primarias y genuinas

¹²³¹ *Sobre Verdad y Mentida en sentido extramoral*

¹²³² P. 190-191, *Ser y Tiempo*, Heidegger, Editorial Trotta, Madrid, 2003

con el mundo, y con el *estar-en*, manteniéndose en suspenso pese a *estar-en-el-mundo*¹²³³. Por esta razón, Heidegger afirma:

*En lo obvio y autoseguro del estado interpretativo medio se desliza la fatalidad de que, bajo su amparo, se oculta al propio Dasein lo desazonante de este estar en suspenso en el que el Dasein puede aproximarse cada vez más a una carencia total de fundamento*¹²³⁴

Tenemos entonces que el "se" de lo establecido viene a constituir un órgano-obstáculo para la capacidad interpretativa del *Dasein*, pues encontrándose a priori sumergido en él, posee la capacidad de cuestionarlo para dirigir su actividad gnoseológica en una dirección distinta al haber previo (*Vorhabe*), desvelando aquellas posibilidades de interpretación que le estaban vetadas debido a su propia inmersión en el *das Man* de lo establecido.

Sorgen, el cuidado del Dasein

El estar en el mundo posee una estructura tan originaria como total, caracterizada por la confluencia de una gran variedad de fenómenos, y de entre éstos, el más relevante es su estado de caída en la cotidianidad media, en el que le va su *poder-ser* más propio. No obstante, es preciso captar la totalidad de dicha estructura a partir de la propia aperturidad del *Dasein* constituida por la disposición afectiva y la comprensión. La interpretación ontológica del *Dasein* deberá realizarse a partir del cuidado (*Sorgen*) derivado del estado de angustia provocado por el estado de caída, pues la problemática ontológica no puede limitarse a entender al *Dasein* desde su ser-ahí, tal como tradicionalmente había sido entendido, de la misma manera en que tampoco el ser puede quedar identificado con la verdad¹²³⁵.

De entrada el *Dasein* huye de sí mismo como *poder-ser-sí-mismo* propio. No obstante, a pesar de encontrarse cerrado y repelido debido al estado de caída,

¹²³³ P. 192, *Ibíd.*

¹²³⁴ P. 193, *Ibíd.*

¹²³⁵ P. 203.205, *Ibíd.*

el ente queda abierto al Ahí, sin que ello deje de provocar un estado de angustia provocado por el propio *estar-en-el-mundo*, pues *el angustiarse abre originariamente y directamente el mundo en cuanto mundo*. En este aspecto, la angustia tiene su punto de partida en una amenaza indeterminada que al mismo tiempo conduce al *Dasein* hacia su propio *poder-estar-en-el-mundo*:

*La angustia revela en el Dasein el estar vuelto hacia el más propio poder-ser, es decir, revela su ser libre para la libertad de escogerse y tomarse a sí mismo entre manos*¹²³⁶

Pues el angustiarse como disposición afectiva es un modo fundamental del *estar-en-el-mundo* que constituye un modo de apertura del *Dasein* que en su estado de caída se encuentra perdido. De hecho, el *estar-en* la publicidad cotidiana del uno permite al *Dasein* sentirse como en casa (*Zuhause-sein*), en la tranquilizadora seguridad del absorberse en el mundo, que la angustia trata de derrumbar para traerlo de vuelta al no-*estar-en-casa* (*Un-zuhause*), provocándole al mismo tiempo la desazón (*Umheimlichkeit*). No obstante, Heidegger aclara que *el tranquilo y familiar estar-en-el-mundo es un modo de desazón del Dasein y no al revés. El no-estar-en-casa debe ser concebido ontológico-existencialmente como el fenómeno más originario*¹²³⁷.

El angustiarse es una disposición afectiva, que en su condición de ser arrojado, puede ser considerada como una forma de *estar-en-el-mundo*, pues los caracteres ontológicos fundamentales del *Dasein* son la existencialidad, la facticidad y el estado de caída, que en ningún caso debemos entender como categorías sino como simples existenciales. No obstante, el *Dasein* también es libre para el poder-ser más propio, lo cual se manifiesta en el estado de angustia, si bien Heidegger aclara que *estar vuelto hacia el poder-ser más propio significa ontológicamente que en su ser el Dasein ya se ha anticipado siempre a sí mismo*¹²³⁸. Por este mismo motivo señala que:

*Existir es siempre existir fáctico. La existencialidad está determinada esencialmente por la facticidad*¹²³⁹

¹²³⁶ P. 210, *Ibíd.*

¹²³⁷ P. 211, *Ibíd.*

¹²³⁸ P. 213, *Ibíd.*

¹²³⁹ P. 214, *Ibíd.*

Dicha existencia fáctica también supone un poder estar en el mundo bajo la condición de ser arrojado siempre absorto en la ocupación. No obstante, el *Dasein* puede optar por comportarse por mor de su ser más propio o abandonarse a la impropiedad del uno, y en ambos casos se anticipa a sí mismo mediante el cuidado. No obstante, *el poder-ser por mor del cual el Dasein es tiene el modo de ser del estar-en-el-mundo*¹²⁴⁰, pues relacionándose inevitablemente con el ente intramundano, el *Dasein* siempre se encuentra de antemano limitado en sus posibilidades de poder-ser debido a la preeminencia del uno en el que a priori se encuentra inmerso.

*La cotidianidad media del ocuparse se vuelve ciega respecto de la posibilidad y se aquieta en lo meramente real*¹²⁴¹

Por esta razón, Heidegger insiste en que *la perfectio del hombre-el llegar a ser eso que él puede ser en su ser libre para sus más propias posibilidades (en el proyecto)- es obra del cuidado*, pues esta palabra (cura-cuidado) puede ser comprendida como tal o en su significación más profunda, como curación del estado de caída correspondiente al ser arrojado¹²⁴². Al respecto, no debemos olvidar el sentido originario de la palabra "cura", la figura del sacerdote entendida como aquel que cura el alma orientándola de la forma más adecuada, ni de la palabra terapeuta procedente del griego *terapei*, que significa el que cuida, el alma o el ser, según se prefiera, desvelándose entonces el ser humano como alguien que siempre se encuentra en la disposición de tener que ser curado, sin que ello llegue a implicar en ningún caso, la consecución final de cura alguna, sino la más mera permanencia en la misma. En este aspecto, la curación del estado de caída (*Verfallenheit*) correspondiente al ser-arrojado no termina nunca, constituyendo al mismo tiempo la principal condición de su existir, viniendo en este caso a coincidir con la concepción gnoseológica de las *filosofías de la caricia* que descartan la posibilidad de alcanzar una comprensión definitiva de la compleja realidad del mundo.

Constatamos de este modo, hasta qué punto el *poder-ser* más propio del *Dasein* se encuentra fuera de la cotidianidad misma, esto es, en la cura (*Sorge*) de sí mismo que lo conduce del estado de caída en el que a priori se encuentra, sumergido como está en el *das Man* de lo establecido, hacia el sentirse como fuera-de-casa buscando el estado de autenticidad a través de su *poder-ser-más propio*.

¹²⁴⁰ P. 215-216, *Ibíd.*

¹²⁴¹ P. 216, *Ibíd.*

¹²⁴² P. 220, *Ibíd.*

El *Dasein* es la verdad

Heidegger cuestiona el camino gnoseológico seguido por Kant a la hora de considerar la existencia o inexistencia de una realidad exterior al sujeto, demostrando que en este aspecto, no deja de permanecer en el mismo atolladero en el que Descartes embarrancó su actividad gnoseológica, pues *el hecho de que Kant necesite una demostración de la existencia de las cosas fuera de mí indica que él toma como punto de apoyo para la problemática, el sujeto, el en mí*¹²⁴³.

Para Heidegger constituye un escándalo que la filosofía siempre haya tratado de demostrar la existencia misma de una realidad exterior al sujeto, pues dicha tentativa tan solo consigue poner de manifiesto la inexistencia de la pregunta por el ser, y por tanto, la absoluta ausencia de fundamento ontológico. El tema o cuestión es saber respecto a qué debería demostrarse la existencia de un mundo independiente y exterior, pues *no son las demostraciones las insuficientes, sino que lo insuficiente es la determinación del modo de ser del ente que realiza y exige la demostración*¹²⁴⁴. La existencia de tales demostraciones supone, implícitamente hablando, la presencia de un sujeto primariamente sin mundo. Algo que a todas luces resulta imposible debido a la incapacidad del propio *Dasein* para dejar de ver algo como algo (*etwas als etwas*), dada su consustancial permanencia en un saber previo (*Vorhabe*) que determina y limita sus posibilidades interpretativas.

*El problema de la realidad, es decir, el problema de la existencia y demostrabilidad de un mundo exterior, se revela como un imposible, y no porque de él se deriven aporías insolubles, sino porque el ente mismo que constituye el tema de este problema se niega, por así decirlo, a semejante cuestionamiento*¹²⁴⁵.

En este aspecto, tanto critica el realismo como al idealismo, pues en ambos casos se sostiene la existencia de una realidad del mundo que debe ser demostrada a partir de la hipotética existencia de un sujeto sin mundo que

¹²⁴³ P. 225, *Ibíd.*

¹²⁴⁴ P. 227, *Ibíd.*

¹²⁴⁵ P. 228, *Ibíd.*

supuestamente sería capaz de contemplar y comprender, desde sí mismo, la realidad del mundo en el que se encuentra¹²⁴⁶.

Heidegger señala que siempre (ya desde Parménides) la filosofía asoció la verdad con el ser, y en este aspecto, considera que es necesario averiguar en qué relación óntico-ontológica se encuentra la verdad con el *Dasein*, siendo entonces necesario plantearse el punto de partida sobre el que se fundamenta el concepto tradicional de verdad. De este modo, establece que el *Dasein* es la verdad porque en definitiva, a éste le pertenece la aperturidad del mundo en general a partir de la estructura de ser del cuidado que tanto refiere al estar en el mundo como a los entes intramundanos, y unido a dicha aperturidad, también le pertenece su condición de arrojado (en el que a priori ya se encuentra), de proyecto (al estar vuelto hacia su poder-ser), y el estado de caída que constituye el punto de partida para proyectarse hacia sus posibilidades de ser. Por tanto, en la misma medida en que Heidegger afirma que el *Dasein* está en la verdad, reconoce que también lo está en la no-verdad, debido al estado de caída que, a priori, lo mantiene en la obstrucción y la ocultación. Por esta razón, en su estado de apariencia existe un encubrimiento que debe ser desvelado:

*La verdad (el estar al descubierto) debe empezar siempre por serle arrebatada al ente. El ente es arrancado al ocultamiento*¹²⁴⁷

Por tanto, si la verdad es la aperturidad del *Dasein*, éste simultánea y cooriginariamente se encuentra en la verdad y la no-verdad. No obstante, en este aspecto Heidegger se muestra en desacuerdo con la asimilación de la verdad al ser inmediatamente dominante del *Dasein* en la forma en que tradicionalmente ha sido contemplada y no explícitamente superada, pues *absorbiéndose en los quehaceres de la ocupación, el Dasein se comprende desde lo que comparece dentro del mundo, pues el absorberse en lo dicho pertenece al modo de ser del uno*. Por esta razón, jamás la verdad puede encontrarse en el enunciado del juicio, ya que éste nunca puede ser el lugar primario de la verdad en la medida en que, como forma de estar en el mundo, *el enunciado se funda en el descubrir mismo o, lo que es igual, en la aperturidad del Dasein*. Por esta razón, la verdad entendida en su sentido más originario, pertenece a la constitución fundamental del *Dasein*, pues dado que la aperturidad del *Dasein* es un modo de ser esencial del *Dasein*, *hay verdad sólo en cuanto y mientras el Dasein es. El ente sólo queda descubierto cuando*

¹²⁴⁶ P. 233-234, *Ibíd.*

¹²⁴⁷ P. 242, *Ibíd.*

y patentizado mientras el *Dasein* es. Por tanto, las leyes de Newton, el principio de no contradicción o cualquier otro conocimiento tan solo son posibles gracias y en base a la existencia del *Dasein*, ya que en ausencia del mismo no puede existir tal conocimiento, y en consecuencia tampoco la verdad¹²⁴⁸.

*Antes que las leyes de Newton fueran descubiertas, no eran verdaderas; de lo cual no se sigue que fueran falsas, ni mucho menos que se volverían falsas si ya no fuera posible ningún estar al descubierto. Esta restricción tampoco implica una disminución del ser-verdadero de las verdades*¹²⁴⁹

No existen por tanto, verdades eternas, sino tan solo aquellas verdades en cada momento abiertas por el *Dasein* mismo, pues *en virtud de su esencial modo de ser conforme al Dasein, toda verdad es relativa al ser del Dasein*.

El *Dasein* es un ser para la muerte

Debido a su peculiar estructura, el *Dasein* nunca puede ser entendido como un estar-entero, pues debido al modo de ser del cuidado que lo caracteriza, siempre se comporta de acuerdo a su poder-ser, y en este sentido siempre se encuentra en falta, dándose permanentemente en una situación de inconclusión.

*En la esencia de la constitución fundamental del Dasein se da, por consiguiente, una permanente inconclusión. El inacabamiento significa un resto pendiente de poder-ser*¹²⁵⁰

Pues en el momento en que su poder-ser ya haya concluido, dejará de existir como ente. Sin duda alguna, cuando el *Dasein* alcanza la muerte, al mismo tiempo pierde su ser ahí, sin que no obstante, tampoco le sea dado poder experimentar el paso de ser a no-existir-más, pues esta experiencia le está del

¹²⁴⁸ P. 244-246, *Ibíd.*

¹²⁴⁹ P. 247, *Ibíd.*

¹²⁵⁰ P. 257, *Ibíd.*

todo vedada. Tan solo en su co-estar con los otros, puede al *Dasein* resultarle accesible el hecho de llegar a su fin, de tal manera que el acontecimiento de la muerte tan solo lo es para los vivos que asisten a la desaparición de sus seres queridos o conocidos, pues para el difunto que acaba de desaparecer, ni la vida que ha perdido ni la muerte en la que se encuentra existen realmente. No obstante, la mera conversión del *Dasein* en un mero-estar-ahí no se limita a ser una simple cosa corpórea sino que allí comparece un no-viviente que ha perdido la vida¹²⁵¹, y por esta razón, al difunto (no al muerto) se le rinden tantos honores y exequias, porque no se limita a ser un objeto cualquiera al uso, pues al fin y al cabo es portador de la quoddidad de haber vivido y perdido su existencia. Si la muerte suscita un sentimiento de pérdida, ésta tan solo es accesible para quienes acompañan al difunto y no para éste mismo, pues *no experimentamos, en sentido propio, el morir de los otros, sino que a lo sumo, solamente asistimos a él*. La muerte es un acontecimiento que cada *Dasein* debe asumir por sí mismo, de manera personal e intransferible, pues a pesar de que en el ámbito de la cotidianidad cualquier *Dasein* es susceptible de ser sustituido por otro *Dasein*, lo cierto es que resulta insustituible desde el punto de vista de su *poder-ser* y de la posibilidad de ser que constituye el llegar-a-fin de sí-mismo¹²⁵².

Heidegger destaca que al *Dasein* mientras está siendo siempre le pertenece un aún no (*noch nicht*) o resto pendiente de ser, de tal manera que el llegar a su fin de aquello que siempre se encuentra en el modo de no haber llegado aún al fin, posee el carácter de un no-existir-más, y finalmente, el llegar a su fin implica para cada *Dasein* un modo de ser absolutamente insustituible¹²⁵³. Esa no-integridad que es consustancial al *Dasein* encuentra en la muerte su propia extinción. Esta definición del *Dasein* como no-integridad conduce a Heidegger a hablar de devenir (ser-devenir) en un sentido completamente distinto a la no-integridad de una luna no llena, pues en este último caso, ésta tan solo refiere a la capacidad cognoscente del espectador y no a la realidad en sí de la luna que siempre estuvo entera¹²⁵⁴. De la misma manera que un fruto inmaduro se encamina hacia su madurez (su aún-no-maduro) sin que no obstante nada le falte que pueda serle propiamente añadido, el *Dasein* mientras está siendo ya es también su no-todavía. En este aspecto, tanto el fruto como el *Dasein* en su devenir son, de alguna manera, cada vez, su no-todavía. No obstante, madurez y muerte no tienen porque necesariamente coincidir, pues allí donde el fruto maduro se ha consumado, al *Dasein* más bien le son arrebatadas sus posibilidades de poder-ser.

¹²⁵¹ P. 259, *Ibíd.*

¹²⁵² P. 260-261, *Ibíd.*

¹²⁵³ P. 263, *Ibíd.*

¹²⁵⁴ P. 264, *Ibíd.*

*En la muerte el Dasein no está consumado ni simplemente ha desaparecido, ni mucho menos ha llegado a estar concluido; tampoco es enteramente disponible como algo a la mano*¹²⁵⁵

En la medida en que el *Dasein* mientras va deviniendo, constantemente ya es su no-todavía y también ya es siempre su fin, sin que ello signifique que haya llegado a consumir su fin sino un simple estar vuelto hacia el fin. A partir de los caracteres fundamentales constitutivos del *Dasein*: el anticiparse-a-sí, la existencia, el estar-ya-en, la facticidad, el estar en medio de, la caída, queda determinado el estar vuelto hacia la muerte¹²⁵⁶. En este aspecto, la muerte es una inminencia, algo que siempre ha estado y está ahí como fundamento del *Dasein*, en la medida en que éste es incapaz de sustraerse a la *posibilidad de la radical imposibilidad de existir* que es la muerte, estando en este aspecto siempre abierto y anticipado a la misma. Tal como señala Montaigne, en su conocido ensayo *Que philosopher c'est apprendre à mourir*:

*Il est incertain où la mort nous attende, attendons-la partout: La préméditation de la mort est préméditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a désappris à servir. Le savoir mourir, nous affranchit de toute sujétion et contrainte. Il n'y a rien de mal en la vie pour celui que a bien compris que la privation de la vie n'est pas mal*¹²⁵⁷

No obstante, en su condición de ser arrojado a estar-en-el-mundo, el *Dasein* siempre se encuentra radicalmente abocado al radical poder-ser de la muerte. Esta situación genera una comprensible angustia, y por esta razón, el *Dasein* tiende a huir y ocultar su propia condición de estar-vuelto-hacia-la-muerte. No obstante, dentro del ámbito de la cotidianidad dominada por la habladería del uno, la muerte es nivelada en el sentido de que afecta a uno que se muere y no al *Dasein* mismo que evita por todos los medios ser consciente de su propia condición¹²⁵⁸.

De hecho, es en la ocultación del poder-ser de la muerte, donde mejor se pone de manifiesto la alienación y tranquilización del estado de caída, pues el *Dasein* a pesar de asistir cotidianamente a la muerte de los demás, se ancla y esconde en el todavía-no de su muerte, de tal modo que en su ser-vuelto hacia la

¹²⁵⁵ P. 266, *Ibíd.*

¹²⁵⁶ P. 270, *Ibíd.*

¹²⁵⁷ P. 200, *Essais*, Montaigne, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014. No sabemos donde nos espera la muerte: esperémosla en todas partes. Meditar en la muerte es meditar en la libertad. Quien aprende a morir, desaprende a servir. Saber morir nos libera de todo sometimiento y coacción. Ningún mal hay en la vida para aquel que ha comprendido que no es un mal la privación de la vida.

¹²⁵⁸ P. 273, *Ibíd.*

muerte, el *Dasein* está fácticamente muriendo en cada instante, y su esquivamiento cotidiano no es más que una forma impropia del estar vuelto-hacia la muerte en el que normalmente se desenvuelve¹²⁵⁹. Respecto a dicha forma impropia, Montaigne en su ya citado Ensayo, siglos antes ya había señalado que:

*Le but de notre carrière, c'est l'objet nécessaire de notre visée: Si elle nous effraye, comme est-il possible d'aller un pas avant sans fièvre? Le remède du vulgaire c'est de n'y penser pas. Mais de quelle brutale stupidité lui peut venir un si grossier éveuglement?*¹²⁶⁰

Es decir, que siendo la muerte el fin de nuestra existencia no cabía mayor absurdo que permanecer ciego ante tan flagrante evidencia, siendo no obstante ésta la actitud más habitual del *Dasein* ante el irrefutable hecho de la muerte. Por esta razón, el filósofo francés sostiene que:

*Qui apprendrait les hommes à mourir leur apprendrait à vivre*¹²⁶¹

Tras este largo recorrido a través del Ser y Tiempo de Heidegger, podemos preguntarnos qué correlaciones podemos encontrar entre la capacidad fundante del *Dasein* y la gestación de la obra de arte. No obstante, primero tendremos que adentrarnos en el estudio de algunos pormenores sobre el origen de la obra artística en Heidegger antes de profundizar en el estudio de la misma.

¹²⁵⁹ P. 279, *Ibíd.*

¹²⁶⁰ P.194, *Essais*, Montaigne, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014. La meta de nuestra andadura es la muerte: en ella debemos poner necesariamente nuestro punto de mira. Si nos asusta, ¿cómo será posible que demos un solo paso sin destemplanza? La solución del vulgo es no pensar en ella: pero ¿de qué bestial estupidez puede venirle tan burda ceguera?

¹²⁶¹ P. 206, *Ibíd.* Quien enseña a los hombres a morir les enseña a vivir

El origen de la obra de arte en Heidegger

En demasiadas ocasiones se ha hablado de la supuesta incoherencia de un pensador como Heidegger, cuando en sus últimas obras parece dispersar sus energías en la dirección de una excesiva diversidad temática: sus intereses en el arte, en la poesía de Hölderlin, en sus estudios sobre la técnica, el lenguaje, los griegos, etc., así parecen delatarlo. No han faltado tampoco quienes lo han acusado de haber abierto las puertas a la disolución de la filosofía misma o traspasamiento a otros muy diversos ámbitos temáticos, escudándose en una especie de deshonrosa retirada al refugiarse en los idílicos paraísos de la poesía hölderliniana¹²⁶², tras la derrota sufrida por el nazismo al que tan fervientemente había apoyado en sus años de rector de la universidad de Friburgo. De este modo, autores extremadamente críticos con el Heidegger tardío como Glucksmann, parecen estar más empeñados en el establecimiento de una contundente crítica moral a su conducta que en comprender realmente el sentido de sus últimas obras. Al respecto, Arturo Leyte señala que no se trata de pura diversidad temática que conduciría a una mera dispersión gnoseológica, ni tampoco de una filosofía del arte, de la poesía o la técnica, sino que dicha diversidad de cuestiones *aparece porque ya no resulta posible hablar de un significado de ser- ni por tanto de concepto alguno del mismo ni de algo con lo que pudiera identificarse-, sino que por tal hay que entender ya exclusivamente la indicación de lo que en Ser y Tiempo se llamó sentido*¹²⁶³

No obstante, es preciso evitar caer en el error de suplantar la cuestión del ser por la cuestión del sentido, debiendo ser interpretado el sentido al margen de algo y aproximándose a la nada que en el fondo es el *Dasein*, pues para Leyte es en estas obras tardías donde queda definitivamente consumado *el ser-en-el-mundo* al que Heidegger alude en su obra de 1927¹²⁶⁴. Por este motivo es preciso comprender que la dedicación de Heidegger al arte y la poesía en sus obras *El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía*, no constituye abandono alguno de la filosofía, tal como André Gluckmann o Antonio Gutiérrez Pozo¹²⁶⁵ sostienen en sus respectivas obras, sino un intento de recuperación de su sentido como origen¹²⁶⁶. Dado que ya no cabe hablar

¹²⁶² P. 158-166, *Los dos caminos de la filosofía*, André Glucksmann, Tusquets editores, Barcelona, 2010

¹²⁶³ P. 247, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹²⁶⁴ P. 248, *Ibíd.*

¹²⁶⁵ P. 27-40, *Arte, estética y estilo*, Antonio Gutiérrez del Pozo, Mira editores, Zaragoza, 2004

¹²⁶⁶ P. 259, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

sobre realidad o ser, tampoco resulta oportuno hablar sobre arte o poesía, y por esta razón cabe entender por origen el surgir mismo del poema o la obra de arte, de la misma manera que podemos entender el surgir de la cosa o del ser. La incompreensión de este relevante hecho diferencial ha sido el punto de partida para numerosas confusiones y errores sobre la obra tardía de Heidegger, como la sostenida por Gutiérrez del Pozo cuando en su citada obra sostiene la siguiente afirmación:

*Lo contrario que en Hegel encontramos en Heidegger. Si en Hegel el conocimiento racional y conceptual es el criterio y a él se conforma el arte, de manera que lógicamente la filosofía sustituye al arte superándolo, en Heidegger es el conocimiento poético quien se constituye en modelo y, por tanto, el arte es el que se acaba. En el pensar heideggeriano la filosofía acaba configurándose sobre el patrón del arte*¹²⁶⁷

Pues en las últimas obras de Heidegger, ni el arte ni la poesía constituyen disciplinas o temáticas de conocimiento, pues no siendo ni filosofía del lenguaje ni del arte, no constituyen algo así como una parte estética de su pensamiento filosófico, sino como muy bien señala Arturo Leyte, son una firme resistencia frente a la Estética al reducir la obra de arte o el poema a *un asunto de vivencias subjetivas*¹²⁶⁸. Por este motivo, no existe muerte alguna de la filosofía a manos del arte en el filósofo de *Ser y Tiempo*, si no simple continuidad de un determinado modo de pensar el ser y las cosas que se hace extensible al poema y a la obra de arte, como al resto de cuestiones tratadas (sobre la técnica, los griegos o el lenguaje). De este modo, *la Estética constituye, desde esta perspectiva moderna, el horizonte de comprensión de los fenómenos de ese lado incierto del sujeto, ese lado no identificable con el conocimiento y la explicación de las cosas*¹²⁶⁹, que no siendo cuantificable o medible, sí es determinable cualitativamente. De este modo, tenemos que la obra de arte así comprendida es simplemente obra del y para el sujeto, quedando de este modo al margen de las Bellas Artes y las teorizaciones sobre la Estética para proyectarse en la dirección de indagar algo sobre la esencia de las cosas en la medida en que el ser aparece (*acontece*) en la obra artística. Dicho ser no debe entenderse como un ente determinado sino más bien como un llegar a ser que tiene su punto de partida en *un de dónde para proyectarse en un a dónde, de forma tan indisociable que el origen (de dónde) persiste como tal en el supuesto final (a dónde) de la obra*¹²⁷⁰. De este modo, a través de la propia

¹²⁶⁷ P. 31, *Arte, estética y estilo*, Antonio Gutiérrez del Pozo, Mira editores, Zaragoza, 2004

¹²⁶⁸ P. 260-261, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹²⁶⁹ P. 261, *ibíd.*

¹²⁷⁰ P. 263, *ibíd.*

obra de arte alcanzamos a comprender en qué consiste el propio ser y su aparecer, esto es, su Verdad, pues desde esta perspectiva abierta por Heidegger, no siendo el arte una ontología particular encaminada a tratar determinados fenómenos, se constituye como ámbito en el que poder plantearse originalmente la cuestión del ser.

Así la obra de arte nos es desvelada no desde la perspectiva de la más pura apariencia del objeto, de su *Vorhandenheit*, sino de su aparecer, y es en este sentido que podemos establecer una correlación con la diferencia existente entre la apariencia del ente y el aparecer del ser. En la misma medida en que un ser humano no es un ente, una apariencia, la obra de arte tampoco lo es, pues ambos son un mero aparecer, un acontecer que nunca puede ser comprendido fuera del marco en que se ha dado. Por esta razón señala Arturo Leyte, un cuadro de Rembrandt o Velázquez contemplado por los espectadores en un museo, no acostumbra a ser más que una cosa, una mera apariencia que no un aparecer ligado al momento en que la obra fue creada, no siendo por tanto, algo susceptible de ser fácilmente transportado de un lugar a otro sin que pierda su propio ser. Si colocamos a un ser humano dentro de una urna de cristal en un museo, no tendremos a un ser sino a un simple ente, no encontrándonos ante un aparecer sino ante una simple apariencia. De este modo, las famosas botas campesinas pintadas por Van Gogh, al igual que las frutas y animales que aparecen como naturalezas muertas en los bodegones pintados por Chardin, desvelan mejor lo que son que si en nuestra vida cotidiana nos encontramos en presencia directa con dichos objetos. Al respecto, Arturo Leyte señala que *la obra de arte, en definitiva, mucho antes de su elaboración teórica y también de su constitución técnica como objeto del museo, era simplemente algo que ocurría, un acontecimiento. ¿Pero qué acontecía? No otra cosa que ella misma. Es decir, lo que acontecía era propiamente la cosa como tal*¹²⁷¹

Por tanto, aunque dicha obra pueda ser transportada de un museo a otro como objeto material que también es, su acontecer o aparecer no es susceptible de ser transportado a ninguna parte, de la misma manera que un cuadro de Vermeer que en su momento hubiera estado colgado de la pared de la casa de algún ciudadano burgués de la época, no necesariamente constituyó un aparecer al encontrarse confundida con el resto de objetos de uso cotidiano presentes a su alrededor, siendo entonces necesaria otra mirada ciertamente contemplativa capaz de apreciarla como acontecer y no como mera presencia, como podría ser la mirada de un espectador aficionado a la pintura holandesa de interiores que en la actualidad pudiera contemplarla en algún museo.

¹²⁷¹ P. 268, *Ibíd.*

Después de todo, en la obra de arte, al igual que en el *ser-ahí*, lo que se muestra es lo que es y no el de-dónde y el adónde que en principio permanecen en la oscuridad esperando ser desvelados en la *Lichtung*.

En este contexto de indagación, aquello que Heidegger al hilo de la obra de arte viene a desmontar, es el significado tradicional de la verdad al no poder identificarla con nada, y menos aún con el sujeto cognoscente de la filosofía moderna como origen de todo saber y hacer, pues de éste *no depende la obra, porque el ámbito de la obra de arte es aquel que se abre gracias a ella misma, y ahí, en la obra así entendida, desvinculada de cualquier remisión, es donde precisamente está en obra el acontecimiento de la verdad*¹²⁷²

Heidegger encontrará en la poesía de Hölderlin la forma de delimitar y expresar el oscuro e ilocalizable ámbito de la finitud tras haber la filosofía traspasado dicha finitud transformándola en infinitud, cuando en su camino ascendente desde la caverna platónica hacia la luz fuera establecido una especie de absoluto supuestamente capaz de reunir todas las particularidades de las cosas en el concepto generalizador. Para Hölderlin este idealismo no es más que un gran obstáculo a la hora de decir esa finitud que es simultáneamente desvelada como lo más próximo y lo más extraño, y que por cuya razón siempre acabó siendo relegada en las cunetas del pensamiento filosófico¹²⁷³.

*Poéticamente habita el hombre*¹²⁷⁴

Señala el Poeta, entendiendo poéticamente como finitamente, y resultando ser algo tan próximo y tan a mano no es algo susceptible de ser tematizado, quedando por tanto subsumido en las garras del *Begriff*, del concepto generalizador y la razón, acompañándonos permanentemente sólo como una mera señal¹²⁷⁵. Precisamente si de algo vive la poesía de Hölderlin es de esa oposición existente entre la razón y la finitud que desde siempre ha resultado ser irreductible, si bien no obstante, evita por todos los medios tematizar la finitud para no convertirla en una figura más de la consciencia que vendría a ser un único absoluto, tal como sucede con el idealismo hegeliano y schellingiano. Al respecto señala Arturo Leyte:

¹²⁷² P. 269, *Ibíd.*

¹²⁷³ P. 278 *Ibíd.*

¹²⁷⁴ P. 278, *Ibíd.* (cita textual de Hölderlin incluida por el autor))

¹²⁷⁵ P. 279, *Ibíd.*

*La finitud es...lo desconocido...por próximo. Lo próximo no se puede explicar ni definir, porque eso lo habría convertido en una esfera segura y supondría que ya no es próximo; simplemente nos acompaña de forma permanente, avisando del abismo. Pero lo próximo se puede decir traspasando toda la seguridad que ofrece la razón. Lo que se diga seguramente no valdrá para nada, si por valer se entiende la seguridad que garantiza el enunciado*¹²⁷⁶

Como de hecho, tampoco podemos decir que sirva para nada la *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* de la obra de arte en la estética kantiana al no garantizar enunciado alguno, excepto claro está, el establecimiento de la propia experiencia estética que sí servirá al sujeto espectador en el sentido de acompañarlo de forma permanente en los aspectos concernientes a su propia finitud, entendiéndose su intimidad, avisándole al mismo tiempo de la insalvable presencia del abismo. Al respecto, tan solo recordar la perspectiva abierta por Enrique Andrés en su obra *Vida de la pintura*, donde en contra de la circulación informativa del significado de la pintura y las teorizaciones llevadas a cabo por la Estética, apela a los *hilos del hábito y la pasión*¹²⁷⁷ del aficionado que busca en la experiencia artística una forma de encontrarse con sus emociones y sentimientos más íntimos, esto es con su propia finitud y no con la abstracta infinitud de las Ideas o los conceptos, con sus particulares existenciaris y no con las universales categorías de la Metafísica.

Si como señala Hölderlin, *un decir sin tema es el poema*¹²⁷⁸, la naturaleza a la que tantas veces rinde honor en sus poemas no es más que la misma finitud, siendo por este motivo expresada como aquella montaña, aquel río, aquel valle en particular y no como la Montaña, el Valle o el Río, pues no se trata de Naturaleza como nuevo sujeto temático, sino de todo cuanto de finito y particular hay en ella. Es en ese enigmático marco de la finitud donde se juega el combate para revelarlo, siendo el poema un decir que dice el combate y la lucha que permanentemente se juega entre la finitud y la infinitud, entre la razón y el aparecer, entre la vida y la muerte. Mediante la razón eludimos dicho combate para zafarnos hacia zonas más seguras, si bien también más estériles, agarrándonos a ella como ese Principio Absoluto en el que por fin poder reposar encontrando la seguridad de la certeza, pero como muy bien señala Bergamín, *dejar lo cierto por lo dudoso es dejar la muerte por la vida*¹²⁷⁹, y por tanto, al escondernos tras el rígido caparazón de la razón certera también seguimos apostando en la dirección de nuestra muerte en vida que es, entre

¹²⁷⁶ P. 280, *Ibíd.*

¹²⁷⁷ P. 94, *Vida de la Pintura*, Enrique Andrés Ruiz, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001

¹²⁷⁸ P. 281, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹²⁷⁹ P. 87-88, *Vida de la Pintura*, Enrique Andrés Ruiz, Editorial Pre-textos, Valencia, 2001

todas, la peor de todas las posibles maneras de morir. Y como muy bien señala Arturo Leyte, *la razón es resultado de así de un viaje de despedida de la finitud, a la que se reconoce posteriormente como una etapa todavía imperfecta. Y se trata de pensar si ese viaje ha conducido a un reino más seguro o por el contrario, si eludiendo el peligro de la finitud- el peligro de la tragedia- que es el de la incompletitud y la indeterminación del conocimiento y la acción- se ha caído directamente en la aniquilación*¹²⁸⁰

Así tenemos que en este aspecto, la función del poema, de la obra artística, musical o literaria es permitirnos tomar consciencia de la in-segurizante intemperie de la finitud en la que nuestro ser habita, rompiendo en mil pedazos el espejito mágico de una razón que siempre engulle entre sus fauces todas las cosas hasta esterilizarlas y re-convertirlas en algún que otro Principio Absoluto supuestamente salvador de nuestra existencia (*ex-sistere*) en la intemperie. De este modo, el *Dasein* consigue sentirse como en casa (*zu Hause sein*) pero enajenado de las posibilidades de su *ser-más-auténtico* que tan solo puede prosperar fuera de casa..., esto es, lejos de las pretensiones de infinitud de la razón totalizadora. Es por esta razón, que el lenguaje artístico y poético apela a esa oscuridad e incerteza de lo finito que no se resigna a sucumbir ante la brillante certeza de lo infinito, dejándonos entonces en la estacada de lo precario, inacabado, dudoso e incierto, esto es, en contacto con nuestra propia in-completud, o si se prefiere, expresado en un lenguaje más lacaniano, en pleno contacto con nuestra propia castración simbólica, aquella que saludablemente nos impide vivir en la ilusoria omnipotencia narcisista de una completud totalmente imaginaria. Lo más propio del *Dasein* heideggeriano es la existencia en contacto permanente con aquello que en las teorizaciones lacanianas es conceptualizado como *la falta*, que a modo de lanzadera del deseo nos empuja en la dirección del *zu* (del hacia) y el *noch nicht* (el aún no), resultando ser entonces la obra artística el mejor aliado en dicha empresa al impedirnos cerrar filas en torno a ninguna certidumbre que potencialmente pudiera poner en peligro nuestra propia integridad, que no es otra que la propia permanencia en la incertidumbre y la interrogación. Al fin y al cabo, como muy bien señala Arturo Leyte, Heidegger parece desvelar en algunos de los versos escritos por Hölderlin aquello mismo que en un tiempo anterior había escrito en *Sein und Zeit*:

Que antes que la razón se encuentra la finitud¹²⁸¹

¹²⁸⁰ P. 281, *Heidegger*, Arturo Leyte, Alianza editorial, Madrid, 2006

¹²⁸¹ P. 282, *Ibíd.*

Esa misma finitud que después quedará atrapada en la concepción moderna del *logos* entendido como razón y lenguaje, cuando en realidad si nos atenemos a su origen en Parménides y Heráclito, viene a significar aquello mismo que permanece oculto en el decir y que deberá ser des-ocultado para volverse visible, si bien tal como puntualiza Arturo Leyte, *logos, legein* no significarían originariamente *el decir* como *el estar delante reuniendo a lo que aparece yuxtapuestamente*¹²⁸². Por tanto lo que el *logos* vendría a dejar estar delante sería la yuxtapuesta diversidad versus la uniformidad de la razón, algo así como la cópula (*el y*) que vincula las cosas entre sí en lugar de someterlas bajo el mismo yugo de la Totalidad, permitiendo que sea dicho *tanto esto, como lo otro*, sin ser ni *esto* ni lo *otro*, sino la cópula o reunión que no parece estar ahí delante.

Si a la mitología griega nos remitimos, no dejaremos también de constatar que de la misma manera que en un principio los Dioses Poseidón, Zeus y Hades conformaban en la Antigua Grecia un mismo *logos* que no discernía ni separaba lo particular-concreto del mundo sensible de lo universal-abstracto de las Ideas, más tarde se separarían perdiendo tal yuxtaposición para diferenciarse claramente en aquellos mismos ámbitos que hasta entonces habían permanecido unidos. De hecho, la victoria de los Dioses Olímpicos sobre las deidades del antiguo régimen, los Titanes, Cíclopes, Erinias y Gigantes que Hesíodo nos expone en su *Teogonía*, rubricará la división del mundo entre el ámbito Ideal del Olimpo y el ámbito concreto de la vida humana en la tierra con todas sus penalidades e infortunios, como antesala de aquello mismo que más tarde con Platón se plasmará en la separación del Mundo Superior de las Ideas respecto al ámbito material-sensible, por ser este último mera copia o imitación del primero.

Tal como señala Arturo Leyte, *lo que aparece en el estar delante es la yuxtapuesta diversidad y no la uniformidad: aparece el y...y...y...de las cosas, y no la cópula final entendida como identidad bajo la que modernamente todo queda unificado*¹²⁸³, manteniendo por tanto dicha cópula la lucha eterna entre esos mismos opuestos que ni pueden unirse completamente ni separarse radicalmente, pues en ambos casos desaparecería el combate y con él, la propia vida¹²⁸⁴. La incapacidad de vivir en el verdadero *logos*, en la yuxtaposición (*la y*) del *legein*, comporta vivir en uno u otro lado, en el aquí o en su contrario, esto es, en lo que Nietzsche denomina como vida reactiva¹²⁸⁵,

¹²⁸² P. 284, *Ibíd.*

¹²⁸³ P. 285, *Ibíd.*

¹²⁸⁴ Recordemos que para Heráclito la vida es una guerra, una constante tensión entre el arco y la lira que en ningún caso debe desaparecer.

¹²⁸⁵ Según nos lo expone en la *Genealogía de la Moral*

apareciendo entonces la razón que ordena los opuestos mediante el lenguaje. De ahí que el *logos*, al igual que el ser y la obra de arte, se oculte en su mostrarse, y que en su versión moderna mediatizado por la razón y el lenguaje haya olvidado el *Hén* o unidad que no es ni separación ni confusión absolutas sino combate que simultáneamente une y separa. De este modo, tenemos que al *logos* le sucede lo mismo que al rayo, ilumina en un breve instante todas esas cosas que de otro modo permanecerían eternamente ocultas a la mirada¹²⁸⁶.

En este aspecto, el *Dasein* heideggeriano viene a moverse en el "entre", en la y que nunca es ni esto ni lo otro, sino ambos y ninguno al mismo tiempo, siendo ente y ser, vida y muerte, cielo y tierra, y en poco difiere de la obra de arte que pareciendo ser un objeto es una cosa, aparentando ser pura materia es idea plasmada mediante la forma, moviéndose entonces en la "y" del "entre". Podemos considerar al *Dasein*, al igual que la obra de arte, como un universal-concreto en todo cuanto alberga de común con el resto de *Daseins* (estado de caída, ser arrojado, ser para la muerte, etc.) y de concreto en lo que a su facticidad se refiere, sobre todo si tenemos en cuenta que cada *Dasein* es único e insustituible por más que pueda parecer intercambiable por cualquier otro. En este aspecto, cambiar las categorías por los existenciales ya ha supuesto apostar por lo finito en lugar de la infinitud de la razón, abriendo de este modo una perspectiva implícitamente estética, abierta a la multiplicidad de significados y cerrada a la violencia de la Verdad Única.

*Desde Heidegger, a sabiendas de que el horizonte es el del nihilismo de la infinitud, se reclama pensar la finitud, que pasa por reconocer que ésta se construye poéticamente y simplemente acontece. De ahí que se manifieste como cosa*¹²⁸⁷

Señala Arturo Leyte a propósito del carácter nihilista que encierran los textos del Heidegger tardío, y del comentario realizado por Hölderlin al afirmar que *poéticamente habita el hombre la tierra*¹²⁸⁸, que la función del arte y la poesía no es otra que expresar ese entre, esa "y" que une al mismo tiempo que separa los fenómenos y las cosas de la propia posibilidad de pensarlos y decirlos, donde se entrecruzan las cosas y el ser, la tierra y el cielo, lo concreto y lo abstracto, lo femenino y lo masculino. La obra de arte, el propio ser (*Dasein*), ya es un entrecruzamiento entre lo finito y lo infinito, una especie de

¹²⁸⁶ P. 285-287, *Ibíd.*

¹²⁸⁷ P. 308, *Ibíd.*

¹²⁸⁸ P. 304, *Ibíd.*

conglomerado indivisible entre el mundo y el *ser-en*, consistiendo ambos en ese fenómeno oculto consistente en ser su propia existencia. Así, el ser al igual que la obra de arte juega al escondite, se oculta de tal forma que donde parece estar no está y siempre está allí mismo donde no parece estar, y al ocultarse en su extrema cercanía con el *das Man* de lo establecido (excesivamente cercano para ser visto), precisará ser desvelado (*aletheia*) como ese transitar en qué consiste su ser.

Por este motivo, Bacca nos recuerda que *el Ser de una cosa no se compone de átomos, moléculas, células, calor, color, radiaciones... Todo ello son componentes de la cosa, no los del Ser*¹²⁸⁹, pues los componentes que constituyen el Ser no son visibles mediante la observación de su *Vorhandenheit*, por encontrarse mucho más allá de esas apariencias en las que se oculta y al mismo tiempo manifiesta.

¹²⁸⁹ P. 58, Garcia Bacca, Comentarios a la obra de Heidegger: *Hölderlin y la esencia de la Poesía*

El proceso de gestación de la obra de arte

El texto *El origen de la obra de arte* no refiere a la génesis u origen propiamente dicho de la obra artística en un sentido histórico y evolutivo, sino que interroga sobre la fuente de su esencia¹²⁹⁰, no estableciendo Heidegger ningún género de cesura entre la creación de la obra y la creación del propio artista, considerando que tanto es el artista el origen de la obra como la obra el origen del artista, por tanto, el complejo proceso de gestación de la creación artística comporta una constante interacción entre el sujeto creador y el objeto creado, ambos mutuamente reconvertidos en sujeto creador y objeto creado. En este aspecto, viene a coincidir con Cervantes cuando por boca de Don Quijote afirma:

Cada cual es hijo de sus obras

No obstante, ¿cómo es posible que un objeto creado pueda al mismo tiempo devenir sujeto creador? Sin duda alguna, tanto para la metafísica tradicional como para el empirismo epistemológico, dicha afirmación resultaría del todo insostenible. No obstante, desde la óptica existencialista heideggeriana, lejos de contemplar las cosas en su simple *Vorhandenheit*¹²⁹¹, tal como siempre habían sido entendidas por la metafísica tradicional¹²⁹², son comprendidas en su particular significación dentro de un proceso interactivo en el que el *Dasein* (Ser-aquí) siempre se desvela en su intrínseca naturaleza de *Verfallenheit*¹²⁹³ y *Geworfenheit*¹²⁹⁴, en virtud de la cual, tanto es sujeto creador que *abre e instituye el mundo*, como objeto creado por esas mismas circunstancias que de una u otra manera han contribuido a fundarlo. La ya muy conocida proposición orteguiana, *yo soy yo y mis circunstancias*, viene a reflejar en un lenguaje más

¹²⁹⁰ P. 37, *El origen de la obra de arte*, Heidegger, Fondo de cultura económica, Mexico, 2005

¹²⁹¹ Apariencia

¹²⁹² Al igual que el positivismo y el empirismo epistemológico, que en este aspecto, y aún a pesar de las evidentes diferencias que las separan, siempre fundamentan sus proposiciones en base a los estrictos datos proporcionados por la experiencia cognitiva.

¹²⁹³ Estado de caída

¹²⁹⁴ Estado-de-yecto o de deyección.

llano¹²⁹⁵ aquello mismo que Heidegger denomina como *Dasein* y análisis existencial.

Ya hemos constatado en páginas anteriores que el ser humano no es un existente en el sentido de su *Vorhandenheit*¹²⁹⁶, sino que su modo de ser no es otro que el de la posibilidad y no el de una realidad ya dada¹²⁹⁷, encontrándose siempre en un determinado contexto de cosas y personas¹²⁹⁸, participando de un interminable proceso interactivo de mutua creación y re-creación en el que las circunstancias intervienen en la configuración del sujeto creador en la misma medida en que éste también contribuye a la creación de dichas circunstancias. Por esta razón, desde esta perspectiva abierta por el existencialismo heideggeriano, no sólo el ser humano sino también los objetos que forman parte de la realidad no pueden ser considerados como simple presencia, pues dichos objetos tampoco son presencias o realidades provistas de existencia, sino meros instrumentos que utilizamos para llevar a cabo nuestras propias posibilidades de *ser-en-el-mundo* (existir). Por tanto, el modo en que en primer lugar las cosas se presentan en nuestra experiencia es su *Zuhandenheit*¹²⁹⁹, pues su significado se encuentra en relación con nuestra existencia, constituyendo o significando un determinado significado en función de cada circunstancia. Por tanto, debido a que la realidad del mundo no puede ser considerada como simple presencia, la verdadera naturaleza de las cosas no se aprehende de forma objetiva con la supuesta mirada desinteresada de la ciencia y sus mediciones matemáticas, pues esa mirada como otra cualquiera, de alguna manera, ya constituye una determinada interpretación de un mundo que no siendo presencia, no es susceptible de ser aprehendido con la supuesta objetividad del empirismo científico.

*La simple presencia se revela así como un modo derivado de la utilizabilidad y de la instrumentalidad que es el verdadero modo de ser de las cosas*¹³⁰⁰

Y es precisamente en su *Zuhandenheit* que las cosas también son, de algún modo, objetos creadores del *Dasein*, en una forma no muy distinta en que dichas cosas también son objetos creados por el *Dasein*, pues al fin y al cabo,

¹²⁹⁵ Desde su visión racio-vital de la existencia, Ortega y Gasset traduce en un lenguaje más cotidiano aquello mismo que en Husserl y Heidegger está dicho de forma más abstracta.

¹²⁹⁶ Apariencia, imagen exterior o superficial.

¹²⁹⁷ Pág. 26, *Introducción a Heidegger*, G. Vattimo

¹²⁹⁸ Pág. 27, *Ibíd.*

¹²⁹⁹ Utilizabilidad

¹³⁰⁰ Pág. 29, *Introducción a Heidegger*, G. Vattimo

si éste abre e instituye el mundo, los objetos del mundo también abren e instituyen al *Dasein* mismo.

Por tanto, podemos considerar entonces a la obra artística como una circunstancia más que en su propia *Zuhandenheit* tanto constituye un producto del artista creador como un objeto que crea y re-crea al propio artista. Por otra parte, éste siempre se encuentra en un determinado estado de *Befindlichkeit*¹³⁰¹ *Gewordenheit*¹³⁰² y *Verfallenheit*¹³⁰³, de tal forma que la manera global de relacionarse con el mundo y comprenderlo queda atestiguada por la disposicionalidad y la precomprensión¹³⁰⁴.

Veamos a continuación de que manera Heidegger procede a distinguir entre la cosa, la *cosicidad* y el útil:

La obra artística posee el carácter de una cosa que debe ser entendida en su propia *cosicidad* (*Dichtung*) o naturaleza de cosa¹³⁰⁵. No obstante, ello no implica que sea reducible a una simple cosa en la medida en que tratándose de algo confeccionado, alegóricamente remite hacia algo que está más allá de sí misma, esto es, posee un determinado significado simbólico y es, de alguna manera, símbolo. No obstante, tendremos que hacer visible lo cósmico de la obra para comprender esa realidad que está más allá de sí misma¹³⁰⁶, pues de lo contrario no habremos conseguido alcanzar su *cosicidad* sino su *Verfallenheit* o mera apariencia que nos oculta su sentido en no menor medida en que nos lo manifiesta.

La principal diferencia entre la cosa y la *cosicidad* (*Dichtung*) consiste en que mientras la primera aparece en su forma y realidad más inmediata (una jarra, vaso o vasija), la segunda no se hace patente como simple *Vorhandenheit*¹³⁰⁷ sino como realidad que remite más allá, a “lo algo otro”¹³⁰⁸, tal como sucede con las botas campesinas pintadas por Van Gogh y citadas por Heidegger. No obstante, éste considera que *la cosa en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es en general, se llama en el lenguaje filosófico una cosa, y por tanto, la obra de arte es una cosa, en tanto que es un ente*¹³⁰⁹. Desde un punto de vista

¹³⁰¹ Según Heidegger, disposición afectiva, el hecho en sí de encontrarse en ésta o aquella tonalidad afectiva.

¹³⁰² Estado-de-yecto o de deyección, según la traducción de Gaos

¹³⁰³ Estado de caída en el sentido de encontrarse en el “se” de lo socialmente establecido

¹³⁰⁴ Pág. 41, Introducción a Heidegger, G. Vattimo

¹³⁰⁵ Pág. 40. Resulta interesante observar que *Dichtung* (poesía, ficción, fantasía) es la palabra alemana utilizada por el autor para hablar de la *cosicidad* de la cosa, ya que en sí misma remite a algo que ya no es la cosa en sí, resultando evidente la significación simbólica que sobre ella misma recae. Por tanto, lo propio de la naturaleza de cosa siempre consiste en ser algo más que una simple cosa o apariencia.

¹³⁰⁶ Pág. 41, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³⁰⁷ Apariencia

¹³⁰⁸ Pág. 44, *Ibíd.*

¹³⁰⁹ Pág. 42, *Ibíd.*

gnoseológico, viene a coincidir con Adorno¹³¹⁰, cuando afirma que no es posible captar la realidad de la cosa mediante el concepto corriente de cosa, pues *dicho concepto no capta la cosa sino que la atraca*. Para poder captarla debemos llevar a cabo la correspondiente *epojé* que nos permita abandonarnos a la *presencia sin obstáculos de la cosa*, tomando al mismo tiempo consciencia de aquellas propiedades que pueden ser percibidas por los sentidos: el color, el sonido, la dureza, la textura, etc. Después de todo, la cosa es lo perceptible a través de los sentidos, esto es, mediante las sensaciones¹³¹¹. No obstante, mientras el concepto nos aparta excesivamente de la cosa, las sensaciones nos acercan excesivamente a ella a través de la propia experiencia corporal, desvaneciéndose en ambos casos la cosa misma. Por esta razón, Heidegger afirma:

*Hay que dejar tranquila a la cosa misma en su descansar en sí*¹³¹²

No obstante, en este punto Adorno considera que:

*La obra de arte exige algo más que el abandonarse a ella*¹³¹³

Dicho de otro modo, en palabras de Adorno, al arte *le falta la mediación conceptual*, pues se encuentra excesivamente cerca de la verdad como para poder comprenderla. El concepto es la instancia adecuada que instaaura esa distancia que hace efectiva la separación de la apariencia de aquello que es estrictamente fenoménico (*Vorhandenheit*) respecto a su *Wahrheitsgehalt*. La obra de arte tal cual aparece ante nuestra mirada nos coloca frente a la verdad, pero ésta resulta indescifrable e incomprensible sin la ayuda auxiliar del concepto, de la idea clarificadora, del *Begriff*¹³¹⁴ que agarra la experiencia fenoménica para re-convertirla en contenido de verdad. Para Adorno, *el arte es inmediatez. El arte tiene la verdad de forma inmediata, imprecisa, fugaz e instantánea. Así es la verdad estética; así aparece estéticamente la verdad*¹³¹⁵, y por este motivo considera que en ningún caso el arte debe superar y sustituir a la filosofía, si bien como ya he señalado anteriormente, ésta nunca fue la pretensión del filósofo de *Sein und Zeit*.

¹³¹⁰ *Ästhetische Theorie*.

¹³¹¹ Pág. 48, *Arte, estética y estilo*, Gutiérrez Pozo

¹³¹² Pág. 50 *Ibíd.*

¹³¹³ Pág. 37, *Arte, estética y estilo*, Gutiérrez Pozo (Adorno, *Minima moralia*, pág. 253)

¹³¹⁴ El concepto que fija y agarra.

¹³¹⁵ Pág. 46, *Ibíd.*

Prosiguiendo con Heidegger, en su obra *El origen de la obra de arte*, distingue entre cosa (un pedazo de granito), útil (un martillo) y obra de arte, pues mientras la primera es espontánea y no tiende a nada por ser totalmente autosuficiente, la segunda está mediatizada por la acción humana y tiende a algo que es desarrollar su propia utilidad (dado que es mitad cosa, mitad obra de arte), la tercera no tiende a nada pero posee un significado y un sentido que se encuentra más allá de su materia/forma. Es precisamente este último aspecto aquel que viene a coincidir con la *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* señalada por Kant en su *Crítica del Juicio estético*, pues siendo el objeto estético algo que siempre tiende a sí mismo, hay que dejarlo tranquilo en su propio descansar en sí, esto es, contemplarlo como esa misma nada que es el *Dasein* para desvelar aquel sentido/significado que se encuentra al mismo tiempo implícito y oculto en su propia apariencia. De hecho, la obra de arte, el propio *ser-en-el-mundo*, no son nada excepto aquel sentido que puedan albergar para cada cual, y es por esta razón que Musil nos señala en su conocida novela *Der Mann ohne eigenschlaf* que las diferencias que separan a un futbolista de un pianista pueden ser abismales, pues mientras el primero considerará (interpretará) como algo completamente absurdo tratar de extraer una melodía tocando las teclas de un piano, para el segundo podrá carecer de todo interés el hecho de darle patadas a un balón con la finalidad de introducirlo en la portería de un campo de fútbol. De la misma manera, una pieza compuesta por J. S. Bach carecerá de sentido para un adolescente que tan solo esté acostumbrado a escuchar música pop, o la contemplación de una obra de Rothko pasará totalmente desapercibida o resultará del todo incomprensible para un espectador aficionado a la contemplación de pinturas figurativas. Por tanto, toda realidad queda diluida en el ámbito de las posibilidades interpretativas, aconteciendo esa *disolución de la obra de arte y del ser mismo en la pluralidad de las vivencias*¹³¹⁶, esto es, de las posibles interpretaciones en cada caso proporcionadas por cada individuo.

No obstante, la obra de arte posee en común con el útil, en que ambos han sido confeccionados por la mano del hombre¹³¹⁷.

En este mismo contexto sobre el origen de la obra de arte, Heidegger también distingue entre el ser del útil y el ser de confianza, al comprender el primero consiste en su función práctica, esto es, en su servir para algo dentro de un determinado contexto de circunstancias en el que dicha utilidad tiene sentido. Por ejemplo, un martillo sólo será útil en el contexto de una determinada labor manual¹³¹⁸, mientras el ser del útil, apuntando hacia algo que está más allá de su utilidad, no se agotará en su propia *Zuhandenheit*¹³¹⁹. Si en su cotidiana habitualidad las cosas y los útiles se desgastan con suma facilidad al agotarse

¹³¹⁶ Lúckacs

¹³¹⁷ Pág. 53, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³¹⁸ Pág. 59, *Ibíd.*

¹³¹⁹ Utilizabilidad

en su propia utilidad, en la obra de arte tiene lugar una *aletheia*¹³²⁰ en la que es puesta en operación la verdad del ente, que impidiendo al ser del útil desgastarse, lo convierte en *un ser de confianza* que apunta más allá de lo inmediato y aparente¹³²¹. En dicho *ser de confianza* conocemos realmente lo que son ese par de zapatos labriegos pintados por Van Gogh, esto es, expresión de una vida campestre que ha dejado su evidente rastro poético en el ser del útil. Nuevamente podemos vislumbrar aquí, de forma implícita, los mismos principios anteriormente señalados sobre la estética kantiana, pues sólo los objetos artísticos pueden escapar al desgaste de la cotidiana habitualidad al ser contemplados como objetos en sí al margen de cualquier funcionalidad. Es por esta misma razón, que ningún objeto pretendidamente artístico puede quedar sumergido en la rutina de la cotidianidad sin perder su condición propiamente artística.

La obra de arte: el ser-objeto de la obra y el “ser-obra”.

A partir de la premisa heideggeriana según la cual la obra de arte debe ser *abandonada a su puro reposar en sí misma*, en la medida en que en el gran arte el artista queda como un puro intermediario que desaparece tan pronto la obra ha sido acabada¹³²², si arrancamos una obra del correspondiente contexto espacio-temporal en el que fue creada, no tardamos en constatar que ésta ha sido despojada de su mundo, pues *las obras ya no son lo que eran*. Por tanto, aquí Heidegger diferencia el ser-objeto de la obra que es objeto de estudio para la historiografía artística, del ser-obra que tan solo existe en la propia apertura que se abre a través de ella. Por tanto, la obra artística tan solo tiene razón de ser en dicha apertura, más allá de la cual se convierte en simple ser-objeto de la obra¹³²³. Se trata entonces de una obra que está en relaciones en una manera nada distinta a la forma en que el *Da-sein* lo está en un mundo de existenciarios, es decir, abriendo un mundo y manteniéndolo en imperiosa permanencia, pues *ser obra significa establecer un mundo*¹³²⁴, y tal como nos recuerda Vattimo en su Introducción a Heidegger, *es el Dasein el que abre e instituye el mundo*¹³²⁵. En este aspecto, tanto uno como otro (el *Dasein* y el ser-obra artística) abren e instituyen el mundo, de tal manera que podemos

¹³²⁰ Des-ocultación o desvelamiento de algo

¹³²¹ Pág. 63, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³²² Pág. 69, *Ibíd.*

¹³²³ Pág. 70, *Ibíd.*

¹³²⁴ Pág. 74, *Ibíd.*

¹³²⁵ Pág. 68, *Introducción a Heidegger*, Vattimo

constatar hasta que punto ambas realidades se encuentran íntimamente imbricadas. Por este motivo, aunque una obra haya sido arrancada de su correspondiente contexto histórico, puede seguir siendo *ser-obra* y no mero *ser-objeto de la obra* debido a la apertura que haya podido significar para un espectador dado, pues si en un principio las misas compuestas por J. S. Bach estaban destinadas al culto religioso luterano, nada impide a un oyente de hoy en día significarlas en una dirección completamente distinta, pasando a convertirse en *ser-obra de la obra* dentro del ámbito de esta nueva apertura.

Heidegger señala que *el establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra son dos rasgos esenciales en el ser-obra de la obra*¹³²⁶, y tal como nos recuerda Amanda Núñez, la tierra (*Erde*) en este caso debe ser entendida como ese lugar al que el ser humano es devuelto mediante la actividad poética, y que tanto contribuye a convertirlo en un lugar plenamente habitable, rememorando de este modo aquel conocido verso de Hölderlin, *lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre sobre la tierra*¹³²⁷. Y es precisamente en la obra de arte donde la verdad es desvelada en la medida en que abre un mundo, un espacio, allí donde se encuentra, al confluir en ella la tierra o cosicidad-materia-fundamento en la que reposa la obra y su correspondiente significado.

*Así pues, en la obra de arte se obra algo, se obra la verdad, y la verdad ya nos hace resonar la aletheia griega y queda definida en el Origen de la obra de arte como una lucha sin ganador, sin que cese nunca la lucha entre mundo y tierra. En efecto, una obra como alétheia, espacia, da lugar a un mundo, dona un lugar que produce un espacio y en el espacio sitúa las relaciones entre los entes*¹³²⁸

En este contexto, Amanda Núñez denuncia aquellos torticeros intentos de quienes han querido vislumbrar en el concepto *tierra* una supuesta referencia a la adscripción del filósofo a los ideales del nacionalsocialismo, cuando la tierra a la que Heidegger se refiere no es la del *Blut und Boden* (Sangre y Tierra entendida como raíces), ni tampoco la del *Heimat* o arraigo a la tierra natal, sino a la *Erde*, esto es, a la tierra que sostiene y sobre la que se apoya el

¹³²⁶ P. 79, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³²⁷ P. 174, 175, *Ibíd.*, Capítulo: *la estética de la tierra. Un vínculo Heidegger-Deleuze*, Amanda Núñez

¹³²⁸ P. 178, *Ibíd.*

propio ser humano y la obra de arte¹³²⁹, para desvelar (*aletheia*) la verdad y abrir el espacio concerniente a un nuevo mundo.

Por otra parte, *el mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible, donde nos creemos en casa. Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser*¹³³⁰.

En este aspecto, la obra de arte tampoco es lo perceptible, ni tampoco un objeto susceptible de ser mirado. Mientras el útil desaparece en su propia servicialidad (instrumentalidad/utilidad), la obra de arte establece un mundo y sobresale en la patencia de dicho mundo. A diferencia de la materia utilizada en la fabricación del útil, que es totalmente consumida en su ejecución¹³³¹, la materia de la que está compuesta la obra de arte (el ser-obra) no se consume en su propia ejecución, sino que sobresale en la patencia del mundo de la obra. Heidegger denomina *tierra* a *aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retrotraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir*¹³³². En este aspecto, conviene recordar las palabras de Gianni Vattimo:

*La obra de arte no expresa ni atestigua un mundo constituido fuera de ella o independientemente de ella, sino que se trata de un mundo que ella misma abre y funda*¹³³³

En este aspecto, cada una de las sinfonías de Gustav Mahler es la más pura expresión de un mundo (universo) en sí mismo fundado al margen de los estereotipos que estaban vigentes en aquel momento histórico. Por esta razón, la música mahleriana tardó tanto tiempo en ser comprendida y aceptada por melómanos y músicos¹³³⁴, pues hasta mediados de la década de los sesenta no empezó a ser habitualmente interpretada en los escenarios musicales. La utilización de un lenguaje musical caracterizado por una constante y recurrente

¹³²⁹ P. 171-175, *Ibíd.*

¹³³⁰ Pág. 75, *Ibíd.*

¹³³¹ La piedra utilizada para fabricar un útil desaparece en dicho útil.

¹³³² Pág. 77, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³³³ Pág. 107, *Introducción a Heidegger*, Vattimo

¹³³⁴ Cabe recordar que grandes directores de orquesta como Leibowitz o Celebidache nunca alcanzaron a comprender el sentido del universo sinfónico mahleriano, realizando al respecto sendas críticas tan injustas como desafortunadas, llegando a afirmar que Mahler era incapaz de construir una verdadera estructura sinfónica.

inestabilidad tonal que en muchas ocasiones roza la atonalidad misma, convirtió el lenguaje de sus sinfonías en algo ciertamente incomprensible para unos oídos que estaban acostumbrados a un discurso musical más estable y convencional. Por otra parte, el mismo hecho de no repetir nunca una melodía de la misma manera, sino con importantes variaciones de tonalidad, tempo, ritmo o dinámica, dificultaban notablemente su adecuada escucha, comprensión y asimilación.

Por otra parte, tal como señala Eugeni Trías, respecto a otros compositores anteriores como Bruckner o Wagner, caracterizados por albergar una naturaleza dramática al plantear un viaje a lo desconocido (fuera de casa) en la utilización de tonalidades muy alejadas en sus obras, para después volver a casa, es decir, a la conocida tonalidad de partida, Mahler destaca por ser un autor realmente trágico en la medida en que no hay hogar o Tierra Prometida a la que retornar, pues sus clímax orquestales siempre vienen a ser una especie de *coitus interruptus* que dejan al oyente en la estacada de lo indeterminado, esto es, en la imposibilidad de volver a la tranquilidad del hogar. Para ello utiliza temas ciertamente intrascendentes, banales y folklóricos, o introduce extraños silencios y células motívicas encaminadas a romper la unidad y desenlace del discurso musical, fragmentando constantemente la obra, obstinándose en no permitirse alcanzar el clímax del orgasmo y conseguir esa satisfacción plena que sí detectamos en los dos compositores anteriormente mencionados. Esa imposibilidad de volver a la perdida tranquilidad del hogar, sigue señalando Trías, tanto es proyección de su propia vida infantil (a menudo huía de casa para no tener que soportar las fuertes discusiones habidas entre sus padres), como manifestación de un sentir general de la época finisecular que le tocó vivir. Por esta razón, antes que Ravel (con su desmembrado *La Valse*), Mahler ya anuncia el desmembramiento del Imperio austro-húngaro y todo cuanto ello comportaba, mediante el dislocado Vals de su *Séptima Sinfonía*, en la que hace añicos cualquier posibilidad de retorno a la Paz del Hogar y la Tierra Prometida¹³³⁵.

*El talante dramático halla en el orgasmo su entelequia. El trágico se cumple en el extravío*¹³³⁶

Pero toda esta inestabilidad tonal, así como la imposibilidad de permitir al oyente descansar por fin en la Tierra Prometida que supone el volver a sentirse como en casa, no es más que la manifestación en términos musicales del *ser-en-el-mundo*, pues si entendemos la tonalidad como carácter o manifestación del carácter, no tardaremos en concluir que la indefinición tonal mahleriana responde a una concepción del ser entendido como *Dasein* y no como realidad en sí que existe en su *Vorhandenheit*. Al fin y al cabo, la organización de la música alrededor del eje tonal, con sus correspondientes relaciones de poder

¹³³⁵ P. 40-50, *Ética y Estética*, Eugeni Trías, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012

¹³³⁶ P. 49, *Ibíd.*

entre la tónica y la dominante respecto al resto de las notas que configuran la escala musical, al igual que la organización del espacio del cuadro en base a las leyes de la perspectiva, no deja de constituir un puro reflejo del Sujeto Trascendental Kantiano en su interés por constituirse como punto de referencia de toda realidad fenoménica. Por esta razón, a lo largo del siglo XX la tonalidad es cuestionada en todos los sentidos, en la misma medida en que la propia noción de ser entendido como sustancia (*ousia*) ha sido progresivamente sustituida por el heideggeriano *ser-en-el-mundo*, el gadameriano *ser-interpretado* y *el sí mismo en cuanto otro* en la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur. El hombre sin atributos de Musil también vendría a corresponderse con la inestabilidad tonal mahleriana, en la medida en que se trata de un personaje cuyo principal atributo o cualidad consiste en carecer de atributo (carácter) alguno. No obstante, de la misma manera que el *Dasein* necesariamente se mueve desde su estado de inautenticidad en el “se” de lo establecido, hacia la posibilidad de su poder-ser consistente tanto en alcanzar su autenticidad como su *ser-para-la-muerte*, la obra de arte que abre y funda un mundo, siempre lo hace desde y a partir de su propio estado de inautenticidad, esto es, el ámbito de oficialidad en el que a priori siempre se encuentra, y será obra artística en la medida en que consiga abrirse camino en la dirección de alcanzar su autenticidad que no será otra que aquella capaz de romper, de alguna manera, con los esquemas del “se” de lo establecido. Y esto es así, no tanto en función de una determinada concepción historicista que tendría en la idea misma de progreso su principal razón de ser, sino en virtud de un cambio constante consistente en su propia capacidad auto-superadora. En este aspecto, no podemos considerar la historia del arte bajo la perspectiva de la Idea de Progreso, sino como la historia del *ser-en-el-mundo* en su mera capacidad de abrir y fundar nuevos mundos a partir de la oficialidad del *das Man* de lo establecido, desmarcándose de su inautenticidad y encaminando sus pasos en la dirección de ser un *ser-para-la-muerte* cual faro iluminador de su propia existencia.

La *aletheia*, el ser del ente y la verdad del ente

*Verdad significa ahora y hace tiempo la concordancia del conocimiento con la cosa*¹³³⁷

Para Heidegger, la verdad del ente se manifiesta en el claro (*Lichtung*)¹³³⁸, de tal manera que, *sólo en el espacio iluminado puede el ente estar él mismo oculto, pues la luz dentro de la que está el ente es en sí, al mismo tiempo, ocultación*¹³³⁹. Por tanto, no se trata de una simple negación implícita en el ocultarse, sino de un simple ofrecerse como algo distinto a lo que es (se manifiesta), y *la iluminación sólo se efectúa en la forma de esta doble ocultación*¹³⁴⁰. La verdad surge entonces como producto de esa interminable lucha entre el alumbramiento y la ocultación, y *uno de los modos como acontece la verdad es el ser-obra de la obra*, de tal manera que, *estableciendo un mundo y haciendo la tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la des-ocultación del ente en totalidad, la verdad*. Esto le permite a Heidegger afirmar que, *en el cuadro de Van Gogh*¹³⁴¹ *acontece la verdad*¹³⁴², porque tiene lugar una des-ocultación del ente que son las botas campesinas, y de este modo, *se alumbró el ser que se auto-oculta, y la luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser la verdad*¹³⁴³. De ahí que Heidegger concluya que *el poner en obra la verdad es la esencia del arte*, coincidiendo de este modo con André Comte-Spontville cuando éste afirma que mediante la re-presentación de los objetos llevada a cabo por la producción artística no se hace presente la realidad de los objetos, sino la Verdad que se encuentra más allá de las apariencias de los entes re-presentados¹³⁴⁴, pues los animales vivos o muertos, así como los frascos, platos y frutos que podemos contemplar en una pintura de naturalezas muertas de Chardin ya han dejado de ser meramente objetos, esto es, entes, para transmutarse en realidades en las que su ser se manifiesta. Así tenemos que esos monarcas re-presentados por Velázquez a través de sus pinturas ya han dejado de ser aquello que tan obviamente son, esto es, miembros de la

¹³³⁷ Pág. 84, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³³⁸ Pág. 86, *Ibíd.*

¹³³⁹ Pág. 87, *Ibíd.*

¹³⁴⁰ Pág. 87, *Ibíd.*

¹³⁴¹ El cuadro de los zapatos viejos

¹³⁴² Pág. 90, *Ibíd.*

¹³⁴³ Pág. 90, *Ibíd.*

¹³⁴⁴ P. 54-55, *Chardin o la materia afortunada*, André Comte-Spontville

Corte, para ser desvelados como aquella naturaleza que permaneciendo oculta bajo las apariencias de su rango social, parecía esperar el momento más apropiado para erigirse como realidad verdadera. De este modo, el pintor sevillano consigue en *las Meninas* igualar y colocar en un mismo rango a los miembros de la realeza con sus súbditos y con el propio espectador como potencial contemplador de la escena. La absoluta ausencia de planos enfáticos y la colocación de todos los personajes sobre una misma línea de horizonte inmediato en el rico juego de reflejos especulares que estructura la obra, contribuye a diluir las diferencias hasta colocarlos en igualdad de condiciones para ser desvelados, no como lo que obvia y aparentemente son, sino como seres mostrando su verdad más intrínseca. Nunca antes pudimos contemplar a un rey como Carlos IV re-presentado con tal ausencia de énfasis y grandilocuencia¹³⁴⁵, siendo mostrado como aquello que en el fondo era. Comparémoslo sino con el grandioso y adulador retrato del Rey Sol realizado por Hyacinthe Rigaud, en el que el monarca apareciendo revestido con toda la parafernalia propia de la Corte Versallesca, más se asemeja a la figura de un Dios que a la de un simple mortal, con su grandilocuente porte y esa mirada que casi parece perdonar la vida de quienes osan contemplarlo. Podríamos decir, por tanto, que comparando ambas obras, mientras que Velázquez nos desvela la Verdad que subyace a las apariencias, Rigaud aún nos la enmascara mucho más, ya que nada nuevo nos aporta sobre lo ya visto y sabido, esto es, sobre el *das Man* de lo establecido. Y es que en este aspecto, el pintor sevillano sabe ir más allá de lo aparente para situarnos en el más profundo *Hintergrund* de todas y cada una de las cosas.

En su obra *Un sabio no tiene ideas*, François Julien nos señala a propósito de lo oculto y no evidente que es susceptible de ser desvelado:

*No se trata, pues, de lo oculto como secreto, o como misterio, sino de lo que no deja de exponerse. Es precisamente porque no deja de exponerse- a la vez porque lo hace infinitamente y porque tiene esta capacidad- por lo que lo oculto está oculto. Esta faceta oculta lo está porque se encuentra a la vez demasiado desplegada y demasiado próxima (se consume demasiado cotidianamente) para que uno pueda tomar conciencia de ello: no se debe a la inaccesibilidad de lo arcano, lo abstruso, sino a la exposición infinita de la evidencia*¹³⁴⁶

Por esta razón, poco podrá llamarnos la contemplación de unas frutas colocadas en un recipiente debido a su estricta pertenencia y sistemática

¹³⁴⁵ En el célebre retrato de familia pintado por Velázquez

¹³⁴⁶ P. 65, *Un sabio no tiene ideas*, François Jullien

exposición a la cotidianidad, pero si estas mismas frutas son contempladas en el fotograma de una cinta cinematográfica o pictóricamente representadas por el pintor, no tardaremos en des-ocultarlas al haber sido sustraídas al rápido consumo de la rutina cotidiana. Lo mismo sucede con muchas de las pinturas correspondientes al arte pobre de Antoni Tapiés tan solo constituidas por meros restos de materia (pintura, polvo de mármol, hojas, tierra, piedras, maderas) que pudiendo ser perfectamente vislumbradas en nuestra vida diaria, pasan del todo desapercibidas a nuestra mirada. De este modo, paseando por la calle de cualquier ciudad podemos tomar consciencia de la belleza inherente a dichos materiales gracias a su previa contemplación en el espacio del museo o la galería de arte, pues repentinamente esa pared rasgada por incisivas huellas y marcas se nos desvela como una realidad que trasciende sus propios límites cotidianos, pues ha dejado de tratarse de una pared cualquiera para pasar a constituirse en una re-presentación de los muy diversos impactos que el propio devenir de la vida ha depositado en ella.



Por otra parte, Heidegger tampoco duda en afirmar lo irrealizable que es determinar el ser-obra del artista¹³⁴⁷ que en su indeterminación siempre escapa a una comprensión que se pretenda única y definitiva. Si la esencia del pensamiento griego descansa sobre la des-ocultación del ente (*aletheia*), el arte (*tecné*) consiste en la producción de un ente que saliendo de la ocultación se des-oculta, pues la obra artística constituye en sí misma un desvelamiento de aquello que está más allá de las apariencias y que remite a la verdad del ente. De este modo tenemos que *el devenir-obra de la obra es un modo del devenir y acontecer de la verdad. En su esencia yace todo*¹³⁴⁸. Además, *la verdad se arregla dentro de la obra. La verdad existe sólo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra*¹³⁴⁹. Finalmente tenemos que en la forma de la obra queda fijada la verdad. Lo único en que finalmente coinciden el ser-acabado del útil y el ser-creado de la obra es en que ambos son un ser-producido, si bien se diferencian en que mientras el primero se agota en el significado de su propia funcionalidad, el segundo remite a la verdad del ente¹³⁵⁰.

Heidegger también considera que lo realmente importante es la obra en sí y no su productor, cuya realidad no debe ser públicamente considerada, pues lo único verdaderamente relevante es la des-ocultación del ente que aconteciendo en el ser-creado de la obra nos sustrae de lo habitual¹³⁵¹ (de lo cotidiano, del estado de deyección del *Dasein*). En este punto también vendría a coincidir con Adorno cuando éste critica ferozmente el comportamiento *kitsch* de muchos espectadores que acaban alabando más la mítica figura del artista que el contenido de verdad de la propia producción artística¹³⁵². No obstante, el ser-creado de la obra tanto necesita la acción productiva de sus creadores como la actividad contemplativa de sus espectadores, pues sin esta última jamás podría erigirse en ser existente¹³⁵³. *La estancia dentro de la contemplación es un saber*¹³⁵⁴, sin el cual no es posible la des-ocultación del ente y la *Lichtung* de la verdad. *La contemplación de la obra como saber es el sereno estado de interioridad en lo extraordinario de la verdad que acontece en la obra*¹³⁵⁵. Lo que en Ser y Tiempo es llamado resolución (*Entschlossenheit*) del existente (*Dasein*) supone el abandono de su estado de deyección (estar

¹³⁴⁷ Pág. 93, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³⁴⁸ Pág. 96, *Ibíd.*

¹³⁴⁹ Pág. 99, *Ibíd.*

¹³⁵⁰ Pág. 101, *Ibíd.*

¹³⁵¹ Pág. 102, *Ibíd.*

¹³⁵² *Ästhetische Theorie*, esto es especialmente así en el ámbito de la ópera y la música clásica donde muchos músicos son elevados a la categoría de mito en detrimento de las propias obras que interpretan. De este modo, la música deviene un medio para un fin muy distinto al desvelamiento de la verdad del ente: la aurática y superficial adoración del intérprete.

¹³⁵³ Pág. 104, *Ibíd.*

¹³⁵⁴ Pág. 104, *Ibíd.*

¹³⁵⁵ Pág. 105, *Ibíd.*

preso en el ente) para abrirse a la apertura del *Dasein* o des-ocultación del ente donde acontece la verdad. En este aspecto, resulta relativamente fácil establecer las correspondientes correlaciones entre la actividad del existente (*Dasein*) y la producción/contemplación de la obra artística, pues la *peculiar realidad de la obra sólo llega a ser fecunda donde la obra se contempla en la verdad que acontece por ella*¹³⁵⁶.

La obra de arte como escenario en el que es puesta en operación la verdad del ente

Heidegger considera que *todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía*, de tal manera que en virtud de la obra el ente y el ser son des-ocultados¹³⁵⁷. No obstante, no se refiere a la poesía en cuanto género literario específico sino como el modo general en el que la verdad acontece y se hace manifiesta a través de la obra (escultórica, literaria, musical o arquitectónica)¹³⁵⁸. Para Heidegger *poetizar es, esencialmente, fundar el Ser en palabras*¹³⁵⁹.

O dicho de otra manera, al estilo machadiano:

*Hacer castillos en el aire, hacerlos de aire*¹³⁶⁰

Poetizar es, según Heidegger y García Bacca, el acto por el cual Dios o el Poeta fundamentan el Ser sobre su palabra. Por tanto, *poetizar es faena divina* en la medida en que el ser de las cosas siempre se asienta sobre el aire hecho

¹³⁵⁶ Pág. 106, *Ibíd.*

¹³⁵⁷ Pág. 111, *Ibíd.*

¹³⁵⁸ Pág. 112, *Ibíd.*

¹³⁵⁹ P. 57, *Hölderlin y la esencia de la Poesía*, Heidegger

¹³⁶⁰ P. 57, *Ibíd.*

palabra, y dicha faena es tan poética como metafísica¹³⁶¹. Y en este aspecto, Ser vendría a ser como el aire en el mismo sentido en que el Verbo vino a hacerse carne, y de la misma manera que Dios dijo en el Génesis *hágase la luz*, y la luz se hizo al igual que las demás cosas, esto es, a golpes de palabra.

Finalmente, *el lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto*¹³⁶², pues sin el habla el ente no podría manifestarse, de tal modo que *la Poesía es el decir de la des-ocultación del ente*¹³⁶³. Por otra parte, en el decir proyectante de la Poesía la preparación/expresión de lo decible trae al mundo lo indecible como tal. En este contexto, constatamos el posicionamiento hermenéutico del último Heidegger (*De camino al habla*) que considera la palabra, el lenguaje, como acontecimiento en el que históricamente nace el mundo de un pueblo al mismo tiempo que mantiene oculta la tierra¹³⁶⁴. Todo esto le conduce a firmar que *el lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial* y que *el arte como poner-en-obra-la verdad es Poesía*¹³⁶⁵.

Como ámbito tanto de actos y realizaciones como extravíos, caídas y arbitrariedades, que al mismo tiempo posibilita que el hombre tenga historia y sea un ser histórico, *la Palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea*¹³⁶⁶

Pero además Heidegger puntualiza siguiendo a Hölderling que *los hombres somos palabra-en-diálogo*, dado que es el diálogo la forma en que la Palabra viene al ser, viniendo a ser la palabra el vehículo mediante el cual los seres humanos nos encontramos, ya que el propio poeta señala que *somos diálogo*, esto es, podemos oírnos los unos a los otros mediante la palabra¹³⁶⁷. Se trata en última instancia de conseguir mediante el instrumento que es la palabra, que lo cambiante se convierta en permanente, y de ahí que el poeta nos diga:

*Los poetas echan los fundamentos de lo permanente*¹³⁶⁸

¹³⁶¹ P. 57, *Ibíd.*

¹³⁶² Pág. 112, *El origen de la obra de arte*, Heidegger

¹³⁶³ Pág. 113, *Ibíd.*

¹³⁶⁴ Pág. 113, *Ibíd.*

¹³⁶⁵ Pág. 114, *Ibíd.*

¹³⁶⁶ P. 25, *Hölderlin y la esencia de la Poesía*, Heidegger

¹³⁶⁷ P. 26, *Ibíd.*

¹³⁶⁸ P. 29, *Ibíd.*

Pues lo permanente lejos de ser estable y claro, es huidizo y difícil de apresar, siendo entonces los poetas los encargados de fijarlo mediante la palabra poética, dando nombre a los dioses y a todas las cosas, permitiendo al mismo tiempo su existencia, pues la palabra no nombra lo ya existente sino que crea existencia. Nunca más el Ser y el ente deberán ser confundidos en la medida en que el Ser y la esencia no pueden ser encontrados en su estar-ahí sino nombrados por la Palabra poética que es palabra fundadora.

*La Poesía es fundación del Ser por la palabra de nuestra boca*¹³⁶⁹

Pues es la palabra poética la que funda la esencia de las cosas y de nuestro propio *Dasein* (realidad de verdad), no siendo entonces un mero adorno cultural sino fundamento y soporte de la historia¹³⁷⁰.

*El fundamento de nuestra realidad de verdad es el diálogo, por ser éste el acontecimiento histórico por el que viene al ser el lenguaje*¹³⁷¹

Por el mero hecho de ser fundación del Ser, la Poesía es el lenguaje primogénito, siendo al mismo tiempo *el más peligroso de los bienes y la más inocente de las tareas*¹³⁷². Es el más peligroso en la medida en que el Poeta encontrándose expuesto a los rayos divinos, es susceptible de caer en la locura, de perder la razón al sentirse deslumbrado por la cegadora Luz del Rayo de Zeus, tal como de hecho le sucedió a Hölderling tras quedar arrojado a las tinieblas ante el exceso de claridad y clarividencia, o a Robert Schumann según nos lo explica Eugeni Trías en su obra *el Canto de las Sirenas*¹³⁷³, al ser sobrepasado por la desbordada inspiración de una actividad creativa sacudida por una especie de Suprema Revelación que al carecer de posible elaboración simbólica, acabó sumergiéndolo en las más oscuras aguas de lo siniestro.

Por otra parte, a diferencia de Adorno, Heidegger nunca desliga la obra producida del potencial espectador que pueda contemplarla, pues la proyección Poética de la verdad nunca acontece en el vacío sino en sus futuros

¹³⁶⁹ P. 30, *Ibíd.*

¹³⁷⁰ P. 31, *Ibíd.*

¹³⁷¹ P. 32, *Ibíd.*

¹³⁷² P. 32, *Ibíd.*

¹³⁷³ P. 289, *El Canto de las Sirenas*, Eugeni Trías

contempladores¹³⁷⁴. No deja de resultar ciertamente curioso que Adorno apenas confiera importancia alguna a la posición receptiva del espectador¹³⁷⁵, pieza imprescindible en el proceso de la creación artística si tenemos en cuenta que, sobre todo en el arte del siglo XX, participa muy activamente en la creación de la obra misma.

Para Heidegger, el escenario en el que es puesta en operación la verdad del ente viene a coincidir con las distintas des-ocultaciones del ente habidas a lo largo de la historia del arte y la cultura. De tal manera que:

*Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y ésta comienza y recomienza*¹³⁷⁶

Y en este aspecto, las distintas des-ocultaciones del ente que ha habido a lo largo de la historia han conllevado una *aletheia* o des-ocultación del ente en la que ha sido puesta en obra la verdad. De este modo, con los griegos el ser como ente fue puesto en operación a través del Ideal de Belleza manifiesto en la obra, para más tarde en la Edad Media el ente pasar a transformarse en Dios, hasta convertirse en la edad moderna en un objeto penetrado y dominado por el cálculo de la razón. Aunque en este apartado Heidegger reconoce que el arte también es histórico, opta por resaltar la contemplación creadora de la verdad al afirmar que *el arte acontece como Poesía*¹³⁷⁷.

No obstante, si bien es cierto que varios han sido los empujes acontecidos a lo largo de la historia, es en las primeras décadas del XX cuando tiene lugar la más radical caída de todas las metafísicas anteriores. Schönberg, Kandinsky, Klee, entre otros, crean una nueva configuración de la realidad que desmarcándose completamente de las narrativas tradicionales basadas en el eje tonal en la música y la figuración en la plástica, ya han dejado de imitar o representar los objetos visibles de la realidad para crear nuevos mundos y realidades. Ya no se trata de repetir de forma variada aquello mismo que las narrativas anteriores ya fueron capaces de explorar hasta sus últimas consecuencias, sino de aportar nuevos mundos a un mundo que aparece agotado y exhausto en su propia capacidad fundante. Sin apenas darnos cuenta, hemos pasado del sujeto imitador al sujeto intrínsecamente creador, capaz de hacer visible/audible lo invisible¹³⁷⁸ en lugar de limitarse a reproducir

¹³⁷⁴ Pág. 115, El origen de la obra de arte, Heidegger

¹³⁷⁵ En la medida en que en su *Ästhetische Theorie* centra el proceso creativo de la obra de arte en la figura del artista creador.

¹³⁷⁶ Pág. 117, *Ibid.*

¹³⁷⁷ Pág. 118, *Ibid.*

¹³⁷⁸ Tal como Klee considera que es la función de la pintura. Pág, 34 de *Théorie de l'art modern*, Denöel, 1985. *L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible.*

lo visible/audible. En este aspecto, las obras de los tres autores citados¹³⁷⁹ ponen claramente de manifiesto la crisis y posterior disolución de las correspondientes categorías que hasta entonces habían contribuido a separar sujeto/objeto, fondo/forma, plano/figura, y su sustitución por un espacio pictórico/musical en el que ya no resultan válidas las correspondientes cesuras y jerarquías establecidas por la modernidad. La serie dodecafónica schöenberguiana iguala los sonidos de todas las notas evitando instaurar un centro de poder o supremacía¹³⁸⁰ dentro de un nuevo espacio musical caracterizado por la ausencia de referentes eternos e inmutables. Más innovadora será, si cabe, la música estrictamente atonal en su absoluta ausencia de apriorismos formales que condicionen el propio devenir de su discurso musical. En este contexto, respecto a la innovación Robert Musil señala que *el empuje, la elevación no tiene por qué ser hermoso, puede incluso sacudir muchas cosas hermosas, puede representar el aspecto de una enfermedad*¹³⁸¹, ya que en definitiva la humanidad necesita en muchas ocasiones enfermar para ascender a un estadio de salud superior. Por este motivo, los nazis consideraron como *Entartete Kunst*¹³⁸² las manifestaciones artísticas de aquel momento histórico, exhibiendo algunas obras de Schiele, Schönberg o Klee como siniestras expresiones de lo enfermizo y degenerado, al poner de manifiesto los aspectos más ocultos y siniestros del ser humano.

No se trata, no obstante, de una puesta en escena de ese nihilismo postmoderno que ha confundido la fructífera libertad nietzschiana del *Dios ha muerto*, con el pasotismo solipsista de la absoluta ausencia de referentes, sino de un nihilismo que en su capacidad fecundante ha conseguido evitar la rigidez del *Begriff* y la castradora seguridad de las narrativas tradicionales.

En la serie dodecafónica tenemos un todo de elementos susceptibles de ser combinados en todas sus formas y posibilidades, al margen de los tradicionales apriorismos formales¹³⁸³, tradicionales, entiéndase: la forma sonata con sus clásicos momentos de exposición, desarrollo y reexposición, las repetitivas y consumadas modulaciones alrededor del eje tónica/dominante, las disonancias que irremisiblemente deben ser preparadas para después ser resueltas, colocando el oído del espectador en una posición hartamente previsible y carente de excesivas sorpresas.

¹³⁷⁹ No únicamente, pues aquí también son considerados en su calidad de pioneros en los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX.

¹³⁸⁰ Tal como sucede en la música tonal del período clásico/romántico, con sus estereotipadas relaciones entre la tónica y la dominante, siendo el resto de las notas simples comparsas de un proyecto altamente jerarquizado.

¹³⁸¹ P. 722, *El Hombre sin atributos (Volúmen II)*, Musil, Seix Barral, Barcelona, 2010

¹³⁸² Arte degenerado, enfermizo

¹³⁸³ No obstante, Adorno critica precisamente el dodecafonismo schöenberguiano porque se fundamenta en las apriorísticas formas del contrapunto barroco y la propia estructura de la serie de doce semitonos, determinando entonces el propio devenir de la composición musical. En definitiva Schönberg ha cambiado unos apriorismos de tipo tradicional por otros apriorismos de naturaleza innovadora.

En la verdadera obra de arte se abre ese claro a través del cual aparece esa Luz (*Lichtung*) de la que tanto nos hablan Heidegger o María Zambrano, una Luz que es fuente de Verdad en la medida en que resulta capaz de abrir y fundar nuevos mundos, haciendo viable el proyecto siempre interminable de la correlación *Dasein*/obra de arte, pues el *origen de la obra de arte, es decir, a la vez, de los creadores y los contempladores, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica*¹³⁸⁴.

Como señala el arquitecto Antonio Gaudí:

*La belleza es el resplandor de la verdad*¹³⁸⁵

De tal manera que no hay arte sin verdad, y como señala el filósofo, compositor y director de orquesta Iñigo Pirfano, *el arte nos muestra un camino- mejor, un atajo- para acceder a la verdad más íntima de las cosas*¹³⁸⁶. En la medida en que el arte es una vía de conocimiento de la verdad, es capaz de desvelar el misterio de la existencia a través de los distintos estilos que a lo largo de la historia se han ido sucediendo, cual velos o envoltorios que envuelven la realidad más profunda, pues *jeder Zeit ihre Kunst, jeder Kunst ihre Freiheit*¹³⁸⁷, siendo la verdad aquello que, a pesar de los muchos cambios a lo largo de la historia habidos, siempre permanece¹³⁸⁸. En el brillo o aura que emana la verdadera obra de arte, acontece la verdad del ente señalada por Heidegger, y en ello precisamente reside su grandeza e insondable riqueza¹³⁸⁹. En este aspecto, la más primordial función del artista es, precisamente, desvelar los velos bajo los cuales se oculta la Verdad, haciendo emerger, dando a luz, toda aquella realidad que en sus fenoménicas apariencias no deja de permanecer escondida.

¹³⁸⁴ Pág. 118, *Ibíd.*

¹³⁸⁵ P. 25, *Ebrietas. El poder de la Belleza*, Iñigo Pirfano, Ediciones Encuentro, Madrid, 2012 (Cita de Gaudí comentada por el propio autor en dicha obra)

¹³⁸⁶ P. 15, *Ibíd.*

¹³⁸⁷ P. 21, *Ibíd.*

¹³⁸⁸ A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad

¹³⁸⁹ P. 54, *Ibíd.* Así consta en la inscripción que se encuentra en la entrada del pabellón de la *Sezession* vienesa del arquitecto Joseph Maria Olbrich

¹³⁸⁹ P. 57, *Ibíd.*

La autenticidad/ estado de deyección del *Dasein* y la obra de Arte

*El Dasein por lo común permanece dentro de los esquemas del se*¹³⁹⁰

En este aspecto, la precomprensión originaria se convierte en pura repetición de aquello previamente dicho, que no obstante, no necesariamente debemos considerar de forma negativa, pues el *Dasein puede no sustraerse nunca a este estado interpretativo cotidiano e el cual ha crecido. En él, por él, y contra él se realiza toda genuina comprensión*¹³⁹¹. Es precisamente debido a este estar-de-yecto en el mundo que su experiencia es considerada originariamente inauténtica, pero que al mismo tiempo, en virtud de su propia capacidad de elección es susceptible de convertirse en auténtica en la medida en que consiga escapar al “se” de la cotidianidad establecida¹³⁹². De este modo, tenemos que la *Eigentlichkeit*¹³⁹³ puede darse gracias y a pesar de esa precomprensión previa (el “se”) que el *Dasein* ya posee del mundo y sus circunstancias, y que de paso, viene a constituir la condición fundamental sobre la que se asienta el Conocimiento y la construcción del Ser.

*El conocimiento no es la relación de un sujeto con un objeto exterior a él; es en cambio la articulación de una comprensión de que el Dasein siempre dispone y en la cual se encuentra siempre ya en relación con el mundo*¹³⁹⁴

La autenticidad siempre comporta una apropiación del objeto mediante una relación directa con el mismo que conlleva “tener una experiencia” o “hacer una experiencia” que permite un hablar con conocimiento de causa¹³⁹⁵. En este aspecto, la hegeliana idea de “hacer o tener una experiencia” enlaza con los propósitos de la estética china donde también se habla en estos mismos términos¹³⁹⁶.

¹³⁹⁰ Pág. 41, Introducción a Heidegger, G. Vattimo

¹³⁹¹ Pág. 42, *Ibid.*

¹³⁹² Pág. 42, *Ibid.*

¹³⁹³ Autenticidad.

¹³⁹⁴ Pág. 43, Introducción a Heidegger, G. Vattimo

¹³⁹⁵ Pág. 44, *Ibid.*

¹³⁹⁶ Pág. 48, Vide et Plein, François Cheng

Apropiarse de la cosa implica un encuentro directo con la cosa, que dada su naturaleza instrumental (no reducible a simple presencia), supone incluirla en el proyecto existencial del *Dasein*. Por esta razón, en el “se” no puede haber autenticidad alguna al tratarse de un proyecto que no ha sido libremente elegido y decidido por el propio Ser, sino determinado por una precomprensión ya establecida de antemano. Las cosas tan solo pueden ser instrumentos dentro de un determinado proyecto que implique una libre elección, pues en ausencia del mismo, las cosas tan solo son medios utilizados por el *Dasein* inauténtico. En este sentido, la obra de arte sigue los mismos parámetros que el *Dasein* al ser susceptible de constituirse en el “se” de lo establecido (*Geworfenheit*), o en la libre elección de un nuevo proyecto (*noch nicht*). En el primer caso tenemos aquellas obras artísticas que tan solo se limitan a reflejar una determinada ideología o régimen político (como sucede con el realismo socialista), o simplemente permanecen en el “se” de la más pura cotidianidad (los culebrones televisivos y demás objetos de arte *kitsch*), mientras que en el segundo caso encontramos aquellas obras que verdaderamente abren e instituyen un mundo (tal como sucedió con la primera pintura abstracta pintada por Kandinsky, o las *Demoiselles d’Avignon* de Picasso). En este sentido, la simple repetición de lo ya visto (*déjà vu*)¹³⁹⁷ que nada aporta a lo convencionalmente establecido, redundando en la inautenticidad de la obra de arte que es propia del *Dasein* inauténtico. Por tanto, tener autenticidad y estado de deyección vienen a darse de la mano en la correlación *Dasein*/obra artística, pues en ambos casos se trata de un proyecto siempre abierto a la apertura de nuevos significados. Si ambos se limitan a permanecer en el “se” de lo establecido (lo convencional, lo académico) tan solo consiguen obstruir su propio proyecto vital consistente en trascender aquellos parámetros en los que desde siempre se encuentran inmersos. La autenticidad del *Dasein*/obra de arte se proyecta en ese nuevo mundo que abre y funda bajo la estela de la libertad. En este aspecto, y coincidiendo con Heidegger para quien el estado de *Verfallenheit* y *Gewordenheit* son consustanciales a la existencia del ser humano, y por tanto, no susceptibles de ser considerados negativamente¹³⁹⁸, Berger y Luckmann consideran que:

*La realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del aquí de mi cuerpo y el ahora de mi presente, siendo este aquí-ahora (Da-sein) el foco de atención que presto a la vida cotidiana.*¹³⁹⁹

¹³⁹⁷ Tal como sucede en las obras sometidas al más puro y estricto academicismo.

¹³⁹⁸ Al respecto, Heidegger nunca adopta un posicionamiento de tipo moral o ético en relación a dicho estado.

¹³⁹⁹ P. 37, “La construcción social de la realidad”, Berger, Luckmann

Esto es, que la cotidianidad constituye una especie de marco referencial universal en el que el individuo se encuentra apresado, formando parte irremisible del mismo, y del cual no puede sustraerse sino es ejecutando una acción deliberada para ingresar en los mundos especializados de la filosofía, el arte, la ciencia, la religión...¹⁴⁰⁰ Por tanto, tenemos dos actitudes y/o realidades, una natural y consustancial a todos los seres humanos por el mero hecho de haber nacido en sociedad, y otra artificial correspondiente a todos los posibles ámbitos de especialización humana (*zonas limitadas de significado*), que irremediamente requiere un determinado esfuerzo de sustracción.

Mientras el conocimiento de la vida cotidiana se fundamenta en la observación de lo particular y concreto, la ciencia siempre transita de lo particular y concreto a lo universal y abstracto, pues finalmente trata de encontrar aquellas leyes que de forma generalizada rigen el funcionamiento de las cosas, mientras que el arte, si bien no busca extraer conclusiones generales derivadas de la observación de las cosas, mantiene en común con la ciencia su pertenencia a zonas limitadas de significado claramente diferenciadas del ámbito de significado general cotidiano. No obstante, mientras la ciencia se mueve dentro de lo universal-abstracto, la experiencia estética acontece en lo universal-concreto, pues si transitara estrictamente a través de lo particular-concreto quedaría rápidamente confundida con la más estricta cotidianidad, tal como de hecho sucede con los culebrones televisivos que al mantener tan estrecha relación con la vida cotidiana no consiguen sustraerse a la misma. Hablar sobre la experiencia artística supone considerar una determinada cesura con respecto a la rutina cotidiana, sin que de ello puedan derivarse conclusiones universal-abstractas, pues la obra artística es un entramado constituido por una particular "forma-materia" irremisiblemente unida a una Idea. Así, el conocimiento se reviste de erótica sensualidad al manifestarse a través de las formas sensibles, apelando por doble partida a la particular experiencia emocional del espectador y al conocimiento derivado de su propia receptividad hermenéutica.

Por tanto, de todo ello concluimos que es la cotidianidad misma (el "se" de lo establecido en el que intrínsecamente el *Dasein* se encuentra), la condición misma del arte¹⁴⁰¹ y del existente humano. Después de todo, la *Eigenlichkeit* tan solo puede sostenerse sobre un trasfondo de inautenticidad a partir de la cual destaca y se constituye como tal. Constatamos que el *Dasein* y la obra de arte siguen unos mismos derroteros en su capacidad fundante,

¹⁴⁰⁰ P. 39, *Ibíd.*

¹⁴⁰¹ Y también de la ciencia, la religión, la filosofía y todos aquellos ámbitos susceptibles de ser considerados como zonas de significado limitado.

estableciéndose siempre como posibilidad de proyecto nunca acabado, susceptible de sustraerse simultáneamente al tedioso fluir de la cotidianidad y a las más tradicionales convenciones establecidas.

En este aspecto, Saulo Alvarado señala que *ser verdadero quiere decir ser descubridor*¹⁴⁰², esto es, ser capaz de ir más allá de lo establecido, del lenguaje apofántico que siempre pretende conquistar, dominar e invadir, para dirigirse en la dirección de aquel lenguaje que seduce, inclina y enamora, pues el ser (*Dasein*) auténtico es un ser explorador y deseante que busca en el desasimiento respecto al *das Man* aquella serenidad de la que carece el *Dasein* inauténtico, tradicionalmente sumido en la angustia que supone mantenerse en la mortífera seguridad del *como-en-casa*...De este modo, *frente al mundo calculado se instaura la tierra frustradora de todo pensar calculador*¹⁴⁰³, pues la experiencia artística desmantela las pretensiones de univocidad del empirismo epistemológico y el pensamiento técnico-científico al abrir nuevos mundos cargados de significación allí donde ya todo parecía estar dicho. El *Dasein* auténtico, al igual que la verdadera obra de arte, arremete precisamente contra toda pretensión de absoluta claridad y certeza tal como Musil nos lo explica hablando por boca de su personaje Ulrich en su conocida novela:

*Los grandes libros...no se adaptan a las formas que la colectividad intenta imponer...Extrae tú el sentido de todas las obras poéticas y conseguirás en ejemplos concretos la negación indefinida y experimentada, aunque incompleta, de todas las normas válidas, de todas las ordenaciones y principios sobre los que descansa la sociedad amante de tales poesías. Una poesía parte en trozos el sentido del mundo dependiente de mil palabras cotidianas, lo parte por la mitad y hace de él un globo huido. Si a esto se le llama belleza, como de costumbre, la belleza resultaría ser un trastorno mil veces más cruel y despiadado que cualquier revolución política...El arte es negación porque el arte es amor, es hermoso en la medida en que es amado; quizá el único medio de que dispone el mundo para embellecer una cosa o una criatura es amarla. Y debido a que nuestro amor es fragmentario, la belleza se presenta como gradación y contraste*¹⁴⁰⁴

¹⁴⁰² P. 268, *Capítulo: La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas*, de Saulo Alvarado, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Duque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012

¹⁴⁰³ P. 270, *Ibíd.*

¹⁴⁰⁴ P. 375, *El hombre sin atributos* de Musil

Y ese globo huido se encuentra lleno a rebosar de todo aquello que podemos considerar que son los fundamentos de nuestro mundo, y esa es precisamente la función de lo artístico, *sentar los fundamentos de lo perenne*, como señala Hölderlin, esto es, apartar *le bruit autour de notre âme* que según la bella Diotima¹⁴⁰⁵ circunda constantemente nuestra existencia, para que en el Claro del Bosque la Luz (*Die Lichtung*) ilumine nuestro Ser. Así, la experiencia artística pone en evidencia aquello mismo que ya en su momento descubriera Nietzsche, que vivimos en un mundo conformado por las metáforas, los relatos, y las ficciones que constituyen nuestra más habitual realidad.

Por otra parte, nos sigue recordando Musil por boca de Ulrich dirigiéndose a su interlocutor:

*¿No sabes que toda forma de vida perfecta constituiría la abolición del arte? Me da la sensación de que tú mismo llevas camino de dar al traste con el arte por amor al perfeccionamiento de la vida*¹⁴⁰⁶

Si bien una vida perfecta de paso también aboliría al propio *Dasein* al ser abortadas las más genuinas posibilidades de su *poder-ser* y encontrarse no siendo un *ser-para-la-muerte*, sino un *ser-ya-muerto-en-vida*. En este aspecto, tanto el mundo como el propio ser se transforman mediante la experiencia artística al situarse ésta en *el entre*, en la "y" del *Ereignis* (*acaecimiento apropiador/des-apropiador*) en todos y cada uno de los momentos propicios, según veremos más adelante al analizar *Tiempo y Ser*. Tal como señala Saulo Alvarado:

*El arte nos hace comprender que el mundo no es aquello que nos han hecho creer que es. Hay algo más que lo dicho. El mundo tiene más ser que lo fácticamente dado*¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰⁵ Uno de los muchos personajes de la novela de Musil que guarda una evidente reminiscencia platónica, haciendo en este caso referencia al *bruit autour de nôtre âme* que con su habitual superficialidad acostumbra a circundar nuestra alma impidiéndonos reposar sobre los fundamentos de lo perenne y realmente relevante.

¹⁴⁰⁶ P. 375, *Ibíd.* Palabras dedicadas a su amigo Walter.

¹⁴⁰⁷ P. 270, *Capítulo: La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas*, de Saulo Alvarado, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Duque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012

Y para garantizar que ello sea así, será necesario *dejar reposar la obra en sí-misma* y apartarnos de la idea del arte como una representación realista de nuestro cotidiano mundo circundante, pues lo que constituye una de las principales condiciones de la experiencia artística, es precisamente el que pueda efectivamente mantenernos bien alejados de lo que habitualmente nos resulta tan bien conocido¹⁴⁰⁸. No obstante, aclara Saulo Alvarado, que toda obra de arte ha tenido que ser previamente creada y posteriormente cuidada para poder seguir adentrándonos en la inseguridad (*Un-zu-Hause-sein*) de las Sendas del Bosque y tener la oportunidad de conocer lo Otro. De este modo, la experiencia artística en su tender-hacia (*zu*) nos adentra en la verdad al tiempo que nos protege de la esterilidad del solipsismo¹⁴⁰⁹. La existencia del *Dasein* y la experiencia artística guardarían gran similitud con aquello que acontece en el siguiente verso de Machado:

*Todo pasa y todo queda
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos en la mar*

Y que Saulo Alvarado señala como un *navegar hacia, un surcar* que pretende conocer pero de ningún modo desvelar el misterio, sino seguir permaneciendo atónitos frente a lo Inefable del propio mundo en el que vivimos, en un conversar que no deja de ser *un hacer versos con. Un dar vueltas en torno a un asunto. Dar vueltas en torno a...como los planetas en torno a una estrella*¹⁴¹⁰. Porque en definitiva, no resultando posible agarrar la inefable realidad del mundo, tan solo podemos aspirar a tocarla con nuestros sentidos, nuestra sensibilidad, nuestro tacto¹⁴¹¹...,o como señala Ouaknin en su *Elogio de la caricia*, a acariciarla sin ánimo de intentar dominarla, poseerla o conocerla en su totalidad, pues sólo el pensamiento Único puede aspirar a agarrar entre sus fauces un Conocimiento que inevitablemente siempre se debate en la entre-apertura de la *y, del entre*, que se escapa como el agua de entre las manos cuando intenta ser agarrada. Al fin y al cabo, si como señala Spinoza en su *Ética, el deseo es la esencia misma del hombre*¹⁴¹², en nada debe extrañarnos que Saulo Alvarado considere que *desear es un tener en forma de ausencia, si no, no lo desearía*¹⁴¹³, pues el deseo al igual que el Ser (*Dasein*) siempre remite a la falta, a la castración simbólica que, en la misma medida que la

¹⁴⁰⁸ P. 270, *Ibíd.*

¹⁴⁰⁹ P. 270, *Ibíd.*

¹⁴¹⁰ P. 272, *Ibíd.*

¹⁴¹¹ P. 273-276, *Ibíd.*

¹⁴¹² P. 38, comentado por A. Comte-Sponville en su obra *Sobre el cuerpo*

¹⁴¹³ P. 277, *Capítulo: La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas, de Saulo Alvarado*, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Duque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012

muerte, delimita y configura nuestras propias posibilidades de ser. Ello inevitablemente nos conduce hacia la búsqueda de la alteridad, de la otredad, en definitiva, de aquello mismo que nos falta y paradójicamente viene a constituir la más genuina condición de nuestro *poder-ser*, y que de paso también constituye la esencia de nuestro propio ser. En cierto modo, desear es tomar consciencia de esa misma finitud que nos sitúa como *ser-en-el-mundo* dentro de un mundo que es aquel que ya está siendo, deviniendo en un tiempo gerundio, *recolector de pasado, presente y futuro*¹⁴¹⁴, y en este aspecto, nuestra experiencia artística a través de la obra de arte nos encarama tanto al deseo como a la finitud al abrirnos esos nuevos espacios en un mundo que ya creíamos conocer por estar excesivamente habituados al mismo. Lo que la obra de arte puede decirle al espectador es que hay otros muchos más mundos además de éste, como así se lo comunica el hechicero Don Juan a su alumno Carlos Castañeda en sus *Enseñanzas*¹⁴¹⁵, abriendo la posibilidad de arrancarlo de su inautenticidad para encaramarlo a la búsqueda de su *poder-ser-más-propio*.

La correlación *Dasein*- “ser-obra” de la obra de arte: su capacidad fundante

Resulta evidente que para obtener una adecuada comprensión sobre *El Origen de la obra de arte*, es preciso previamente haber asimilado con suficiente profundidad los principios básicos de *Sein und Zeit*, pues Heidegger toma como punto de partida la misma analítica del *Dasein* para analizar la gestación y sentido de la obra artística. Por este motivo, considero que resulta coherente considerar la existencia de una correlación *Dasein*/obra de arte, pues el análisis heideggeriano pone de manifiesto suficientes paralelismos y convergencias que así permiten considerarla. En primer lugar, al *Dasein* las cosas ya le son presentadas (dadas) provistas de una función, y por tanto, de un significado, al mismo tiempo que también aparecen insertadas en una totalidad de significados que el *Dasein* previamente ya posee¹⁴¹⁶.

¹⁴¹⁴ P. 278, *Ibíd.*

¹⁴¹⁵ *Las Enseñanzas de Don Juan*, Carlos Castañeda

¹⁴¹⁶ Pág. 33, Introducción a Heidegger, G. Vattimo

*Podemos reconocer lo verdadero cuando lo encontramos, porque de alguna manera ya lo conocemos*¹⁴¹⁷

Por tanto entendemos el mundo desde un determinado patrimonio de ideas y prejuicios que nos pre-existe en el acto mismo de la *Verstehen*. Finalmente, hablar de instrumentalidad implícitamente comporta hablar de significados, pues un objeto-instrumento significa en función de la propia utilidad y sentido que tenga para el *Dasein*.

*Precisamente porque el hombre es constitutivamente poder ser, todas las estructuras de su existencia poseen este carácter de apertura y de posibilidad*¹⁴¹⁸

Por esta razón, nunca debemos entender el conocimiento como un transcurrir desde un sujeto (entendido como presencia) hacia un objeto (también entendido como presencia), sino como la articulación de una comprensión originaria en la cual las cosas están ya descubiertas, siendo dicha articulación una interpretación (*Auslegung*)¹⁴¹⁹. Tenemos por tanto, una precomprensión del mundo y sus circunstancias que antecede cualquier intento de comprensión por nuestra parte. Lejos de ser el *Dasein* algo cerrado, resulta ser algo completamente abierto y vinculado con el mundo circundante, de tal modo que el conocimiento derivado de toda interpretación es el resultado de la elaboración de la constitutiva y originaria relación con el mundo que lo constituye. Este último planteamiento conduce de forma directa al círculo hermenéutico del Heidegger tardío, que tan solo puede ser considerado como un círculo vicioso por aquellos pensadores idealistas que consideran al sujeto y al objeto como simples presencias¹⁴²⁰.

Por tanto, en este contexto la obra artística tampoco puede ser considerada en su mera presencia, sino en su propia *Zuhandenheit*¹⁴²¹ que no es otra que aquella conferida por el *Dasein* mismo en cada momento histórico, pues resulta evidente que una obra va adoptando distintos significados en función de la receptividad hermenéutica de cada espectador, y en este aspecto, de acuerdo con Platón, el *Dasein* siempre re-conoce (vuelve a conocer) esa misma verdad

¹⁴¹⁷ Comentario de Platón citado por G. Vattimo en la p. 33 de Introducción a Heidegger

¹⁴¹⁸ Pág. 34, Introducción a Heidegger, G. Vattimo

¹⁴¹⁹ Pág. 35, *Ibíd.*

¹⁴²⁰ Pág. 35, *Ibíd.*

¹⁴²¹ Utilizabilidad

ya previamente conocida. Por esta razón, en estética “nunca segundas partes fueron buenas”, pues aquella contemplación artística que ayer estuvo colmada de magia y sentido, hoy puede re-aparecer apagada e incapaz de despertar motivación alguna. En este aspecto, y considerando que *es el Dasein el que abre e instituye el mundo*¹⁴²², podemos considerar que la obra de arte se caracteriza por ser irreductible al mundo, en la medida en que no puede ser considerada en la intrínseca función instrumental que el resto de las cosas intramundanas, pues éstas cumplen su función sin llamar la atención ni ser objeto de especial consideración por ello, mientras que la obra artística se impone como algo digno de atención capaz de generar un determinado placer estético¹⁴²³. En este sentido, la obra artística se sustrae al ámbito de la experiencia cotidiana por el hecho de constituir ella misma, por sí misma, un mundo en sí, lo que nos permite reafirmar la idea de la interactividad fundante en la correlación *Dasein/obra* artística, pues si el artista/espectador abre y funda un mundo, la obra también abre y funda al artista/espectador. Esto resulta especialmente claro en la estética de la pintura paisajística china, donde la naturaleza ya ha dejado de ser una entidad inerte y pasiva para convertirse en realidad interna del propio ser humano que la contempla a través de la pintura creada por el propio artista, participando ambos de un mismo proceso de creación (co-creación), de tal modo que,

*Si el hombre la mira, ella también lo mira; si el hombre le habla, ella también le habla*¹⁴²⁴

Así en nada debe sorprender el comentario realizado por el poeta Li Po acerca de la excelsa belleza del monte Jinting:

*Nos miramos sin cansarnos*¹⁴²⁵

Replicándole el pintor Shitao a propósito del monte Huang:

Nuestros encuentros frente a frente no tienen fin...

¹⁴²² Pág. 68, *Ibíd.*

¹⁴²³ Pág.107, *Ibíd.*

¹⁴²⁴ Pág. 69, Cinco meditaciones sobre la belleza, François Cheng,

¹⁴²⁵ Pág. 69, *Ibíd.*

Como muy acertadamente afirma François Cheng:

*Todo parece indicar como si el propio universo al pensarse esperara al hombre para ser dicho*¹⁴²⁶

Pero por otra parte, también el ser humano espera ser dicho a través del propio universo, pues inevitablemente su identidad se inserta en un mundo circundante que configura y genera el sentido de sí mismo. Por esta razón, tanto en francés como en español, la utilización de expresiones del tipo: “esto me dice o no me dice nada, me atañe o me deja indiferente...”, ponen de manifiesto un constante intercambio de miradas entre el sujeto y la infinita variedad de objetos que configuran el universo (elementos de la naturaleza o manifestaciones artísticas, literarias o musicales).

*Algunos días sentí que eran los árboles los que me miraban*¹⁴²⁷

De la misma manera, que a Cézanne fácilmente le saltaban las lágrimas contemplando ese *surgimiento geológico desde el fondo original* que aparecía ante sus ojos al ver la montaña Sainte-Victoire...o al pequeño Lacan quedando ensimismado con los destellos que desprendía una abandonada lata de conservas flotando en las aguas del espigón del puerto...ambos tuvieron la experiencia de ser observados por aquello mismo que contemplaban¹⁴²⁸

Al respecto, tan solo recordar lo que Ortega y Gasset tan hábilmente señala en sus *Meditaciones del Quijote*, cuando rememorando aquellas palabras de Cervantes afirmando *que cada cual es hijo de sus obras*, nos dice:

*Primero son las cosas, el bien mostrenco que alumbra indiferente el sol, y luego las cosas forman un peculiar remolino, una unidad de movimiento y esto es el individuo*¹⁴²⁹

¹⁴²⁶ Pág. 69, *Ibíd.*

¹⁴²⁷ Pág. 70, comentario del pintor André Marchant citado por F. Cheng en *Cinco meditaciones sobre la belleza*

¹⁴²⁸ Pág. 70, *Cinco meditaciones sobre la belleza*, François Cheng

¹⁴²⁹ P. 158-159, *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset

Es decir, que más bien son las cosas las que hacen al individuo, y no éste a las cosas, pues se constituye como tal en y a partir del remolino de circunstancias que en cada momento histórico le rodea.

Por tanto, en última instancia la actividad artística nos conduce de forma obligatoria a considerar la interacción entre un sujeto que contempla y un objeto contemplado, pero al mismo tiempo, también entre un objeto que contempla y un sujeto contemplado. En este aspecto, dentro del ámbito de la estética nada permanece pasivo e inerte, tampoco tiene lugar separación alguna entre el sujeto y el objeto, pues ambos devienen en una erótica relación de intercambio y mutuo reconocimiento¹⁴³⁰, en la que según Ortega y Gasset *el individuo se va formando merced a una pasión unitiva, a un ímpetu de salir de las cosas, de recorrerlas una tras otra, sin perder la una cuando se está en la otra*¹⁴³¹, pudiendo entonces ser considerada dicha pasión unitiva como una expresión del amor.

Respecto a la capacidad fundante del *Dasein*, George Steiner (sin utilizar de forma explícita dicho término heideggeriano) señala que el ser humano rivaliza con los dioses debido al propio acto creador del habla, y que el poeta no deja de ser *un hacedor de dioses y perpetuador de hombres: así viven Aquiles y Agamenon, así la gran sombra de Ajax arde todavía, porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras*¹⁴³². Es también lo que conduce a Montaigne a afirmar en uno de sus Ensayos, que la actividad de Homero es igual a la de los dioses por haber sido capaz de dar vida eterna a sus propios héroes de ficción, que hoy en día, a pesar del tiempo transcurrido, siguen estando bien presentes en nuestra memoria.

¹⁴³⁰ P. 70, Cinco meditaciones sobre la belleza, François Cheng

¹⁴³¹ P. 159, *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset

¹⁴³² P. 57, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014

La Re-surrección del Ser en Mahler y Shostakovitch

De acuerdo con Martha Nausbaum, Gustav Mahler expresa en su segunda sinfonía titulada *Resurrección*, la victoria de la creatividad y el amor sobre la implacable quoddidad de la muerte, así como el triunfo sobre todos los obstáculos encontrados en el camino de su actividad creativa, entre éstos, a destacar los del director de orquesta Von Bolow que había criticado su segunda sinfonía, y a cuyo funeral asistió sintiéndose repentinamente inspirado por el coro final de voces infantiles que cantaban un texto del poeta Klopstock, que le serviría de inspiración para el movimiento final de su sinfonía¹⁴³³. No obstante, en su enorme versatilidad la obra alberga otros muchos sentidos y significados, siendo posible detectar hasta qué punto en dicha composición el compositor expresa mediante los recursos formales de la música una contundente rebelión contra el "se" de lo establecido y el estado de inautenticidad del *Da-sein*, en su pretensión de situarse más allá de la concida y segurizante oficialidad de lo establecido. En este aspecto, tal como nos recuerda Eugeni Trías en el capítulo dedicado a dicho autor en su obra *El canto de las Sirenas*¹⁴³⁴, en cierta ocasión el propio Mahler había confesado a su amiga-interlocutora Natalie Bauer-Lechner que entendía la sinfonía como la *construcción de un mundo a través de todos los medios y recursos disponibles* de los cuales podía valerse¹⁴³⁵, entendiéndose por tales, tanto los recursos meramente formales (estructuras contrapuntísticas, armónicas, rítmicas, dinámicas) como aquellos correspondientes a los géneros musicales (música coral, camerística, sinfónica, *Lead*, oratorio, etc.). De este modo, el mundo creado por Mahler a través de sus sinfonías se caracteriza por no responder a los estereotipos musicales vigentes, ya que una gigantesca sinfonía se convierte repentinamente en un delicado e intimista grupo de cámara, o es metamorfoseado en un repentino y magnánimo oratorio religioso, o inexplicablemente evoluciona en la dirección de convertirse en un vulgar conjunto de metales tocando una marcha militar¹⁴³⁶. Se trata por tanto de la transformación del Tiempo musical en un Meta-Espacio Sonoro capaz de albergar y acoger a todas las combinaciones orquestales, rompiendo con la naturaleza monolítica de la forma sinfónica, para adaptarse a todo tipo de metamorfosis y transformaciones, convirtiéndose repentinamente en un concierto para un solo instrumento, evolucionar hacia lo más sinfónico, o transformarse en una combinación de diversos conjuntos camerísticos. No

¹⁴³³ P. 663-668, Martha Nausbaum, *Paisajes del Pensamiento*

¹⁴³⁴ Eugeni Trías, *El Canto de las Sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona

¹⁴³⁵ P. 396, *Ibíd.*

¹⁴³⁶ P. 397, *Ibíd.*

obstante, este camino de ascensión creativa que Nausbaum no duda en considerar como ascensión hacia el Amor Superior, estuvo plagado de todo tipo de obstáculos, contratiempos, contingencias y críticas incomprensiones, como la del propio Von Bolow, que sin impedirle a Mahler proseguir en su camino, sí le convencieron de que la verdadera comprensión de su obra llegaría unas décadas más tarde. De hecho, cincuenta años tardó su obra en ser adecuadamente comprendida y aceptada en los círculos musicales de Europa, ya que hasta la década de los sesenta del siglo XX sus sinfonías no llegaron a ser interpretadas con una cierta regularidad.

Ya en el *allegro maestoso* del primer movimiento en do menor, Mahler nos introduce en la lucha existente entre la esperanza de amor y creación, y una fuerza que de forma aplastante e insistente se le opone, surgiendo en un momento dado las preguntas sobre el sentido que tanto esfuerzo pueda albergar. El tema con el que se inicia la exposición de la sinfonía es una *Totenfeier* o marcha fúnebre de enorme envergadura, tan oscura como contundente, iniciada en los violonchelos y contrabajos bajo el trémolo de las violas y los segundos violines, que parece empeñada en imponerse sin dejar espacio alguno a la esperanza. Le sigue una repetición variada que adoptando una expresión cada vez más dramática, tras un breve pero intenso clímax, termina de forma más apaciguadora sobre los ecos de la marcha fúnebre en Si mayor. A continuación viene el desarrollo bien marcado por la percusión y el *Dies Irae*, a partir de los cuales surge como una sosegada Luz el tema central de la Resurrección para finalmente desembocar en una culminación cargada de fuerte dramatismo. Tras una re-exposición muy abreviada que empezando de forma violenta termina de manera apaciguadora, aparece una coda tan insidiosa como contundente en constantes y equívocas oposiciones en los modos mayor y menor, que tras una última culminación sonora desemboca en los dos últimos pizzicatos de las cuerdas graves en la nota do.

A lo largo de todo el movimiento van sucediéndose la esperanza y su desvanecimiento, alcanzando varios clímax fortísimos tan disonantes como dolorosos tras los cuales el orden y la belleza del mundo parecen haber quedado desvanecidos en medio de las tinieblas provocadas por el carácter azaroso de la existencia. Cuando ya albergamos la impresión de que todo ha sido perdido, la voluntad de vivir parece capaz de imponerse en medio del conflicto, poniendo orden en el caos y conduciendo al oyente hacia una primera respuesta a la pregunta por el sentido: "¡Por qué esto?" es "Por el afán mismo" -o -incluso, puesto que el afán ha vencido a la disonancia y el silencio, "Por la Música"¹⁴³⁷. No obstante, la conclusión final de dicho movimiento no deja de desvelarse como inconclusa y plagada de dudas e incertidumbre.

¹⁴³⁷ P. 672, Martha Nausbaum, *Paisajes del Pensamiento*

En el segundo movimiento Andante en la bemol y sol sostenido menor, aparece en un primer momento esa sociedad plácida y convencional¹⁴³⁸ en la que ese atormentado yo de las preguntas del primer movimiento también se encuentra. No hay lugar aquí para las profundas preguntas y reflexiones, sino para la vida refinada, virtuosa y piadosa que el *Ländler* con el que se inicia dicho movimiento pone de manifiesto, hasta que un segundo tema sombrío y disonante rompe este mundo de aparente armonía para sumergir al oyente nuevamente en las angustiosas preguntas no resueltas del movimiento anterior. Finalmente retorna el primer tema pero ya siendo como una simple sombra de sí mismo, dado que esta sociedad vana y superficial no es capaz de responder a las más hondas preguntas del corazón¹⁴³⁹. Este segundo movimiento que acaba en el mismo clima de incertidumbre e inconclusión que el movimiento anterior, no deja de re-presentar la oficialidad del "se" de lo establecido con sus clásicas y más que previsibles convenciones, de las que tan solo es posible esperar su mera repetición, y en las que el *Da-sein* tan solo puede aspirar a mantenerse en la acogedora pero hipnótica tranquilidad del *im zu Hause sein* (encontrarse como en casa) correspondiente a su inherente estado de inautenticidad.

En el tercer movimiento, *In ruhig fliessender Bewegung* (En un movimiento tranquilo y fluido), en do menor, el sentido de la vida en esta tercera parte de la obra parece desvelarse en función de la capacidad de cada cual para salirse del río de esa vida alienante y sin sentido en la que la mayoría vive su existencia. Este movimiento estrechamente vinculado al *Lied* perteneciente al ciclo del *Wunderhorn*; *San Antonio de Padua predicando a los peces*, refleja la trivialidad y conformidad del ser humano que se encuentra sumergido en las aguas de la cotidianidad y la inautenticidad del "se" de lo establecido. En este contexto la música resulta ser más oscura y siniestra que en el propio *Lied*, al incidir de manera más contundente sobre el carácter grotesco de las idas y venidas de la melodía, pues en su ausencia de rumbo y dirección, va dando tumbos a diestro y a siniestro, como aquellos que no habiendo sabido buscar en su propio interior tampoco han sido capaces de responder a las más trascendentales preguntas de su existencia. Los peces que han abandonado temporalmente el cauce del río para escuchar la predicación de Sant Antonio, una vez ha terminado el discurso y dado que nada han podido comprender del mismo, re-tornan a las aguas del río cuyo movimiento es expresado mediante un continuum de semicorcheas que ruedan incansablemente con la misma tediosa monotonía de la vida cotidiana y sus vanas agitaciones. Tan solo en el compás 40 de la partitura encontramos un poco de luz en la melodía señalada como *getragen und gesangvoll* (larguísimo y melodioso), que a modo de *una golondrina que no hace verano*, no tarda en sucumbir al bullicio de la alienante cotidianidad.

¹⁴³⁸ Que hace referencia a esa Viena finisecular que ya se encuentra en vías de extinción

¹⁴³⁹ P. 672-673, *Ibid.*

En la parte final de dicho movimiento se eleva lo que el propio Mahler denominó como *grito de asco y bramido aterrador de un alma*, como producto de asistir al nefasto espectáculo del superficial e irrelevante trajín de la existencia que no conduciendo a ninguna parte, pone de manifiesto el horrible sinsentido de la mayor parte de los seres humanos sobre la tierra. En este momento culminante de la obra, el espectador se identifica con el rechazo a la hipocresía y falta de autenticidad de la sociedad en la que habita, sintiendo asco y repugnancia ante la misma¹⁴⁴⁰.

En el Cuarto Movimiento, *Urlicht (Luz Primigenia)* en Re bemol Mayor, con una sección central en si bemol menor, la solitaria voz de la contralto que no tarda en ser acompañada por los metales, y después por las cuerdas, parece constituir una réplica al bramido con que termina el anterior movimiento. La suave y lenta melodía viene a ser un simple coral que nos traslada a los mismísimo orígenes de la civilización, como una repentina luz (*Lichtung*) arrojada sobre las tinieblas del primer movimiento, de tal manera que viene a constituir la respuesta a las preguntas formuladas sobre la muerte y el sufrimiento. En este contexto:

*Se confirma y desarrolla esa idea, mediante la noción de que es en la obra del artista- en particular, del músico- donde encontramos una espiritualidad auténtica, que puede responder al grito de asco provocado por la hipocresía de las formas sociales institucionalizadas*¹⁴⁴¹

En este penúltimo movimiento, tanto por la letra como por la música, aparece una lucha o confrontación entre lo que simboliza el Ángel (la convencionalidad de lo cristianamente establecido) y el Niño que irremisiblemente, a pesar de que el primero trata de cerrarle el paso que le conducirá la Luz (la Luz de Dios, de la Verdad), se rebela e invoca su derecho a ascender en la Escala hacia el Amor Superior. Sabido es que Mahler fue muy criticado y su música considerada caótica y femenina al no seguir los cauces establecidos de la forma sonata clásico-romántica, además de ser judío y llevar una existencia no excesivamente acorde con la convencionalidad social¹⁴⁴².

En el quinto y último movimiento, *Im tempo de Scherzos; Wild herausfahrend*, en do menor, finalizando en Mi mebol Mayor, escuchamos en su inicio el mismo grito de asco del tercer movimiento de forma ciertamente atronadora, haciendo más tarde referencia el material a los movimientos anteriores, salvo el andante del que no aparece rastro alguno. Suena el tema del ascenso alado del amor, después el carrillón, y aparece el silencio hasta que una lejana trompa entona una sutil llamada doliente proseguida del *Dies Irae*, creándose

¹⁴⁴⁰ P. 673-674, *Ibíd.*

¹⁴⁴¹ P. 675, *Ibíd.*

¹⁴⁴² P. 676-680, *Ibíd.*

una atmósfera de gran suspense en la que va tomando forma el tema del *auferstehen* del primer movimiento que por primera vez aparece sosegado y firme. Tras un breve motivo angustioso introducido por los metales, reaparece el *Dies Irae*, incorporándose el tema de la Resurrección en los metales a modo de línea ascendente, pero el clima va enrareciéndose hasta el punto de ser amargo y desasosegante. *Es la hora de la muerte y el juicio*¹⁴⁴³. Se inicia la marcha de los muertos hacia el Juicio Final precedida de un fuerte crescendo de la percusión. Todo avanza hacia el Juicio en una marcha inestable, tambaleante e insensata que rozando lo grotesco, parece indicar que todos son iguales en este día, sonando la trompa como en el primer movimiento y el pájaro de la muerte en el sonido de la flauta. Atendiendo al texto del canto de la contralto en este movimiento, no hay castigo ni recompensa en este Juicio Final, sino tan solo la presencia del ser que ha sido capaz de ascender en la escala del Amor Superior, pues lo único importante es el hecho en sí de haber luchado por aquello que ha merecido la pena, ya que en ello está la Salvación. El Coro entona la melodía de la Resurrección de forma limpia y clara, exenta de la confusión y el bullicio de la cotidianidad, y tal como señala Nausbaum:

En esta música no hay rastro de ninguna posesión estática de un objeto, ni de ningún género de telos estático- por el contrario, toda la belleza se encuentra en la intensidad del esfuerzo humano en sí, que ahora se extiende a la orquesta, cuando se indica a los instrumentos de cuerda que toquen mit leidenschaftlichem Ausdruck (con expresión apasionada)

Después entran los tenores y los bajos, *deja de temblar y disparte a vivir*, cantan primero de forma murmurante y después con un estallido de júbilo, por la alegría de haber intensamente vivido esta existencia. Según Nausbaum esta música alberga un elevado grado de erotismo que es asignado a dos figuras femeninas: la contralto y la soprano, pues *las alas del ascenso corresponden a los receptivos, a los que se feminizan en el sentido de permitir ser explotados por el espíritu del mundo- a aquellos, descubrimos ahora, que se consienten a sí mismos un amor erótico apasionado...la música se despliega con un éxtasis generoso, su amor está libre de envidia o de cólera e incluye a todos los seres en su abrazo*¹⁴⁴⁴. En este aspecto, tanto el romanticismo como el judaísmo mahleriano se alían para encontrar la luz en la vida terrenal y no en un más allá o telos ultramundano. Por tanto, no es un lugar visiblemente luminoso hacia donde nos conduce el amor en Mahler, sino hacia un amor oscuro proveniente de la propia interioridad, y en este sentido estaría más emparentado con la oscuridad del Hades de los griegos que con la Luz de los cristianos. Por este motivo, Mahler desconfiaba tanto de las artes visuales¹⁴⁴⁵ por ser capaces de mostrar más bien las apariencias y no la oscura

¹⁴⁴³ P. 681, *Ibid.*

¹⁴⁴⁴ P. 689, *Ibid.*

¹⁴⁴⁵ Desconfianza que más tarde también compartirá T.W Adorno

profundidad del sonido de la música. La Luz que emana del *Urlicht* no es luminosa sino tan sombría como los oscuros sentimientos del mundo interior, pues el Claro en el Bosque heideggeriano (*Die Lichtung*) tan solo puede emerger a partir de la presencia de la más absoluta oscuridad. Finalmente, la totalidad del Coro (ricos, pobres, hombres y mujeres) ascienden cantando el *Moriré para vivir*, regresando el motivo de la *Resurrección* ahora cantado en fortísimo y acompañado por el tutti orquestal con el órgano. Es el triunfo de la auténtica creación musical y el amor hacia todos los seres humanos¹⁴⁴⁶

Moriré para vivir hace claramente referencia no al hecho de alcanzar una posible vida eterna en un hipotético más allá, sino al de haber culminado la construcción-creación de un mundo propio, tras haber dejado morir al *Dasein* inauténtico y su mera permanencia en el "se" de lo establecido en beneficio de la creativa autenticidad de una existencia marcada por la auto-realización. No hay efectivamente, un tólos, tal como señala Nausbaum en el final de esta obra, pues lo verdaderamente relevante es el Camino que ha conducido al Ser hacia su propia superación-realización, esto es, hacia su más auténtica autenticidad.

Podemos establecer ciertos paralelismos entre esta sinfonía de Mahler y la *Octava sinfonía* de Shostakovitch, especialmente en lo que a los movimientos segundo, tercero y cuarto de ambas obras se refiere, pues en ambos casos tiene lugar una misma crítica hacia la sociedad del "se" de lo establecido en la que la mayor parte de los seres humanos encuentran su nivelación y ni tan siquiera se plantean las más relevantes preguntas sobre su existencia. También en ambas obras aparece un movimiento de índole claramente reflexiva, más luminoso en Mahler y más oscuro-tenebroso-fúnebre en Shostakovitch, induciendo al oyente a las más profundas reflexiones sobre su existencia. El segundo movimiento (*Allegretto*) del compositor ruso no podía ser más crudo y grotesco, con las agudísimas caídas de las maderas y las chirriantes sonoridades de la flauta piccolo, contrapunteado por los enérgicos y burlescos metales, dando lugar a una irrespirable atmósfera machaconamente pesada y hostil. Todo un monumento al más grueso sarcasmo y la más despiadada ironía. El movimiento que le sigue, *Allegro non troppo*, en las cuerdas (violines y violas) contrapunteado por agudísimas notas en las maderas y secos golpes de timbal, no deja de recordarnos en su repetitiva circularidad la dinámica del tercer movimiento de la sinfonía mahleriana: *San Antonio de Padua predicando a los peces*, dando lugar a una especie de primer apogeo mediante un característico clouster de toda la orquesta, que es rápidamente interrumpido por una breve sección en la que la trompeta y el tambor parecen simular un grotesco número circense, auténtica paradoja del

¹⁴⁴⁶ P. 682-690, *Ibíd.*

trato que los regímenes totalitarios dispensan a sus sufridos ciudadanos, que obligados a bailar al son que les han marcado, acaban apareciendo como meros títeres de un teatro cuya trama argumental escapa totalmente a sus posibilidades de control. En esta sección que a modo de trío se inserta en mitad del movimiento, el oyente puede fácilmente imaginar uno de esos números musicales callejeros en los que un añejo trompetista gitano acompañado por un tamborilero, hacen bailar a una cabra al son de la música que entonan. Después retorna el movimiento circular en el que todos los seres, al igual que los peces en Mahler, vuelven a quedar engullidos por el insistente torbellino de la más contingente cotidianidad, si bien en este caso, el sentido de este movimiento parece hacer especial hincapié en la opresión y sufrimiento padecido por los seres humanos que se encuentran sometidos por las directrices de los regímenes totalitarios, como así le vino a suceder al propio compositor. Hay que tener en cuenta que esta *Octava Sinfonía* fue compuesta y estrenada en los años correspondientes a la Segunda Guerra Mundial, y que por tanto, el torbellino que en el tercer movimiento engulle a todos los seres puede muy bien albergar la citada significación.

La culminación de este movimiento llega cuando las furiosas advertencias de las trompetas son contrapunteadas por fortísimos golpes de tambor, mientras las cuerdas chirrían en el extremo más agudo, hasta desembocar en un terrible *clouster*¹⁴⁴⁷ de toda la orquesta que tras un fuerte estallido de percusión da nacimiento al meditativo tema del cuarto movimiento. Inmersión en las profundidades del ser, cubiertas de oscuridad y tinieblas, a través de un movimiento muy lento (*Largo*) en los violines y las violas suavemente punteados por los violonchelos y contrabajos, en lo que parece ser un movimiento que apuntando hacia el infinito, trata de conferir algo de calma y serenidad a una alma desasosegada. Se trata de una *passacaglia* marcadamente fúnebre en la cual las últimas variaciones son acentuadas por la flauta piccolo y después el clarinete, que tras unos acordes estremecedores, toda tristeza y pesadumbre queda desvanecida en el acorde perfecto mayor del final. Al igual que en el cuarto movimiento que la Segunda Sinfonía de Mahler, aquí nos re-encontramos con el ámbito de intimidad de Hestia en el cual el ser que ha sido vapuleado, oprimido y arrastrado por las más terribles circunstancias, puede por fin resarcirse de sus heridas, recomponer sus partes más desmembradas y recuperar el contacto con su propia alma.

Respecto al primer y quinto movimiento de ambas sinfonías, ambas compuestas en do menor, si bien no existen unas coincidencias tan estrechas como las observadas en los movimientos intermedios, no dejan también de estar emparentadas en muchos aspectos tanto formales como temáticos. El

¹⁴⁴⁷ Acorde producido mediante la totalidad de los instrumentos que conforman la orquesta

Adagio-Allegro non troppo del primer movimiento de la sinfonía del compositor ruso, pone de manifiesto esa misma lucha terrible y titánica entre dos temas de naturaleza completamente distinta: el primero impositivo y avasallador que estando cargado de intenso dolor y dramatismo en punteados ritmos, deriva a partir del décimo compás en una melodía tocada por los violines con un ritmo más suave y meditativo, el segundo marcado como *Poco più mosso* ampliamente cantabile en los violines mientras el resto de las cuerdas repiten de forma obstinada una forma rítmica marcadamente sincopada. Después el retorno del tema del adagio inicial marca un tenso crescendo acentuado por fuertes golpes de tambor, acompañados por los trinos y estridentes silbidos de las maderas, especialmente la flauta piccolo, mientras en los metales escuchamos de forma claramente deformada el segundo tema (*poco più mosso*). Asistimos entonces a un amplio desarrollo del primer tema hasta que en los metales aparece un breve motivo de carácter más bien rudimentario que simultáneamente adopta la forma de una marcha y una toccata, dando lugar a una serie de estremecedores y fortísimos choques orquestales, hasta que aparece un largo y bello epílogo en el corno inglés, con una melodía que si bien al principio es marcadamente dolorosa, después adopta un carácter más tranquilo y sosegado, sin que no obstante las trompetas dejen de recordar al oyente los entrecortados ritmos del tenebroso tema inicial¹⁴⁴⁸.

En cuanto al quinto y último movimiento de la octava sinfonía de Shostakovitch, marcado *allegretto*, se inicia con una serie de desenfadadas y festivas melodías de tono pastoral que no tardan en quedar oscurecidas por un clima de marcada crispación, que dando lugar a un encarnizado y contundente conflicto, el clima de violencia alcanza un grado de saturación en el que las trompas claman en fortísimo lo que es el primer tema de este movimiento inicial. Finalmente, el tono trágico va quedando apaciguado gracias a las suaves melodías de tono popular entonadas por un violín, una trompa y un clarinete, que conducen a un final que estando desde luego exento del carácter exultante de la segunda sinfonía de Mahler, no deja de estar impregnado de una mitigada dulzura. No obstante, a la conclusión cargada de convicción de la sinfonía mahleriana, debemos contrastar la evidente falta de convencimiento del final de la sinfonía shostakovitschiana¹⁴⁴⁹.

Constatamos hasta qué punto ambas obras tratan, muscialmente hablando, de una misma temática; la de la lucha del ser para zafarse, no sin gran esfuerzo, de la hipnótica fuerza de lo cotidianamente establecido para llevar a cabo su poder-ser más propio, esto es, la realización de sus más profundas posibilidades, ya que al fin y al cabo, ésta y no otra sería la *Resurrección* que a todo ser humano que pretenda dejar de ser un muerto en vida, le espera. La música se nos desvela entonces como un camino de transmutación, o mejor

¹⁴⁴⁸ P. 1080, T.R. Tranchefort, *Guía de la Música Sinfónica*

¹⁴⁴⁹ P. 1081, *Ibíd.*

dicho, como diría Gadamer, como una *transformación en una construcción*. Si el ser no se construye a sí mismo a partir de los materiales simbólico-cultural-artísticos que le ha sido legados por la tradición, se encontrará condenado a bailar como la cabra del trío correspondiente al tercer movimiento de la *Octava Sinfonía* del compositor ruso. La diferencia existente entre las obras de ambos compositores, Mahler y Shostakovitch, radica no en la temática o trasfondo de las mismas sino en cuanto al alcance de la forma, más ácida, radical y extrema en el segundo debido a las muy penosas circunstancias en que transcurrió su existencia, respecto al carácter relativamente más amable y menos amargo del primero, cuya vida sin dejar de estar plagada de contratiempos y desgracias, no estuvo sometida a una tensión tan cruelmente continuada como la sufrida por el compositor ruso. Por esta razón, en este último el final de la obra es menos victorioso y exultante que en el compositor vienés, prueba evidente de los mundos marcadamente distintos en que transcurrieron sus respectivas existencias. Después de todo, la apacible sociedad vienesa en la que aconteció la existencia de Gustav Mahler era desde luego bien distinta al clima de marcada opresión totalitaria del mundo vivido por Dimitri Shostakovitch.

En las in-mediaciones de la Montaña Mágica de Thomas Mann

Habiendo sido escrita a principios del siglo XX, *Der Zauberberg* ilustra un determinado modo de ver y entender al ser humano que viene a reflejar, de forma más o menos clara, los postulados del pensamiento existencialista heideggeriano en su momento expuestos en Ser y Tiempo, pudiendo ser considerada como su más genuina representación literaria. De hecho toda la trama argumental de la novela gira en torno a la inherente temporalidad que caracteriza la existencia humana y la subjetividad con que transcurre la misma. Es la figura del propio narrador quien en el comienzo del capítulo séptimo cuestiona al propio lector acerca de la absurda posibilidad de escribir una novela cuya trama argumental tan solo girase alrededor del propio transcurrir del tiempo:

¿Se puede narrar el tiempo, en sí mismo, por sí mismo y como tal? ¡No, verdaderamente eso sería una empresa absurda! Una narración que mostrase como el tiempo transcurría, se esfumaba, fluía y así sucesivamente...Nadie en su sano juicio consideraría algo así como un relato

Y no obstante, la novela de Mann remite de algún modo a dicha potencial absurdidad, pues tras haber leído las mil páginas que configuran la misma, uno puede perfectamente preguntarse hasta que punto no resulta ser una especie de insensatez todo cuanto ha sucedido a lo largo de su trama argumental. Y no porque nada suceda, pues acontecimientos no faltan, sino porque en el fondo todos ellos quedan, en cierto modo, engullidos por ese tiempo que en sí mismo y por sí mismo constituye el personaje principal de la narración. En el trasfondo (*Hintergrund*) de la misma, subyace de forma tan incesante como obsesiva, ese tiempo que al transcurrir nos es narrado como protagonista principal de la obra, no siendo pocas las ocasiones en que el propio narrador establece claros y contundentes paralelismos entre el tiempo y la música:

La narración se parece a la música en que se desarrolla en el tiempo, lo llena de elementos con sentido, lo subdivide y con ello crea la sensación de que algo sucede, por citar, con la piedad melancólica que se concede a las palabras de los muertos, las expresiones que acostumbraba a utilizar el bueno de Joachim: palabras que el viento se llevó hace mucho...de hecho, ignoramos si el lector es claramente consciente del tiempo a que se remontan. El tiempo es el

elemento de la narración, en la misma medida en que también lo es de la vida; está indisolublemente unido a ella, como a los cuerpos en el espacio. El tiempo también es el elemento de la música, que como tal mide y articula el tiempo, lo convierte en algo precioso que nos resulta muy breve, en lo que, como ya se ha dicho, se asemeja a la narración, que igualmente (y a diferencia de la obra plástica, que se hace patente de una forma inmediata y sólo está unida al tiempo en tanto que es un cuerpo) no es más que una sucesión de elementos en el tiempo, pues es imposible presentarla de otro modo que no sea bajo la forma de desarrollo, y precisa recurrir al tiempo incluso en el caso de que tratase de permanecer completa y cerrada en cada instante.

Al fin y al cabo, la existencia del ser humano transcurre como esa sucesión de elementos en el tiempo que constituye la estructura de la música, en una medida no muy distinta a como se suceden los acontecimientos narrados en la trama argumental de una novela. Quizás por esta razón, Ortega y Gasset afirma en algunos de sus escritos que *el hombre está condenado a ser novelista*¹⁴⁵⁰, concebido como un ser histórico que en el peculiar recogimiento y rememoración de su pasado, va construyendo y desarrollando su propio devenir, careciendo por tanto de una supuesta identidad abstracta, delimitada en sus confines y susceptible de ser considerada siempre igual a sí misma. Se trata, en última instancia, de esa *identidad narrativa* proclamada por Ricoeur en sus obras¹⁴⁵¹, que va construyéndose con el paso del tiempo y las cambiantes circunstancias. Esto supone, por tanto, una des-substancialización del concepto *ser humano* que ya ha dejado de ser concebido como una naturaleza prefijada con una determinada consistencia, para ser comprendido como una historia, un evento, un ser en el tiempo que va evolucionando y siendo en sus cambiantes circunstancias. El ser humano en lugar de aceptar pasivamente aquello que le es dado por la realidad circundante es capaz de discriminar, rechazar y escoger aquello que lo constriñe para cambiar su genuino estado-de-yecto¹⁴⁵² por el proyecto vital, en un lanzarse por anticipado a su futuro ser.¹⁴⁵³ Este último aspecto queda perfectamente ilustrado a través del otro personaje principal de la “Montaña Mágica”, Hans Castorp, ese jovencuelo que a duras penas ha salido del cascarón (muchas veces considerado como un simple niño mimado por el humanista Settembrini que en dicha obra actúa como uno de los tres mentores que tanto influirán en su proceso), y que transitará por su enfermedad respiratoria como en una especie de camino iniciático que lo conducirá a la profundidad de sus propios infiernos. Castorp consigue sustraerse a esa cotidianidad del “mundo de allá abajo” para

¹⁴⁵⁰ Pág. 145, *El Ser y la Palabra*, Mario Presas, Edit. Biblos, 2009, Buenos Aires

¹⁴⁵¹ “Del Texto a la Acción”, “Soi-même comme un autre”, Temps et Récit, etc.

¹⁴⁵² En el cual se mueve en la órbita del “se” de lo establecido, de acuerdo con la filosofía heideggeriana en *Ser y Tiempo*

¹⁴⁵³ Pág. 145, *El Ser y la Palabra*, Mario Presas, Edit. Biblos, 2009, Buenos Aires

instalarse en esa zona limitada de significado¹⁴⁵⁴ que vendrá a ser el “mundo de allá arriba” del sanatorio, dos ámbitos constantemente contrastados a lo largo de toda la obra. Mientras el primero aparece como ese lugar común en el que irremisiblemente transcurre la vida de la inmensa mayoría de los mortales, el segundo queda iluminado por esa extraña luminosidad de la *Lichtung*¹⁴⁵⁵, como esa Luz Primigenia (*Urlicht*) que también ilumina el cuarto movimiento de la segunda sinfonía (*Auferstehung*)¹⁴⁵⁶ en Gustav Mahler, una luz mágica que tamiza y transforma todos los elementos de la naturaleza que conforman el entorno del Sanatorio Internacional Behrens donde transcurre la práctica totalidad de la acción. Ya en los inicios del primer capítulo de la obra, el narrador nos describe con gran profusión de detalles los profundos efectos que el cambio de lugar desencadena en nuestro protagonista, Hans Castorp, haciendo especial hincapié en esas “débiles raíces” que aún no han tenido tiempo de profundizar en la existencia, apareciendo en todo el resplandor de su juvenil idiosincrasia, susceptible de ser tan afectado por las intensas fuerzas que misteriosamente operan sobre él:

Dos jornadas de viaje alejan al hombre- y en mayor medida al joven cuyas débiles raíces aún no han profundizado en la existencia- de su universo cotidiano, de todo lo que él consideraba sus deberes, intereses, preocupaciones y esperanzas; le alejan infinitamente más de lo que pudo imaginar en el coche que le conducía a la estación. El espacio que, girando y huyendo, se interpone entre él y su punto de procedencia, desarrolla fuerzas que se cree reservadas al tiempo. Hora tras hora, el espacio crea transformaciones interiores muy semejantes a las que desencadena el tiempo, pero que, de alguna manera, superan a éstas

Y estas transformaciones creadas por el cambio de espacio, en este caso, por haber transcurrido nuestro protagonista desde *allá abajo hacia allá arriba*, inciden de forma contundente en su aún no asentada y endeble estructura psíquica, que también se verá intensamente afectada por las disposiciones pedagógicas de los respectivos mentores que irá encontrando a medida que transcurra la acción (primero del humanista italiano Settembrini, después de su contrincante duelista Natfra, y finalmente del hedonista holandés Peeperkorn).

6 Según Berger y Luckmann, la cotidianidad constituye una especie de marco referencial universal en el que el individuo se encuentra apresado, formando parte irremisible del mismo, y del cual no puede sustraerse sino es ejecutando una acción deliberada para ingresar en los mundos especializados de la filosofía, el arte, la ciencia, la religión...Por tanto, tenemos dos actitudes y/o realidades, una natural consustancial a todos los seres humanos por el mero hecho de haber nacido en sociedad, y otra artificial correspondiente a todos los posibles ámbitos de especialización humana (zonas limitadas de significado), que irremediamente requiere un determinado esfuerzo de sustracción.

¹⁴⁵⁵ Por la Luz del Claro en el bosque, donde el Ser Verdadero hace su aparición desde la oscuridad de la tinieblas, de acuerdo con Heidegger y María Zambrano

¹⁴⁵⁶ Resurrección

Aquello que inicialmente parece una simple visita de compromiso a su primo Joachim que se encuentra guardando reposo en el sanatorio, para pasar tan solo unos pocos días en su compañía compartiendo el descanso de su recuperación, no tarda en transformarse en un viaje de carácter iniciático en el que Hans Castorp se autodescubrirá en la insoportable levedad de su propio ser, viéndose abocado a seguir construyéndose al compás de ese tiempo que se le escapa en la misma medida en que lo aprisiona. Y es que al fin y al cabo, en este aspecto tampoco existen relevantes diferencias de fondo entre *Der Zauberberg*¹⁴⁵⁷ de T. Mann y *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, pues en ambos casos una perspectiva tan aparentemente absurda como insustancial, es abierta en la mente del lector, y digo aparentemente en la medida en que éste nunca puede esperar que sea el lógico desarrollo de los acontecimientos que configuran la trama argumental, aquello que determine su verdadero interés, sino la pura narración de un tiempo que en su propia fluidez va esculpiendo el Ser de sus protagonistas. En ambas novelas queda bien patente que el ser humano es hijo de su tiempo, del tiempo que le ha tocado vivir, y de todos aquellos tiempos, que aún no habiendo sido vividos por él, también han contribuido y siguen contribuyendo a su conformación. Si la novela de Mann parece directamente inspirada en la filosofía existencialista de Heidegger (*Sein und Zeit*) para quien el Ser nunca puede consistir en algo que existe por sí mismo, sino como un ser en el tiempo y sus circunstancias, la de Proust aparece claramente influenciada por la concepción del tiempo que está presente en el pensamiento de Bergson, autor que había sido profusamente estudiado durante su juventud, mucho antes de que emprendiera la escritura de esa inacabable novela que cuadriplica en número de páginas al relato del austriaco. Quizás por esta razón, son tantos los lectores que habiendo iniciado la lectura de ambas obras, no tardaron de desestimarlas, dadas sus grandes proporciones (especialmente la de Proust), y sobretodo, la carencia de una trama argumental propiamente dicha, pues en ambos casos, si ésta existe, tan solo constituye un simple apoyo o recurso para que el narrador pueda narrar el propio transcurrir del tiempo. Lógicamente, no se trata de novelas aptas para un lector superficial, pues como muy bien señala Nabokob, *éste se ahogará tanto en sus propios bostezos, que no terminará el libro*¹⁴⁵⁸, sino de obras auténticamente literarias¹⁴⁵⁹ que obligan al lector a desarrollar una considerable actividad gnoseológica que no siempre está al alcance de las mentes más perezosas. Ambas obras constituyen una plasmación más o menos concreta de un modo de pensamiento u obra filosófica que se encuentra en el trasfondo

¹⁴⁵⁷ La montaña mágica

¹⁴⁵⁸ Pág. 315, capítulo dedicado a M. Proust en la obra Curso de literatura europea de Nabokob, edit. Zeta, 2009, Barcelona

¹⁴⁵⁹ Que por desgracia, hoy en día casi constituyen un fósil digno de ser colocado en la vitrina de un museo, dada la penosa producción de best-sellers de nula calidad literaria, cuyo único fin es el entretenimiento de las masas y la consecución de grandes beneficios por parte de las grandes editoriales.

de sus respectivas inspiraciones, lo que de alguna manera, determinan que puedan ser consideradas como unas *bildungen Romanen*¹⁴⁶⁰.

Un ser de su tiempo...

El hombre no sólo vive su vida personal como individuo, sino que, consciente o inconscientemente, también participa de la de su época y sus contemporáneos

En este aspecto, Mann mantiene una concepción del ser del todo acorde con el *Dasein* heideggeriano, entendiéndolo no como un ser sustancial y cósmico, esto es, como una realidad en sí, sino como un ser-en-el-mundo cuya vida personal siempre lleva implícita la impronta de lo impersonal del “se” (*das Man*) de lo establecido, frente a la cual deberá estar dispuesto a realizar un notable esfuerzo para sustraerse al mismo y alcanzar el estado de autenticidad. Cualquier ser humano se encuentra, a priori, en la habitual y consuetudinaria situación de inautenticidad propia del *Dasein* inauténtico, o en la comodidad propia de los valores establecidos tal como nos señala Sartre en el *Ser y la Nada*:

*Los valores están sembrados en mi camino en la forma de mil menudas exigencias reales semejantes a los cartelitos que prohíben pisar el césped*¹⁴⁶¹

Y por tanto, un notable esfuerzo es requerido para conseguir sustraerse a los valores establecidos que desde siempre fueron considerados como verdades perennes e incuestionables, tras haber olvidado que tan solo se trataba de esas metáforas y espejismos que hace tiempo olvidamos que lo eran¹⁴⁶²

¹⁴⁶⁰ Novelas formativas o instructivas en la medida en que contienen una determinada concepción de la existencia que positivamente influye en el ser del propio lector, contribuyendo de este modo a su formación.

¹⁴⁶¹ Pág. 82, *El Ser y la Nada*, Sartre, Losada, 1966

¹⁴⁶² Nietzsche, *Über Wahrheit un Lüge in aussermoralischen Sinne*

Para estar dispuesto a realizar un esfuerzo considerable que rebase la medida de aquello que comúnmente se practica, aunque la época sea incapaz de dar una respuesta satisfactoria a la pregunta ¿para qué?, se requiere ya sea una independencia y pureza moral que son raras y propias de una naturaleza heroica, o una particular fortaleza de carácter

Y según podemos comprobar, el personaje Hans Castorp no poseía ninguna de las dos, pues a lo largo de la trama argumental el narrador nunca deja de hacer hincapié en su naturaleza marcadamente mediocre, desvelándose entonces nuestro protagonista principal como una especie de anti-Héroe que debe ser constantemente pulido y reorientado por sus educadores Settembrini y Naphta. No obstante, y aún a pesar de dicha mediocridad, ello no impide que Castorp también brille como un inquieto e incesante buscador de conocimiento, que encontrándose plenamente sumergido en el “se” de lo establecido¹⁴⁶³, y sin posibilidad alguna de existir sin dicho mundo o al margen de él como un yo aislado respecto a los demás yos¹⁴⁶⁴, opta por someter las tradicionales categorías de pensamiento a una brillante *epojé*¹⁴⁶⁵ fenomenológica. Y dado que el coestar es un constitutivo existencial del estar-en-el-mundo, pues *la coexistencia se muestra como un peculiar modo de ser del ente que comparece dentro del mundo*, y que *por el mero hecho de ser, el Dasein tiene el modo de ser del convivir*¹⁴⁶⁶, Hans Castorp se ve obligado a convivir y a coestar con los demás yoes que a lo largo del tiempo van transitando por el sanatorio Behrens, encontrándose en un primer momento condenado a no ser él mismo sino a existir en el Uno¹⁴⁶⁷ (*das Man*), esto es, a moverse en la distancialidad, la medianía y la nivelación que constituyen los modos de ser del Uno (*Offentlichkeit*) que a priori regulan toda interpretación del mundo y del *Dasein*¹⁴⁶⁸. Así, Heidegger nos recuerda que:

*El uno que responde a la pregunta por el quién del Dasein cotidiano, es el nadie al que todo Dasein ya se ha entregado siempre en su estar con los otros*¹⁴⁶⁹

Por tanto, desde su propio estado de inautenticidad encontrándose el *Dasein* contrapuesto al poder-ser de todas sus posibilidades, necesita sustraerse al

¹⁴⁶³ Pág. 139, *Ser y Tiempo*, Heidegger, Trotta, Madrid, 2003

¹⁴⁶⁴ Pág. 141, *Ibíd.*

¹⁴⁶⁵ Reducción o cuestionamiento radical de las correspondientes categorías

¹⁴⁶⁶ Pág. 150, *Ibíd.*

¹⁴⁶⁷ La oficialidad y convencionalidad de lo socialmente establecido

¹⁴⁶⁸ Pág. 151, *Ibíd.*

¹⁴⁶⁹ Pág. 151. *Ibíd.*

das Man de lo establecido, ilustrándolo muy adecuadamente Thomas Mann con las siguientes palabras pronunciadas por el narrador:

Este joven talentoso no es una hoja de papel en blanco; es por el contrario, una hoja en la que ya ha sido escrita con tinta simpática, tanto lo bueno como lo malo, y es tarea del educador fomentar el desarrollo de lo bueno y, mediante una intervención adecuada, eliminar lo malo que intenta manifestarse

Quedando en evidencia hasta que punto Castorp es fruto de sus circunstancias, esto es, del estado de inautenticidad inherente a su venida al mundo y también, claro está, de la autenticidad progresivamente conquistada a base de esforzarse en discernir lo verdadero de lo falso con la indispensable ayuda de sus correspondientes mentores. Ya hemos visto que aún definiendo el narrador a nuestro Héroe como un hombre mediocre del que a priori no es posible esperar grandes consecuciones¹⁴⁷⁰, es la constante búsqueda del conocimiento lo que determina que Hans Castorp vaya paulatinamente transformándose en un hombre sabio capaz de interrogarse sobre los misterios que rodean la existencia humana, derivándose una actitud que en *Sein und Zeit* el propio Heidegger designa como *Sorge*¹⁴⁷¹. Dicho “Cuidado” viene ni más ni menos mediatizado por la propia angustia derivada de su “no-poder-ser propio”, esto es, de su alienante inmersión en el “se” de lo establecido, encontrándose en la disposición de abrirse al poder-ser de todas sus posibilidades, teniendo entonces que dejar de sentirse como en casa para asumir el estado de sentirse en la *Umheimlichkeit* o desazón provocada por el no estar como en casa. Y será precisamente en el sanatorio internacional Behrens donde nuestro héroe aprenderá a no-estar-en-casa, en la sosegada tranquilidad que a priori siempre proporciona la permanencia en los principios establecidos, para enfrentarse a la desazón derivada de la sustracción a la cotidiana publicidad del uno. Después de todo, dado que todo existir es fáctico y la existencialidad queda determinada por la propia facticidad¹⁴⁷², dicha existencia fáctica también supone un poder estar en el mundo bajo la condición de ser arrojado siempre absorto en la ocupación, tal como se encuentran constantemente ocupados el primo Joachim y la mayor parte de personajes que confluyen en la Montaña Mágica.

Por esta razón, insistiendo Heidegger en que la posibilidad de que el ser humano pueda llegar a ser libre para sus más propias posibilidades siempre es obra del cuidado (*Sorge*), entendida dicha palabra como cura-cuidado respecto

¹⁴⁷⁰ En las páginas 50 y 51 de la versión original

¹⁴⁷¹ Como “Cuidado”, entendiendo por esta palabra el cuidado referente a uno mismo en la perspectiva de sustraerse a las vicisitudes del *Dasein* inauténtico.

¹⁴⁷² P. 214, *Ibíd.*

al estado de caída correspondiente al ser arrojado, en el sanatorio Behrens Hans Castorp lleva a cabo una “cura” que va mucho más allá de las más inmediatas expectativas de los médicos, situándose en la órbita del *Sorgen* heideggeriano, esto es, en el poder-ser-libre para sus más genuinas posibilidades.

Un ser para la muerte

En una novela que versa sobre el Ser y el Tiempo, no podía faltar una constante y explícita referencia a la muerte como órgano-obstáculo de la vida, pues al fin y al cabo, hablar del tiempo siempre supone, de alguna manera, hablar sobre la muerte, o como afirma Montaigne, *hablemos de lo que hablemos, siempre estaremos hablando sobre la muerte.*

La muerte está presente de forma constante en toda la trama argumental, pues muchos son los habitantes del sanatorio que pierden su vida a causa de la enfermedad que padecen, entre ellos morirá el propio Joachim, por no hablar de los significativos suicidios de Naphta y Peeperkorn. La actitud adoptada por Castorp frente a la misma es de ejemplar homenaje y reconocimiento, pues visita a los *moriturus* llevándoles bellos ramos de bellas flores para amenizar los últimos días de su existencia:

La muerte poseía una naturaleza piadosa, significativa y tristemente bella, es decir, espiritual; pero al mismo tiempo, también albergaba una segunda naturaleza, prácticamente opuesta, muy física y material que, desde luego, no podía ser considerada como bella, ni significativa, ni piadosa, ni tan siquiera triste. La naturaleza solemne y espiritual se expresaba en la suntuosa mortaja y ataúd del difunto, las magníficas flores y las palmas que, como se sabe, significaban la paz celestial; además, y aún más claramente, en el crucifijo entre los fríos dedos de lo que fuera el abuelo, en la figura del Cristo bendiciendo de Thorwaldsen, que se hallaba en la cabecera del féretro, y en

los dos candelabros que se alzaban a ambos lados, los cuales, en aquella ocasión, habían adquirido igualmente un carácter sacro. Todas aquellas disposiciones claramente hallaban su sentido y su buen fin en la idea de que el abuelo había adoptado su forma definitiva y verdadera para siempre. Pero además, como muy bien captó el pequeño Hans Castorp, aunque no quiso reconocerlo, todo aquello, y de modo especial, la enorme cantidad de flores (y entre éstas, en particular de nardos) tenía otro sentido y fin más prosaico: mitigar ese otro aspecto de la muerte que no es ni bello ni realmente triste, sino más bien indecente, bajo, indignamente físico; hacer olvidar o impedir tomar consciencia de la muerte

Podemos ver reflejado este aspecto solemne de la muerte a lo largo de la persistente atención que tanto la historia del arte como de la música siempre le han prestado, habiendo solicitado muchísima más curiosidad e interés que la propia vida. ¿Será porque esta última tan solo puede ser entendida dentro de los estrechos límites instaurados por el negro ámbito de la muerte? En las profundas reflexiones llevadas a cabo por Thomas Mann a través de Hans Castorp, no dejamos de entrever un evidente reconocimiento hacia la bella solemnidad de ese instante en el que el *moriturus*¹⁴⁷³ pasa definitivamente a ser moribundo, sin dejar de reconocer al mismo tiempo los aspectos más aparentes y evidentes que refieren a la muy desagradable contemplación del deterioro físico que acompaña al difunto, estéticamente ocultado tras la singular belleza de los profusos ramos de flores que tan efectivamente ocultan su semblante *indignamente físico, bajo e indecente*. Encontramos una nueva dualidad en ese eterno duelista que es Mann, referida en este caso a las dos contrastantes naturalezas de la muerte, una cargada de belleza y solemnidad, la otra rebosando fealdad y podredumbre por los cuatro costados, poniendo de manifiesto un aspecto más del *Dasein* heideggeriano: su eterno propósito en ocultar su propio ser-para-la-muerte, pues en su consustancial estado de caída (*Verfallenheit*) en el *das Man* de lo establecido, el existente humano opta por mirar hacia otra parte, considerando que la desaparición de un ser querido en nada incumbe a su propia existencia. Tomemos consciencia de cuan poco se habla de la muerte en las escuelas, institutos y universidades para percatarnos de hasta qué punto somos capaces de sostener una tan sospechosa como ignorante inconsciencia. De hecho, vivimos completamente de espaldas a la muerte, olvidando en cada instante que hemos nacido para morir, que en el inicio de cualquier existencia ya subyace el instante de su propia extinción, que aquello mismo que acaba de empezar ya ha iniciado su final, y que en definitiva, el comienzo de algo no es más que el inicio de su propio declive. Pero nuestro protagonista opta por desvelar ambos lados del misterio final, enfrentándose sin reparos a las directrices establecidas por el sanatorio

¹⁴⁷³ El que va a morir

Behrens, siempre empeñadas en ocultar la desaparición de quienes no han podido resistir el mortal asedio de la enfermedad. Nada se habla “en el mundo de allí arriba”, como tampoco “en el mundo de allá abajo”, sobre la facticidad de la muerte, antes al contrario, la desaparición de cada ser humano es celosamente mantenida bajo secreto de sumario, limpiando y desinfectando rápidamente las habitaciones que han quedado libres para prontamente no dejar ni rastro de la presencia de sus difuntos. Allí como en cualquier otro lugar, la vida transcurre sin dejar el más mínimo vestigio de atención sobre el órgano-obstáculo de la vida que es la muerte, pues resulta consustancial al propio *Dasein* mantenerse alejado de su intrínseca naturaleza mortal. Y en este contexto, Castorp opta por desnivelar y des-ocultar el todavía-no de la muerte para encararla de frente, sin poner de manifiesto el más mínimo miedo o angustia frente a la misma, dejando de preguntarse *por quien suenan las campanas*, pues es plenamente consciente de que suenan para su propio ser. De alguna manera prefiere resaltar su aspecto más bello, solemne y trascendente cuando afirma:

Encuentro que un ataúd es un mueble verdaderamente hermoso, incluso estando vacío; claro que, cuando hay alguien dentro, aparece directamente solemne ante mis ojos. Los entierros tienen algo de edificantes, y más de una vez he pensado que, para buscar recogimiento, uno debería acudir a un entierro en lugar de una iglesia. La gente viste buenos trajes negros, se quita el sombrero y se comporta con enorme respeto, y nadie se atreve a gastar bromas de mal gusto, como siempre ocurre en la vida cotidiana. Me gusta ver como la gente muestra recogimiento en algunas ocasiones

Verdadera acta de declaración sobre la belleza de la muerte a través de la solemnidad que envuelve al difunto, pues en las sabias y profundas reflexiones de Settembrini tan atentamente escuchadas por Hans Castorpo, la muerte, lejos de aparecer como simple antítesis y negación de la vida, aparece en todo su resplandor como el escenario en el que la vida acontece y cobra todo su sentido:

Permítame ingeniero que le diga, e insisto sobre este punto, que la única sana y noble manera, es más, la única forma sensata y religiosa de contemplar la muerte es considerarla y sentirla como parte integrante, como la sagrada condición sine qua non de la vida, y no separarla de ella mediante alguna entelequia. No verla como su antítesis y, menos aún, tratar de resistirse de manera antinatural, pues eso sería justo lo contrario de lo noble, sano, sensato y religioso

En esta misma dirección, Vladimir Jankélévitch considera que la muerte es el *órgano-obstáculo*¹⁴⁷⁴ de la vida, esto es, la condición básica que la define y delimita, confiriéndole sentido y dirección. Dicho de otro modo, somos seres vivos y vitales, en la medida en que estamos abocados a dejar de serlo. Esa “apasionante amenaza de la muerte” hace que la vida sea tan fecunda, impidiendo al ser humano dormirse por demasiado tiempo ni en los laureles, ni en los pesares. Por este motivo, nos recuerda el poeta griego Semónides:

En las alegrías regocíjate y en las penas, llora sin excesos, no olvides el vaivén humano

De manera que el vivo lo está gracias a la presencia de una muerte que se inscribe como marco de su existencia, sin que ello signifique que en ningún momento también deje de impedirla. Al fin y al cabo, necesitamos de las limitaciones para poder existir pues quien pretenda ser todo se condenará a ser nada. Nuestro cerebro nos permite pensar en la misma medida en que nos lo impide, al igual que nuestros ojos al permitirnos ver algo a costa de imposibilitarnos ver el resto, o los oídos con los cuales podemos escuchar esa deliciosa melodía al precio de volvernos sordos para el resto de los demás sonidos. De este modo, tenemos que la vista es el *órgano-obstáculo* de la visión en la misma medida en que el cerebro lo es del pensamiento y la muerte lo es de la vida. Esa informe masa de mármol que el escultor trata de moldear constituye el principal obstáculo en la creación de la obra, y al mismo tiempo, su propia condición. De este modo, tenemos que en el ámbito del arte, la música y la poesía, el artista también necesita de una rígida preceptiva para poder desarrollar su labor creativa, enfrentarse a un obstáculo (*órgano-obstáculo*) que oponiéndose a su labor la permita. Así podemos entender mejor esas rígidas normas del contrapunto musical que imponen al músico ese “danzar en las cadenas” del cual nos habla Nietzsche refiriéndose a la creación artística¹⁴⁷⁵.

De este modo, tenemos que las enormes limitaciones que el espacio-tiempo impone a todas los seres, es tanto la condición de su identidad como de su libertad de desplazamiento, obligándolas a renunciar a una pretendida omnipresencia-omnipotencia de querer estar en todas partes, pues aquello mismo que impide es al mismo tiempo la condición de su existencia. El espacio al igual que el tiempo o la muerte, separa y disloca, obstruye y entorpece, pero asegura al mismo tiempo el devenir...Por este motivo, si el progreso camina

¹⁴⁷⁴ P. 95-104, *La Muerte*, Vladimir Jankélévitch

¹⁴⁷⁵ P. 100-101, *Ibíd.*

hacia delante mientras el retroceso se dirige hacia atrás, la vida también avanza al mismo paso que esa muerte que ya desde el primer instante camina en opuesta dirección¹⁴⁷⁶. Tal como señala Jankélévitch:

Por una contradicción irónica y realmente desconcertante que nos hace pasar de la esperanza a la desesperanza, la regresión está inscrita en el interior mismo de la progresión, y camina a su mismo paso: lo cual no quiere decir que la neutralice propiamente hablando, pues un progreso y un retroceso, el uno compensado por el otro, inmovilizarían el devenir pura y simplemente; desmintiendo continuamente la realización del ser, el paso al no-ser repite esta realización con un proceso inverso, que es como una línea subterránea yuxtapuesta a la primera; continuamente la positividad implica una negatividad y la evolución una involución que es como su transposición yuxtalineal; el casi inexistente deviene un poco más existente, sin dejar de encaminarse hacia la inexistencia. Destructor y constructor, el tiempo es una muerte que es una vida, pero esta vida es una vida que es una muerte ¿Esta contradicción no es una prueba más de la intermediaridad criatural?¹⁴⁷⁷

De algún modo, podríamos decir que la muerte deja vivir la vida, constituyéndose en su inevitable negativo, auténtico trasfondo de toda existencia, porque mientras el ser vive, subyace letalmente ese no-ser, esa nada de la muerte que está deviniendo constantemente, encaminándose hacia un destino final que no será más que un principio dentro del ciclo general de la vida. Ese mismo ser que se aniquila en el no-ser de la muerte también ha surgido del no-ser, siendo ésta la condición fundamental de su existencia. La dinámica del devenir siempre supone una suplantación de lo viejo por lo nuevo sin que ello impida la permanencia y conservación de lo anterior en lo venidero, es lo que Hegel denomina en su pensamiento filosófico como *Aufhebung*, intraducible palabra alemana que remite, directamente, a un proceso de simultánea superación-conservación de lo viejo en lo nuevo, puesto que en realidad, no existen, propiamente hablando, cambios propiamente radicales, sino procesos evolutivos en los cuales lo anterior es superado y mantenido por lo posterior. De este modo, gracias al devenir, lo trágico de la existencia pasa a ser meramente serio, pues quedan resueltas todas las contradicciones entre el ser y el no-ser, entre el pasado y el presente, entre la vida y la muerte. El órgano-obstáculo que es la muerte supone la positividad de un medio (el órgano) y la negatividad de un impedimento (el obstáculo) que constantemente fluyen en el devenir de una vida que también es una muerte, o de una muerte que también es una vida. Decía Gracián que la verdad sólo aparece al final de

¹⁴⁷⁶ P. 104-106, *Ibíd.*

¹⁴⁷⁷ P. 106-107, *La Muerte*, Vladimir Jankélévitch

los finales, y siempre en último lugar, algo que Schelling denominaba *Erinnerung*¹⁴⁷⁸ o reminiscencias al considerar que el final siempre tenía efectos retroactivos sobre el principio, iluminando su verdadero sentido. De este modo, la muerte siempre es la encargada de generar el sentido último de nuestra existencia, pues la revelación siempre es a posteriori, a destiempo y nunca en el tiempo en que se suceden los acontecimientos. Tenemos entonces que el órgano-obstáculo que es la muerte constituye la condición de la existencia humana. Por esta razón, y aún a pesar de los numerosos y sucesivos fallecimientos que acontecen en el sanatorio Behrens, en ningún momento la muerte aparece como esa dama vestida de negro que guadaña en mano aterroriza a la joven doncella del schubertiano *Lied das Tod und die Maiden*¹⁴⁷⁹, sino más bien como esa consejera que acompaña a Carlos Castaneda en los relatos de las Enseñanzas de Don Juan¹⁴⁸⁰. En este aspecto, la radical cesación de la existencia se desvela, precisamente, como su máxima condición y garantía, pues ¿qué sentido podría tener una vida inmortal y eterna sin la estimulante presencia de un límite final que la configurara? Por esta razón, Castorp tras haber sido convenientemente instruido por el humanista italiano Settembrini, se rebela contra ese *das Man* de lo establecido por los doctores del sanatorio donde lleva a cabo sus curas de reposo (o más exactamente podríamos considerar, sus curas de ignorancia). El tradicional empeño de la medicina alopática, esto es, convencional, por “salvar” al enfermo al margen de otras consideraciones (como muy bien podrían ser las condiciones de su calidad de vida en función de las secuelas generadas por la propia enfermedad), quizás nos ha impedido salvaguardar la libertad de contemplar en el horizonte de nuestras posibilidades existenciales, otras consideraciones que no por estar en detrimento de la vida, dejan de ser sumamente éticas y razonables. Después de todo, ¿hasta qué punto resulta juicioso mantener a alguien con vida si es al precio de condenarle a un sufrimiento carente del menor sentido? ¿Hasta qué punto resulta moralmente aceptable prolongar la vida de aquel existente cuya existencia ya ha dejado de albergar sentido alguno? ¿No estarán siendo confundidos en un mismo proceso de pensamiento la vida biológica con la existencia humana? ¿Es acaso el ser humano un mero ser biológico? ¿No deberíamos, en definitiva, considerar que lo verdaderamente relevante no es la prolongación de la vida a cualquier precio, sino reflexionar sobre la pervivencia de su sentido? Tal como apunta Laozi en su *Daodejing*¹⁴⁸¹: *acabada la obra y el merito cumplido, lo oportuno es retirarse*. Pero en muchas ocasiones la medicina alopática insiste en su sistemática y obsesiva labor por evitar que el *moriturus* se convierta en

¹⁴⁷⁸ L' *Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, V. Jankélévitch

¹⁴⁷⁹ La muerte y la doncella. Sobre este mismo Lied Schubert compuso el famoso cuarteto de cuerdas que lleva el mismo nombre.

¹⁴⁸⁰ Don Juan, el experto brujo de la etnia mejicana yaqui siempre aconsejaba al aprendiz de brujo que era el antropólogo norteamericano Carlos Castaneda, que siempre tuviese presente a la muerte como una consejera...

¹⁴⁸¹ El Libro del Recto Caminar del Daoísmo, versículo número 9, p. 27

moribundo, totalmente al margen del *oportuno retirarse*. Pero esta misma medicina empeñada en salvar al enfermo a toda costa, y al margen de algunas más que razonables consideraciones, es la misma que opta por ocultar la presencia de la muerte, contemplándola como simple antítesis de la vida y no como condición de la misma. Por esta razón, en la Montaña Mágica, los equipos de limpieza del sanatorio Behrens poco tardan en borrar el más mínimo rastro del moribundo que prontamente será sustituido por un nuevo enfermo, haciendo evidente de este modo, la infinita distancia existente con respecto a la *Weltanschauung* esgrimida por el humanista Settembrini:

La muerte es venerable en la medida en que es la cuna de la vida, el seno materno de la renovación. No obstante, contemplada como antítesis de la vida y separada de ella se convierte en un fantasma, en una horrenda máscara o en algo peor todavía. Porque la muerte entendida como fuerza espiritual independiente es una fuerza completamente corrompida; cuya perversa seducción sin duda es sinónimo del más espantoso extravío del ser humano

Si en lugar de contemplar la muerte como primordial antagonista de la vida, la comprendemos como su principal garantía, no tardamos en alejar esa misma angustia consustancial al propio *Dasein*. Ésta, y no otra, es la perspectiva abierta por Heidegger en *Sein und Zeit* al afirmar que el *Dasein* es *un ser-para-la-muerte*, precisamente delimitado y configurado por la ultimidad que resulta inherente a la cesación de toda existencia, y es en la novela de Thomas Mann donde mejor queda ejemplificada la infinita fertilidad de la propia muerte. No se trata, en este caso, de una especie de consuelo redentor fundamentado en la supuesta existencia de una vida eterna susceptible de ser encontrada más allá de la realidad de este mundo, sino de una simple pero profunda evidencia sobre la inexistencia de una hegeliana lucha dialéctica de opuestos en la cual, vida y muerte, se enfrentarían de forma tan desigual como angustiosa para dar lugar a una síntesis consistente en la preeminencia de la muerte sobre toda existencia, tal como rezan la casi totalidad de las representaciones pictóricas del barroco¹⁴⁸², sino de la afirmación de la *quoddidad* de la muerte como *quodidad* de la vida, esto es, como negro escenario que permite a la existencia brillar en todo su esplendor. Éste es, ni más ni menos, la *Lichtung* (la Luz que asoma en el Claro del Bosque) que desde la más absoluta oscuridad ilumina la existencia. Abandonamos de este modo las pesimistas y angustiantes tinieblas de la ignorancia sobre esa vida que, en realidad siempre es y siempre ha sido, una muerte, para encaramarnos hacia la perspectiva abierta por la propia oscuridad del misterio último. Es por esta razón, que a través de las reflexiones de Settembrini y las honorables acciones de Hans Castorp acabamos

¹⁴⁸² Especialmente en el barroco español (Valdés Leal, Meléndez, y demás...) donde siempre una omnipresente calavera triunfa sobre todos los atributos de la vida: la cultura, el dinero, el poder, la belleza, la música, el arte, etc.

contemplando la realidad de la muerte como dadora de vida y fuente de todo esperanzado proyecto, confiriéndole esa dignidad y esa belleza consustancial a su propia naturaleza. La imagen de nuestro Héroe comprando sendos ramos de bellas flores para entregárselas al *moriturus* que ya se encamina hacia su trance final, no deja de provocar un fuerte impacto existencial en sus lectores, tan acostumbrados, precisamente, a dar la espalda a tan común y familiar evento. Si la desaparición de alguien siempre genera extrañeza y perplejidad es debido a la ausencia de una educación estética capaz de convertir la desaparición de un ser humano en una fiesta, y es precisamente, en una fiesta en lo que nuestro Héroe convierte todas y cada una de las desapariciones que acontecen en el sanatorio Behrens. En tal loable empresa, siempre Castorp se encuentra acompañado por su escéptico primo Joachim, que no alcanzando muy bien a comprender tales iniciativas, guarda un estoico respeto hacia las mismas. De este modo, el teniente Joachim constituye la antítesis, el lado oscuro, del propio Castorp, esto es, el ser convencional que sin dejar de moverse en la más pura oficialidad de lo establecido (el Uno), participa en la ofrenda a los futuros muertos.

Finalmente, el tiempo, y de alguna manera, *su inmediata seguidora, la muerte*, son definidos por nuestro protagonista principal como una “enfermera muda” (una columna de mercurio sin cifras para los tramposos), en la medida en que nada nos dice sobre el cómo y cuándo de tan trascendente e irremediable acontecimiento, no siendo al mismo tiempo susceptible de serle practicada trampa alguna. Pues siempre se trata de una *mors certa, hora incerta*...Sabemos que vamos a morir, pero por suerte, casi siempre ignoramos cómo y cuándo acontecerá, quedando entonces asegurada y a buen resguardo la excitante aventura en qué consiste nuestro existir. No existe peor tortura que aquella vivenciada por el condenado a muerte que conoce, a ciencia cierta y exacta, la hora en que tendrá lugar su propia extinción¹⁴⁸³. Desvelado dicho misterio, tan solo queda resignarse estoicamente a padecerlo...

¹⁴⁸³ P. 142-151, *La Muerte*, V. Jankélévitch

El devenir musical en la montaña mágica

*Die Zeit ist das Element der Erzählung, wie sie das
Element
des Lebens ist,- unlösbar damit verbunden, wie mit
den Körpern
im Raum. Sie ist auch das Element der Musik, als
welche die
Zeit misst und gliedert¹⁴⁸⁴*

Como muy bien nos lo expresa el novelista, en total consonancia con el pensamiento heideggeriano, el tiempo constituye el elemento esencial y primordial que articula la narración, la música y el proceso existencial mismo. La temporalidad es el escenario que irremisiblemente acompaña y configura al existente humano, pues sólo las deidades pueden permanecer en el ámbito de la intemporalidad, o en el tiempo eterno que es, en definitiva, un no-tiempo. El ser humano tan solo puede, ser, existir, al hilo de ese tiempo tejido, medido y cortado por las tres Parcas¹⁴⁸⁵, pues en ausencia del mismo, pierde toda referencialidad precipitándose en el insondable Abismo de la Nada más absoluta. Por esta razón, cuando en la Odisea Ulises consulta al mago Tiresias que ya se encuentra en el Hades y ensalza la eternidad de su existencia: *¡dichoso, tú, Tiresias que vives en la eternidad!* Éste le contesta: *¿Y de qué sirve la eternidad si de todas formas estás muerto?* Se trata, ni más ni menos, de esa misma intemporalidad que en otro momento de la narración le ofrecerá la maga

¹⁴⁸⁴ El tiempo es el elemento de la narración, así como es el elemento de la vida-indisolublemente ligado con ella como con los cuerpos en el espacio. El tiempo es también el elemento de la música, en cuanto aquello que mide y articula el tiempo, p. 741

¹⁴⁸⁵ Las tres Diosas de la muerte: Clotho (la que teje el hilo de la vida correspondiente a cada ser humano), Lachesis (la que lo mide) y Átropos (la que lo corta).

Calypso¹⁴⁸⁶, prometiéndole una vida eternamente joven y placentera que Ulises¹⁴⁸⁷ rechazará para permanecer fiel a su propio destino: volver a su patria Ítaca donde le esperan su esposa Penélope y su hijo Telémaco. De haber aceptado la seductora oferta, Ulises habría muerto para el tiempo y la historia.

El tiempo es el elemento esencial de la música en cuanto mide y articula el propio devenir musical, y por tanto, también mide y articula nuestro devenir existencial, de tal modo que nuestro existir acontece en total consonancia con el movimiento musical mismo. Por esta razón, en una novela que versa sobre el tiempo no podía faltar una referencia explícita a la música, si bien ésta es percibida y presentada por el humanista Settembrini como una disciplina artística sospechosa de provocar entumecimiento moral debido a su naturaleza intrínsecamente sensorial, siendo entonces el blanco de una crítica ciertamente despiadada:

La música es lo semi-articulado, lo dudoso, irresponsable e indiferente. Quizás deseen objetar que puede ser clara. Pero la naturaleza, al igual que un simple arroyo, también puede ser clara, ¿y de qué puede servirnos eso? No es la claridad verdadera, sino una claridad ilusoria que nada nos dice y a nada nos compromete, una claridad sin consecuencias, y por tanto, peligrosa, en la medida en que nos seduce y amansa

Y en este aspecto, el personaje Settembrini vendría a ser un representante de la tradicional corriente de pensadores que siempre mantuvieron una actitud de sospecha y honda descalificación hacia la música, contemplándola a la manera platónica¹⁴⁸⁸, en su supuesta capacidad para corromper y desviar al alma humana respecto a sus más nobles finalidades. En esta misma dirección, dirigía Tolstoi sus críticas, al considerar que el sensorial poder de la música era capaz de corromper los más elevados designios del ser humano, en una línea de intervención que tendría sus orígenes en los grandes pensadores de la escolástica medieval que siempre adecuaron la expresión musical a las necesidades y exigencias de la liturgia religiosa, condenando cualquier otra finalidad no estrictamente religiosa, rechazando de este modo, cualquier experiencia de naturaleza sensorial o sensual que pudiera estar presente en las manifestaciones musicales. En su incoercible fractura de los mundos de

¹⁴⁸⁶ Su nombre remite al verbo griego calypsein que significa “olvidar”, el olvido.

¹⁴⁸⁷ En griego también significa “el que siempre retorna”, y por tanto el que tampoco olvida

¹⁴⁸⁸ Recordemos que Platón había expulsado de su República Ideal a los poetas, artistas, y sobre todo, a los músicos por la supuesta autocomplacencia que el ejercicio musical podía provocar en sus habitantes, desviándolos de los fines propiamente ético-morales consistentes en trabajar únicamente para el bien común del Estado Ideal.

“allá abajo” y “allá arriba”¹⁴⁸⁹, Platón primero, y los Padres de la Iglesia después, establecieron una contundente camisa de fuerza en la que trataron de confinar y reprimir los aspectos más puramente pulsionales y sensoriales de la expresión musical. Y el personaje que es Settembrini, a pesar de su marcada ideología humanista y su contundente oposición a los ideales neo-escolásticos de su colega Naftha, no deja de pertenecer, de algún modo, a esa misma tradición:

La música aparece como el movimiento mismo, pero a pesar de ello, sospecho en ella un atisbo de estaticismo. Permítame llevar mi tesis hasta el final. Siento hacia la música una antipatía de índole política

Sorprende, sin duda alguna, que el controvertido humanista italiano, afirme que siendo la música el movimiento mismo sospeche la existencia de un atisbo de estaticidad, pues si bien es verdad que nada está absolutamente en reposo o en movimiento, no sería precisamente la expresión musical el más adecuado ámbito en el que buscar estaticismos de ninguna índole. No obstante, la segunda parte de su tesis clarifica, rápidamente, el motivo de tan infundada sospecha; la antipatía de índole política que siente hacia la música al considerarla como supuestamente inválida para el desarrollo de una conciencia ético-moral capaz de encaminar al ser humano hacia la acción político-social. ¿No se trata, en definitiva, del mismo prejuicio platónico-escolástico-medieval, traducido en versión ilustrada?

Prosigue Settembrini en su intento por aleccionar a su pupilo Hans Castorp:

La música es inapreciable como modelo supremo para provocar el entusiasmo, como fuerza elevadora que nos arrastra hacia adelante, cuando encuentra un espíritu preparado para sus efectos. No obstante, la literatura debe de haberla precedido. La música sola no hace avanzar el mundo. La música sola es peligrosa. Para usted, sin duda laguna, ingeniero, no me cabe ninguna duda de que lo es. Me lo reveló la expresión de su rostro en cuanto llegué

Si bien en este caso es Joachim, el primo de nuestro Héroe, quien muy lúcidamente contesta a Settembrini, defendiendo el sentido estético-moral de los conciertos que acostumbran a tener lugar en el sanatorio Behrens, en la medida en que la música permite el temporal abandono de la inercia cotidiana, dividiendo y ordenando el paso del tiempo que transcurre sin cesar:

¹⁴⁸⁹ Es decir, entre la materia y el espíritu, y en líneas más generales entre lo universal-abstracto y lo particular-concreto.

Mire, cada una de estas piezas musicales sin pretensiones durará unos siete minutos, ¿no es verdad?, Pues bien, estos minutos tienen entidad propia, tienen un principio y un final, destacan y en cierto modo quedan a salvo de la rutina que sin darnos cuenta todo lo arrastra. Además, esas obras, por sí mismas, también están estructuradas en función de las frases musicales, y éstas a su vez se dividen en compases, de forma que siempre algo acontece, adquiriendo cada instante un sentido propio en el cual resulta posible orientarse, mientras que en otros casos

Dejando bien patente que la música también posee su propia capacidad organizadora capaz de medir y articular ese mismo tiempo que siendo el elemento central de toda narración, también se encuentra *indisolublemente ligado a la vida como los cuerpos con el espacio*. No obstante, los dogmáticos prejuicios de Settembrini, a pesar de reconocer la capacidad de la música para abstraernos de la inercia que el paso del tiempo siempre infunde e nuestra existencia, vuelven a oscurecer su función estético-moral para nuevamente volver a quedar sumida en su supuesta y peligrosa función alienadora:

La música saca al tiempo de la inercia, nos saca a nosotros de la inercia para que disfrutemos el máximo posible del tiempo...La música despierta...y en este sentido es moral. El arte es moral en la medida en que despierta a las personas. Pero ¿qué pasa cuando sucede lo contrario: cuando anestesia, adormece y obstaculiza la actividad y el progreso? La música también puede ejercer la misma influencia que los estupefacientes. ¡Un efecto diabólico, señores míos! El opio es cosa del diablo, pues provoca el embotamiento de la razón, el estancamiento, el ocio, la pasividad...Les aseguro que la música encierra algo sospechoso. Sostengo que es de una naturaleza ambigua. Y no es ir demasiado lejos si la califico de políticamente sospechosa

El nuevo alegato que a pesar de todo Settembrini esgrime en contra de la música se fundamenta, ni más ni menos, que en la sospecha que se cierne sobre su propia falta de claridad, es decir, en su no coincidencia con los prototípicos ideales del iluminado pensamiento ilustrado, ese mismo pensamiento que unos pocos años más tarde pasaría por la guillotina al mismísimo rey de Francia, y de paso, a todos aquellos considerados como reaccionarios a las ideas establecidas, y en cuyo nombre Napoleón trataría de conquistar la totalidad del territorio europeo, para más tarde desembocar en el duelo fratricida que en la trama argumental de la novela tiene lugar entre los dos duelistas, y que acaba finalmente desencadenando la primera gran conflagración bélica mundial. En este aspecto, el propio Thomas Mann parece

introducir una crítica implícita a la Ilustración a partir de los acontecimientos que se suceden tanto en el interior de nuestro Héroe, como en el ámbito exterior de los acontecimientos de la narración y del propio acontecer histórico, pues la novela justamente termina en el momento en que Hans Castorp desaparece entre las brumas provocadas por el fuego de la artillería enemiga en un campo de batalla repleto de barro y cadáveres, dejando al lector en la más completa incertidumbre sobre su muerte o supervivencia.

De este modo, constatamos hasta qué punto la música es considerada como formando parte del ámbito de lo *unheimlich*, esto es, lo extraño, no familiar, desconocido y siniestro, pues dada su intrínseca naturaleza pulsional, y por tanto, inconsciente, despierta todos aquellos temores y sospechas que a lo largo de la historia han permitido considerarla como una disciplina artística inmoral o peligrosa. Como nos comenta Vladimir Jankélévitch en su obra *la Musique et l'Ineffable*:

*Mais la musique? Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sino par association ou convention ; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout...*¹⁴⁹⁰

Y es precisamente en la medida en que en ella subyace la posibilidad de todas las posibilidades, que resulta incómodamente sospechosa y fehacientemente inefable, esto es, contradictoria con cualquier pretensión de claridad o transparencia gnoseológica, pues siendo portadora de un cierto *Wahrheitsgehalt*¹⁴⁹¹, se resiste, debido a su propia asemantividad a mostrar todos sus encantos, de tal forma que el oyente-espectador siempre se encuentra en la encrucijada de saber y no saber qué es exactamente aquello que está escuchando. Esto es especialmente así, no hace falta decirlo, en la denominada música absoluta por no estar sujeta a programa alguno.

Por tanto, cuando escuchamos la *Sinfonía número 6 en si menor* de Tchaïkovski, no asistimos tanto al *pathos* particular de un compositor ruso atenazado por la imposibilidad de vivir en libertad su propia homosexualidad en la conservadora San Petersburgo, sino a un malestar ontológico que trascendiendo las particulares circunstancias del creador de la obra, apunta

¹⁴⁹⁰ Jankélévitch, *la Musique et l'Ineffable*, éditions du Seuil, 1983, Paris, p. 19. Pero, ¿y la música?, directamente y en sí misma, no significa nada, sino por asociación o convención; la música no significa nada en la medida en que ella significa todo

¹⁴⁹¹ Su contenido de verdad (en términos adórnianos)

hacia un más allá de naturaleza eidética capaz de servir de referencia a un sinfín de particulares malestares existenciales. Cuando en la quinta sinfonía de este mismo compositor, el tema del destino anunciado en los metales suena una y otra vez en toda su rotundidad, no sólo refiere a una situación en particular, sino a todas aquellas situaciones en las que alguien, cualquier ser humano, se haya encontrado en la disyuntiva de proseguir con el autoengaño o aceptar el reto de cenar con sus propias verdades. Es por esta razón que en el segundo movimiento de dicha sinfonía, los tremebundos metales suenan con tal soberana insistencia, para señalar que todo intento de evasión está, más pronto que tarde, destinado al más absoluto fracaso. Y es precisamente esta enconada lucha la que suscita inquietud y desasosiego en el espectador que atentamente la escucha, abriéndole entonces la posibilidad de construir su propia identidad narrativa, al ver reflejado en el *pathos* del compositor ruso su propio *pathos* personal, que difiriendo en las particulares formas y circunstancias, no dejará de expresar una problemática existencial propiamente universal.

En la famosa *Fantasía cromática y fuga BWV 903* de J. S. Bach, asistimos en el principio de la misma a un enigmático juego de frases musicales interrogativas en las que el clave va sucesivamente planteando diversas preguntas que finalmente parecen encontrar respuesta en la brillante fuga con que termina la obra ¿Pero de qué preguntas se trata? ¿Cuál es el sentido/s de dichas interrogaciones? ¿Preguntan sobre el sentido de la existencia, o simplemente se debaten a favor o en contra de una decisión a adoptar? No sabemos, a ciencia cierta, de qué interrogaciones se trata, como también ignoramos cuál es la respuesta a la pregunta formulada. En cualquier caso, se trata, sin ninguna duda, de un sujeto preguntándose y respondiéndose a sí mismo. Asistimos en esta obra a la plasmación musical de “la interrogación en sí” y de “la respuesta en sí”, resultando imposible especificar el sentido concreto de las mismas. Por tanto, la obra remite, de alguna manera, al acto en sí de preguntar y responder algún insondable misterio imposible de descifrar. Por tanto, constatamos que la música, en principio¹⁴⁹², no puede referir a algo concreto, salvo en aquellas obras sujetas a un programa de carácter literario, teatral o religioso. Precisamente el arduo camino que debió seguir la música desde su nacimiento en la época del clasicismo griego, pasando por las vicisitudes y exigencias planteadas primero por el canto gregoriano del Papa Gregorio VII, y después por la polifonía renacentista, hasta la llegada durante el período del barroco medio de las primeras tríosonatas de Marini como primera

¹⁴⁹² Excepto que se trate, claro está, de una música completamente sujeta a programa, tal como sucede en las cuatro estaciones vivaldianas, por poner tan solo un clásico ejemplo. Pero en tal caso, al igual que sucede en los poemas sinfónicos del romanticismo, ya no se trata de una música pura, sino de una interrelación de ésta con otro ámbito extramusical, como podría ser el literario.

manifestación de una música totalmente emancipada de cualquier servidumbre extramusical, nos permite comprender hasta que punto, a lo largo del tiempo ha sido objeto de una contundente represión o falta de libertad. Incluso hoy en día, pocos son, relativamente hablando, los oyentes o espectadores que tienen por costumbre escuchar música pura, pues la mayor parte de las veces, ésta se encuentra mediatizada por elementos claramente extra-musicales, pues tal como sostienen Noël Carroll y Philip Alperson¹⁴⁹³, la mayor parte de las producciones musicales de todos los tiempos, evolucionando en paralelo con la canción, la poesía épica, la danza, el ritual y el drama (ya sea éste operístico, televisivo o cinematográfico)¹⁴⁹⁴, no se han caracterizado precisamente por su naturaleza pura o absoluta debido a la tendencia a formar parte funcional e integrada en la vida de las personas.

No obstante, es en las partituras de Gustav Mahler donde podemos encontrar las mayores afinidades con respecto al ritmo discursivo y estructura narrativa de la novela de Mann, en la medida en que el discurso musical mahleriano se encuentra caracterizado por el devenir de esa característica fluidez jamás interrumpida por el cumplimiento de las normas relativas al tradicional sistema tonal. En sus sinfonías, los distintos motivos y unidades temáticas fluyen sin jamás repetirse de la misma manera, evolucionando constantemente tanto en las progresiones tonales como en los distintos ritmos y dinámicas, de tal modo que nunca un tema es presentado dos veces de la misma manera, sino que es sometido a un sinfín de metamorfosis que impiden presentarlo como “una realidad en sí”, como un sujeto definido en su propio carácter, derivando finalmente en esa realidad inestable y constantemente cambiante, que de algún modo, también caracteriza el propio devenir musical de la trama argumental en *Der Zauberberg*. Es por tanto, la música mahleriana la que mejor permite definir y representar el ritmo discursivo de la Montaña Mágica, ofreciéndonos ambas obras la oportunidad de sumergirnos en el más puro devenir del tiempo, del cambio constante provocado por las sucesivas metamorfosis que tanto los temas musicales mahlerianos como los personajes mannonianos sufren a lo largo de sus respectivas obras. De este modo, tenemos que las sinfonías mahlerianas vienen a constituir una especie de plasmación en el plano musical de la trama argumental expuesta por Mann en su novela. Por esta razón, en ambas obras ningún tema musical, ningún personaje, aparece como una realidad sustancial sino como realidades cambiantes en constante evolución, carentes de un carácter, de unos atributos definidos, en un sentido en nada distinto al personaje principal de la novela de Musil¹⁴⁹⁵, caracterizado por esa transitoriedad propia de una concepción del ser en el tiempo, sumergido en el

¹⁴⁹³ P. 266, *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Varios autores.

¹⁴⁹⁴ P. 265, *Ibid.*

¹⁴⁹⁵ El hombre sin particularidades

heraclitiano río de la vida en el que nada, absolutamente nada, puede sumergirse dos veces y ser de la misma manera.

Finalmente, durante el séptimo y último capítulo de la novela *Der Zauberberg*, aparecen dos secciones respectivamente tituladas “Anestesia de los sentidos” y “Un nuevo placer para los sentidos”, en los que nuestro protagonista, tras la profunda decepción sufrida por la pérdida de referencias y modelos a imitar, cae en una situación depresiva y nihilista en la que sus sentidos aparecen tan anestesiados como su deseo de vivir. Durante la primera de estas dos secciones, Castorp aparece encerrado en el propio vacío de su soledad, sin norte ni ilusión alguna a partir de la cual encarar su existencia, se debate de sinsentido en sinsentido dentro de un escenario marcado por la incertidumbre y la violencia acaecida en los márgenes del sanatorio, mero reflejo de aquello que está por devenir en “el mundo de allá abajo”. No obstante, cuando toda esperanza ya parecía estar completamente perdida, en el sanatorio tiene lugar un acontecimiento que repentinamente cambiará el rumbo de las cosas, el Dr. Behrens acaba de comprar un gramófono y una importante colección de discos para el disfrute y distracción de los enfermos. Castorp no tarda en ofrecerse como responsable del mismo, dedicando muchísimas horas a la escucha de las numerosas obras que configuran la colección musical, descubriendo de este modo un nuevo mundo, que rescatándolo del estado depresivo en el que se encuentra, le permite seguir generando sentido a su existencia.

Es en este contexto eminentemente existencialista donde nuestro Héroe se nos antoja muy cercano al personaje principal de la novela “La Náusea” escrita por Sartre algunas décadas más tarde, en la que su protagonista principal encuentra finalmente una especie de precario y provisional sentido a su nihilista existencia escuchando la voz de una cantante de jazz en un club nocturno, siendo éste entonces el único y fugaz sentido que emerge tras la nauseabunda experiencia arrastrada durante toda la trama argumental de la novela, generado, únicamente, a partir de una experiencia estético-musical, tal como así también sucede en las citadas secciones de la Montaña Mágica donde Hans Castorp rescata los propios restos de su naufragio metafísico gracias a la experiencia derivada de la atenta escucha de los discos de música clásica a través de los cuales se suceden diversas arias y fragmentos procedentes de las más conocidas óperas, así como ciertos conciertos y composiciones de música de cámara. Repentinamente, los protagonistas de *Der Zauberberg* y la Náusea logran construir el sentido de sus respectivas existencias¹⁴⁹⁶ mediante el desarrollo, de lo que podríamos considerar, una identidad narrativo-musical

¹⁴⁹⁶ Más sólido en el caso de Castorp y menos consistente en el personaje de la Náusea, según veremos más adelante

que les posibilita abandonar la absurdidad del nihilismo en el que ambos previamente se habían precipitado. El mensaje es bien claro, no hay sentido alguno en el propio existir humano, excepto aquel derivado de la propia experiencia estética. No deja, no obstante, de resultar ciertamente curioso que en ambos casos sea precisamente la música, un arte irremisiblemente unido al transcurrir del tiempo, lo que determine la salida a la trágica situación de solipsismo, vacío y sinsentido en el que se desenvuelven sus respectivas existencias. De este modo, en ambas novelas la experiencia estética se desvela como condición indispensable para la creación de sentido en una existencia humana que el propio Heidegger nos recuerda que se encuentra “colgada de la nada”. Una vez han sido desmanteladas todas las mitologías e ideales propios de la modernidad, el ser humano se ha atrevido a reconocer que éstos tan solo eran meras metáforas que había olvidado que lo eran¹⁴⁹⁷.

¹⁴⁹⁷ Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*

La cuestión del sujeto en el pensamiento de Martin Heidegger según Teresa Oñate

La cuestión del sujeto en Heidegger comporta colocarla en relación al ser en el tiempo, tras haber denunciado el olvido por la pregunta sobre el ser mismo al colocarse el sujeto por encima de todas las cosas, incluido el ser mismo. En esta misma dirección, también es cuestionada la tradicional concepción del tiempo que desde Aristóteles hasta Bergson había sido entendida como un proceso lineal con la finalidad de escamotear o aplazar la evidencia de la muerte como finitud constitutiva del *Dasein* tras situarla en un ahora-no, mañana...más adelante. En definitiva, una comprensión del tiempo en su perspectiva más lineal (constituido por muchos ahoras), la entificación del ser (provocado por el olvido de la pregunta sobre el ser) y la prepotencia de un sujeto dominante, son las tres características que siempre conformaron el pensamiento metafísico occidental que en lugar de situar la verdad en la *aletheia* auroral griega, la sitúa en el juicio derivado de la adaequatio lógicas¹⁴⁹⁸.

Para Teresa Oñate resulta necesario abordar en primer lugar la crítica heideggeriana al tradicional concepto metafísico de la verdad, basado en el subjetivismo inherente a todo pensamiento fundamentado en la premisa de la supuesta primacía del sujeto sobre la realidad, y su clásica e inseparable dicotomía predicativa existente entre el sujeto y el objeto, tras haber sido sospechosamente obviada la capital pregunta sobre el ser. En segundo lugar, también considera necesario analizar ese documento aún hoy en día insuficientemente conocido, valorado y comprendido, expuesto por Heidegger en la conferencia de Friburgo en 1962 bajo el título de *Zeit und Sein*, en la que reclamando una comprensión no subjetivista del sujeto, considera necesario rememorar (*An-Denken*) lo no pensado en aquello mismo que habiendo sido dicho a lo largo de la tradición, había quedado sospechosamente obviado¹⁴⁹⁹.

¹⁴⁹⁸ P. 50, *Materiales de Estética y Hermenéutica*, Teresa Oñate

¹⁴⁹⁹ P. 50-51, *Ibíd.*

La crítica heideggeriana a la doctrina tradicional de la verdad, centrada en la cuestión del sujeto y en el problema de la *Kehre*

La crítica de Heidegger a la verdad se inicia en la recusación de subjetivismo tal como así lo muestra en su escrito de 1942, *Platons Lehre von der Wahrheit*, donde sostiene que aquel sentido originario de la verdad defendido por Heráclito y Parménides como *aletheia*¹⁵⁰⁰, inicia su ocaso en la doctrina platónica, en la que por una parte la verdad se encuentra en las cosas, esto es, en el *eidos* o aparecencia-aparecer de dichas cosas, y por otra, en la captación o visión de dicha apariencia. Por tanto, para Platón la mirada podrá alcanzar la verdad en la medida en que pueda transcurrir desde la apariencia sensible a la Idea (entendida ésta como el verdadero ser), igualándose de este modo el conocimiento y la cosa, dado que esta última se agotaría en la propia Idea. Ha tenido lugar una importante transmutación en la que la verdad ha pasado de ser una propiedad de la realidad misma¹⁵⁰¹, a convertirse en cualidad del comportamiento humano frente al ente. De este modo, tenemos que la *aletheia* ha quedado situada bajo el yugo del desvelamiento de la Idea como resultado del recto mirar (el yugo de la exactitud-rectitud)¹⁵⁰².

En Aristóteles persiste la ambigüedad, pues tal como señala Heidegger, en el capítulo X de *los Metafísicos* presenta la *aletheia* como primera y suprema característica del ser, tratándose entonces de desvelar una verdad antepredicativa y fundamental. No obstante, en *el libro E* de *los Metafísicos* sostiene que lo verdadero y lo falso no se encuentra en las cosas sino en el pensamiento, dejando por tanto de hacer referencia al desvelamiento o descubrimiento. En resumidas cuentas, Aristóteles tiende a suprimir la ambigüedad platónica a favor de la verdad lógica, esto es, de la reducción de la verdad a concordancia¹⁵⁰³.

En este contexto, le ha sido asignado al juicio el lugar de la verdad, de tal modo que inevitablemente emerge el susodicho subjetivismo señalado por Heidegger

¹⁵⁰⁰ Desvelamiento del ente

¹⁵⁰¹ Del aparecer o aspecto del ente que es la Idea

¹⁵⁰² P. 51 y 52, *Ibíd*

¹⁵⁰³ P. 52, *Ibíd*.

al ser retirado el ser de las cosas a las Ideas o conceptos lógicos, convirtiéndose entonces el enderezamiento del mirar en función primordial de la metafísica, colocando de este modo al ser humano en el mismísimo centro de la realidad, olvidando su lugar originario que era el ser¹⁵⁰⁴.

*Desde que el ser se explique por ideas, el pensamiento dirigido hacia el ser del ente será metafísica; y la metafísica teológica*¹⁵⁰⁵

Por tanto, la metafísica siempre remite a Dios, a las Ideas, a los conceptos, como lugar original que ha sustituido la esencia de la *aletheia* por la explicación del ser mediante la Idea. Al fin y al cabo, nos recuerda Arturo Leyte que siendo la Idea más pobre que el mundo sensible de las cosas, *como ser común que corresponde a un incontable número de cosas individuales*¹⁵⁰⁶, alberga la gran ventaja de una inalterabilidad que viene a contrarrestar su inherente pobreza, y que al mismo tiempo permite al sujeto situarse en una evidente posición de trascendental dominancia. Al respecto tan solo cabe recordar el comentario realizado por Chantal Maillard¹⁵⁰⁷ sobre la joven novicia encerrada en la seguridad del convento de clausura con la finalidad de no sufrir más ni la presencia ni la ausencia de su antiguo amor por un joven, así el amor a Dios, a Cristo (a la Idea de Dios o de Cristo) jamás puede resolverse en dolor por traición o pérdida del objeto amoroso, puesto que una idea puede no cambiar nunca para ser siempre la misma. Tenemos entonces que para refugiarse de la propia impermanencia del mundo han sido creados los conceptos¹⁵⁰⁸ que siempre son iguales a sí mismos y nunca cambian, y de modo muy especial la Idea o el concepto mismo de Dios. Esto permite al ser humano sentirse como-en-casa en la segurizante alienación que comporta el hecho de haber sustituido las cosas, la vida misma, por la inalterable abstracción del concepto que le confiere una especie de imaginario control sobre una realidad que se le escapa por los cuatro costados. Es lo que Ortega y Gasset denomina como ontofobia o temor al ser de las cosas, al contacto con la realidad del *Lebenswelt* o mundo de la vida sensible y concreta.

¹⁵⁰⁴ P. 53, *Ibíd.*

¹⁵⁰⁵ Pág. 65 de *Platons Lehre von der Wahrheit*, Heidegger

¹⁵⁰⁶ P. 17, del Prólogo a la edición española de *Identidad y Diferencia*, Heidegger, Anthropos, Barcelona, 2008

¹⁵⁰⁷ Pág. 123, del capítulo titulado *Desde la ignorancia* escrito por Chantal Maillard, y que forma parte de la obra *Las palabras del silencio*, escrita entre varios autores y publicada por edit. Trotta, 2006, Madrid

¹⁵⁰⁸ *Begriffen* (los conceptos que todo lo agarran y retienen entre sus fauces)

En este contexto, habiendo sido flagrantemente olvidada la diferencia entre el ser y el ente, ha quedado al mismo tiempo identificada la verdad con uno de los lados en que vino a quedar dividida la realidad: el mundo de las Ideas, en absoluto detrimento del mundo sensible de las cosas. De este modo, con Platón *la filosofía desaparece en la metafísica*,...albergando ésta última la totalidad de su significado¹⁵⁰⁹, conformando una historia de la metafísica que es en realidad, una historia del nihilismo en la medida en que al no hacer el ser acto de presencia en la Idea, ha quedado bien patente que allí mismo donde se afirmaba que estaba lo verdadero, ahora *efectivamente no hay nada*¹⁵¹⁰. Por esta razón, señala Leyte que desde Heidegger el progreso tan solo puede ser comprendido como progreso del nihilismo, esto es, de la nada más absoluta, y es por esta razón, que será preciso re-tornar sobre el pensamiento habido a lo largo de toda la historia para re-iluminarlo con la pregunta sobre el ser¹⁵¹¹. En este aspecto, la obra artística aporta esa realidad sensible que apriorísticamente había quedado engullida por la Idea o el concepto, permitiendo que haya algo en lugar de la nada, retornando de este modo la vitalidad a una realidad que corría peligro de ser nihilizada, excepto claro está, que se trate de una obra pseudo-artística como sería una creación de tipo conceptual (arte del concepto que no del objeto), en cuyo caso, el concepto seguiría condenando a la obra a ser una mera nada.

En otro lugar, *Einführung in die Metaphysik*, Heidegger advierte sobre la separación efectuada entre el *logos* y la *physis*, en la medida en que el primero había dejado de ser el unificador de todas las manifestaciones del ser, pasando entonces *el ser* a ser regido por las categorías, de tal manera que el *logos* no sólo ha pasado a enfrentarse a la *physis*, sino que además se ha convertido en el lugar originario de las determinaciones ontológicas¹⁵¹².

*Ser y pensar se escinden y el pensar pierde su esencia: olvida que es pensar del ser*¹⁵¹³

El *logos* ha pasado de ser el lugar del desocultamiento y la enunciación a convertirse en la verdad en el sentido de la adecuación, cambiando entonces tanto su sentido como su esencia.

¹⁵⁰⁹ P. 18, *Ibíd.*

¹⁵¹⁰ P. 23, *Ibíd.*,

¹⁵¹¹ P. 23-25, *Ibíd.*

¹⁵¹² P. 53, *Materiales de Estética y Hermenéutica*, Teresa Oñate

¹⁵¹³ P. 53, *Ibíd.*

Al comienzo el ser humano está fundado en la manifestación del ser del ente¹⁵¹⁴. Cuando lo olvida, creyéndose autor del logos y fundador de éste, él mismo se vuelve extranjero con respecto a su propia esencia¹⁵¹⁵

De este modo, no existe diferencia alguna entre el ser y el ente. No obstante, el pensamiento de Heidegger tanto en su primera como en su segunda etapa ha sido considerado subjetivista en la medida en que si en un principio coloca al *Dasein* (ser-ahí) como fundamento del mundo y de la verdad¹⁵¹⁶, después establece que es el ser quien constituye el fundamento de la verdad, la historia y el hombre¹⁵¹⁷. Por otra parte, en esa endeble y supuesta división tan en boga hoy en día, se esconde la mayor evidencia del pensamiento heideggeriano: *el de la comprensión del ser como relación constitutiva (sólo ella fundante) entre ser-pensar indisolubles y copertenecientes¹⁵¹⁸*, siendo entonces plenamente rechazables tanto el subjetivismo como el sustancialismo *que son en Heidegger uno y el mismo rechazo*. Por tanto, existe una evidente continuidad y no radical ruptura entre el primer y el segundo Heidegger, pues la tesis anteriormente señalada pone en evidencia la forma en que Heidegger se enfrentó a toda la tradición metafísica occidental para superarla (*Verwindung*) y recordararla (*Andenken*) con la finalidad de perseguir lo olvidado y no pensado ni dicho por ella¹⁵¹⁹. Esto supone dar un salto y un paso atrás señala Arturo Leyte, en su prólogo a la edición española de *Identidad y diferencia*, ya que sólo un pensar que adopte tales características puede conseguir pensar lo impensado, aquello que aún está por pensar¹⁵²⁰.

Lo que sorprende a Teresa Oñate es lo poco razonable que aún hoy en día resulta el hecho de que la voz del segundo Heidegger, el *Del camino al habla*, el *Origen de la obra de arte*, la *Carta del humanismo*, *Identidad y Diferencia o Tiempo y Ser*, siga sin ser escuchada ni entendida en los términos que sin duda alguna merece, persistiendo en nuestra sociedad actual *la hegemonía hipermoderna de la técnica nihilista multinacional y global¹⁵²¹*, sin posibilidad de ofrecer alternativa alguna a la pervivencia de los más tradicionales fundamentalismos ideológicos, así como a los irracionalismos más reactivos y relativistas que *multiplicando las diferencias individuales al infinito numérico de*

¹⁵¹⁴ P. 211 de *Platons Lehre von der Wahrheit*, Heidegger

¹⁵¹⁵ P. 199 *Ibíd.*

¹⁵¹⁶ Lo que comporta una evidente concepción antropológica al colocar, de hecho, al hombre, al ser-ahí en el centro del mundo y la verdad. Esta acepción no deja de constituir un claro trascendentalismo.

¹⁵¹⁷ Tal como sucede en *Tiempo y Ser*, donde puede hablarse de cierto teísmo al hacer recaer en el ser el fundamento de la verdad.

¹⁵¹⁸ P. 63, *Materiales de Estética y Hermenéutica I*, Teresa Oñate

¹⁵¹⁹ P. 63, *Ibíd.*

¹⁵²⁰ P. 41-42, *Prólogo a la edición española de Identidad y Diferencia*, Heidegger, Anthropos, Barcelona, 2008

¹⁵²¹ P. 41, *El Segundo Heidegger (Ecología, Arte, Teología)*, Varios autores, entre ellos Teresa Oñate, Dykinson, Madrid, 2012

*lo inconexo y socavante de toda sociedad y toda politicidad*¹⁵²², siguen manteniendo la misma violencia inherente a la metafísica óptica que tan bien sirve de cobertura a un poder que se ha apropiado de la racionalidad de la verdad. Al respecto, Teresa Oñate se pregunta:

*¿Cómo puede, entonces no escucharse al segundo Heidegger que, de la mano de Nietzsche, arremete contra el in-mundo estado de las cosas vehiculado por la historia del olvido del ser (y su total asimilación al ente) en Occidente?*¹⁵²³

Permitiendo el triunfo absoluto de lo que Oñate denomina como *hipermodernidad técnica universal*, y la continuidad del fundamentalismo monológico, o su otro extremo, el de la barbarie del relativismo de los unos inconexos y multiplicados hasta el mismísimo infinito, dos callejones sin salida en los que, sin duda alguna, nuestra sociedad postmoderna actual se encuentra encallada. Resultando ya patente la imperiosa necesidad de un cambio en el paradigma histórico centrado en la diferencia y la alteridad, y no en el fundamentalismo y el relativismo, no deja de resultar descorazonadora la persistencia de nuestra sociedad en aquellos esquemas y estructuras que perpetúan al infinito la propia violencia dialéctica del sistema¹⁵²⁴. Después de todo, según señala esta misma pensadora, la mayor parte de los movimientos contraculturales (pacifistas, ecologistas, movimientos de género, etc.) no dejan de encontrar su fundamento en ese segundo Heidegger que a su vez se inspira en el Eterno Retorno del Zaratustra de Nietzsche¹⁵²⁵.

¹⁵²² P. 42, *Ibíd.*

¹⁵²³ P. 43, *Ibíd.*

¹⁵²⁴ P. 45, *Ibíd.*

¹⁵²⁵ P. 48-49, *Ibíd.*

Identidad y Diferencia

La temática de la conferencia *Identität und Differenz* de Heidegger gira precisamente en torno a la co-pertenencia constitutiva del ser-pensar-hombre, pues el ser pertenece- con el pensar- a lo mismo¹⁵²⁶.

*Verstehen wir das Denken als die Auszeichnung des Menschen, dann besinnen wir uns auf ein Zusammengehören, des Mensch uns Sein betrifft*¹⁵²⁷

Pues en dicha copertenencia, ser y pensar resultan inseparables, y no se trata, tal como nos advierte Heidegger, de considerarlos por separado como entidades en sí para después colocarlos en interrelación, sino de comprenderlos en su intrínseca vinculación y unidad¹⁵²⁸. El ser y el hombre se copertenecen en una relación dialogal a través del lenguaje, pues *el logos es la sede del evento del ser*¹⁵²⁹, en el mismo sentido en que lo expresa la *Carta sobre el Humanismo*. La esencia del ser y del hombre es totalmente transitiva en la medida en que se necesitan mutuamente para poder ser, pues se transpropian y pertenecen uno al otro. Ni el ser ni el hombre son de su propiedad en la medida en que uno es propietario del otro, y por tanto, se expropian mutuamente (*übereignet*), pues la razón de ser del hombre se encuentra en el ser y la del ser en el hombre. En el pensamiento dialógico que sustituye al autárquico, el ser es asentado como evento o acontecimiento en total dependencia, y exactamente lo mismo sucede con el hombre, pues tal como señala Vattimo:

*La Erörterung (discusión) hermenéutica es el pensamiento que corresponde al ser como evento*¹⁵³⁰

¹⁵²⁶ Identität und differenz.. Neske, 6 Ed. Tübingen, 1978, p. 14. *Sein gehört-mit dem Denken-in das Selbe*

¹⁵²⁷ Ibidem, p. 17. Consideramos el pensamiento como la distinción del hombre, entonces nos acordamos de la copertenencia que concierne al hombre y al ser.

¹⁵²⁸ P. 67, *Materiales de Estética y Hermenéutica I*, Teresa Oñate

¹⁵²⁹ P. 68, *Ibid.*

¹⁵³⁰ Vattimo, *La aventure Della differenza*, p. 167

Según Heidegger, tomando como punto de partida el aforismo heraclítico *Phýsis kryptésthai philei*¹⁵³¹, la principal tarea de la filosofía y del pensar consiste en la *aletheia* o desvelamiento-des-ocultación que conduce a la *Lichtung* en la que tanto el ser como el pensar se encuentran mutuamente presentes. Así tenemos que, la *aletheia* es *Ereignis* (acontecimiento) en el que se da la Luz que permite desvelar al ser, si bien el propio Heidegger, nos recuerda Teresa Oñate, señala que la *Lichtung* no lo es de la mera presencia sino también de *la presencia que se oculta*¹⁵³²

*La verdad del ser es el darse del ser a su pensar, a su ahí (Dasein) y del pensar, logos, que recoge la epifanía del ser posibilitándola y siendo posibilitado por ella. Tal es la doctrina heideggeriana de la verdad*¹⁵³³

Para Heidegger, la verdad procede de la no-verdad, de la misma manera que la autenticidad del *Dasein* también tiene su punto de partida en la inautenticidad¹⁵³⁴, en no menor medida en que cualquier obra de arte debe, de una forma u otra, sustraerse al *das Man* de lo establecido, esto es, aportar cierta apertura a lo ya conocido. En *Sein und Zeit*, procede a pensar el ser desde la diferencia, esto es, a partir de desmarcarlo con respecto al ente, pues el ser se da en el tiempo y cuando el tiempo del ser ha terminado, el tiempo continúa existiendo constituyéndose como diferencia. Por esta razón, Heidegger prefiere decir que el ser, al igual que el tiempo, se da (*es gibt*), evitando decir que es, pues tanto el ser como el tiempo no son entidades sustanciales sino entes que se dan, que se manifiestan.

*Del ente decimos: es. En lo que respecta a la cosa o cuestión ser y en lo que respecta a la cosa o cuestión tiempo nos mantenemos ojo avizor. No decimos: el ser es, el tiempo es, sino: se da el ser y se da el tiempo. Con este giro no hemos hecho por de pronto más que cambiar el uso lingüístico. En vez de ser decimos se da*¹⁵³⁵

Y aplicaremos ese mismo giro lingüístico a la obra de arte diciendo que no es sino que se da, pues siempre acontece en un determinado contexto de circunstancias que a lo largo del tiempo van cambiando la forma de darse, que

¹⁵³¹ A la naturaleza gusta de ocultarse, citado por Teresa Oñate en la página 31 de *El Segundo Heidegger*.

¹⁵³² P. 31, *Ibíd.*

¹⁵³³ P. 69, *Ibíd.*

¹⁵³⁴ P. 70, *Ibíd.*

¹⁵³⁵ P. 31, *Tiempo y ser*, Heidegger, Tecnos, Madrid, 2011

no de ser, de la propia obra. Pensemos tan solo por un instante, en el sentido que pudieron albergar las pinturas rupestres para la humanidad de la prehistoria y el que ahora pueden tener para un ciudadano en la actualidad, o aquello que pudieron significar los lienzos pintados por Vermeer o Pieter de Hooch dentro del contexto calvinista en el que vivían los habitantes de Delft en el siglo XVII ,y el que ahora puedan encerrar para un turista de Tokyo que pudiera contemplarlos en un museo holandés. Por esta razón, ya no se trata de la infinidad de significados que una determinada obra pueda despertar en los muy diferentes espectadores susceptibles de poder contemplarla, sino de que la propia obra, al igual que el *Dasein*, ni tan siquiera es, sino que simplemente se da, y es en la facticidad de ese *dar-se* donde la obra pone de manifiesto esa misma nada que circunda al ser como una pequeña isla de realidad rodeada por un océano de irrealidad.

En este aspecto, señala Oñate que la hermenéutica des-oculta (*aletheia*) una verdad parcial e histórica que nunca puede constituirse como “la verdad” en la medida en que entonces caeríamos en lo a-temporal y metafísico. *Toda aletheia es un dar-se-como, significa entonces que siempre es una interpretación histórica, ni arbitraria, ni definitiva*¹⁵³⁶, como también lo es la interpretación de la obra artística en la medida en que es algo que también acontece (*es gibt*) en un determinado contexto de circunstancias histórico-culturales cuya facticidad impedirá que pueda ser comprendida de una vez para siempre. Esta es una de las razones por las cuales inevitablemente una obra artística siempre escapa a las intenciones de su propio creador, pues éste no puede conocer, ni tan siquiera imaginar, de qué manera su obra va a ser comprendida en los sucesivos contextos simbólicos en los que a lo largo del tiempo se desenvolverá. Es en este sentido que una obra constituye un evento, un mero acontecer, y no una realidad en sí, que comporta una *aletheia* o dar-se-como que impedirá cualquier interpretación que se pretenda definitiva. Por tanto, siempre deberemos entender el des-ocultamiento del ser o de la obra artística en su parcial e histórica (relativa) veracidad y no en una supuesta unicidad de naturaleza metafísica. Todo ello nos conduce a la cuestión señalada por Teresa Oñate sobre una supuesta subjetividad a la hora de considerar la verdad del ser-ahí (e implícitamente de la obra de arte). Sin embargo, señala la propia Oñate, ello tan solo sería así en el caso de que se hiciera *de subjetivo una exégesis que lo explique como sometido al arbitrio del sujeto*¹⁵³⁷, quedando por tanto aquí excluido cualquier tipo de subjetivismo relativista.

Por otra parte, *la temporalidad enlaza, sin confundirlas, las dimensiones del tiempo: guarda la presencia denegando su presente, recibe la presencia-*

¹⁵³⁶ P. 73, *Ibíd.*

¹⁵³⁷ P. 55, *Ibíd.*

*presente (la cercanía) y retiene la presencia-ausencia que adviene. Si Ser y Tiempo se determinan desde la presencia, ahora resulta claro que la presencia no puede ser reducida al presente (tal reducción metafísica de ser a ente y de tiempo a presente se muestran como una y la misma. Por eso el tiempo lineal pensado como sucesión- nunca explicada- de los ahora estáticos es el tiempo impropio de la ontología: pensar impropio que olvida el ser y la diferencia ontológica: la de presencia y lo presente), sino que debe ser entendida como lo que nos concierne, lo que nos alcanza, y ello incluye la ausencia*¹⁵³⁸

Dado que todo pensar es temporal en la medida en que transcurre a través del tiempo, permitiendo unir pasado, presente y futuro, permite a ese ser que es en el tiempo constituirse como una continuidad y evitar de este modo caer en la esquizofrenia que supondría asumirse como una inconexa sucesión de conatos y estallidos existenciales. Tal como señala Oñate:

*Sólo la temporalidad de la razón permite a la presencia no disolverse en el mero evento esquizofrénico de una multiplicidad a-significativa e insignificante de fogonazos, ruidos o manchas. El tiempo permite la permanencia. El pensamiento es orgánico porque es temporal. La presencia- no lo presente- se da en el tiempo, significa así: el ser es en el pensar-del ser*¹⁵³⁹

Heidegger establece que *es gibt Zeit und es gibt Sein*, siendo el *und*, ni más ni menos, que el *Ereignis* (acontecimiento) y la *aletheia*, pues *lo que determina a ambos, tiempo y ser, en lo propio de ellos, esto es, en su copertenecerse, lo nombramos nosotros con das Ereignis (el acontecimiento apropiador)*, apareciendo entonces el ser como un evento que lejos de esfumarse en su aparecer, es conservado por el tiempo. En este sentido, señala Oñate, *es acontecer, pero no de un mero pasar mudo o ciego. Es el denso darse de la historia*¹⁵⁴⁰

Por otra parte, para Heidegger el *Ereignis* consiste en el retraimiento (ocultamiento), pues la *aletheia* tan solo se da temporalmente, dado que *se oculta dándose, no se entrega absolutamente al pensar: por eso el ser es*

¹⁵³⁸ P. 73, *Ibíd.*

¹⁵³⁹ P. 74, *Ibíd.*

¹⁵⁴⁰ P. 74, *Ibíd.*

*infinito y el pensar es infinito...ya que el propio ser, además de guardarse en el logos: la tradición (Ueberlieferung) se resguarda en su mismo ocultamiento*¹⁵⁴¹

Por otra parte, Oñate afirma que *el Ser nunca pertenece absolutamente al pensar porque la verdad descansa (es posibilitada) por un abismo: Ab-grund que es ocultamiento (ab)- des-velamiento (grund): Historia*. Heidegger considera que aquello mismo que ha sido olvidado en virtud de su propio ocultamiento es, al mismo tiempo, lo más viejo y primigenio que se alberga con el nombre de *aletheia*. Y el futuro siempre consiste en volver a las raíces griegas no con la finalidad de reiterar lo ya dado, sino para recuperar lo olvidado en el pensamiento de dicha tradición.

*El corazón de la aletheia y el Ereignis es posibilidad- posibilitante*¹⁵⁴²

Para un estudioso de Heidegger como Richard Kearney, el ser y su verdad son mostrados más como posibilidad que como actualidad, de tal manera que el descubrimiento de la dimensión olvidada de lo posible nos puede conducir a una nueva concepción post-metafísica del ser, y en esta misma dirección opina Eugeni Trías cuando afirma refiriéndose al ser, que se trata de *un fundamento (Grund) que es a la vez abismo (Ab-grund)*¹⁵⁴³, encontrando aquí una de las más importantes subversiones categoriales heideggerianas.

¹⁵⁴¹ P. 75

¹⁵⁴² P. 75

¹⁵⁴³ P. 77

Tiempo y Ser

Heidegger nos recuerda en esta conferencia pronunciada en 1962 en la Universidad de Friburgo que ni el ser ni el tiempo son ninguna cosa real y concreta, como tampoco son nada temporal y ente respectivamente, pues mientras el primero está *determinado como presencia por el propio tiempo*, el segundo sin ser algo temporal *permanece constante en su pasar*¹⁵⁴⁴. Si esto es lo que acontece con el ser y con el tiempo, nada distinto sucede con la obra de arte que también tiene su tiempo en el sentido de haber sido creada en un determinado momento-contexto histórico acorde con sus circunstancias, el cual una vez ha concluido deja al descubierto una obra irremediabilmente descontextualizada, si bien tampoco podemos afirmar que tal obra ha dejado de existir, sino todo lo contrario, aún a pesar, o incluso, gracias a que su tiempo ya ha transcurrido, sigue permaneciendo constante en su pasar-transcurrir. Es por esta razón, que seguimos extasiándonos ante la bella contemplación de una estatua esculpida por Praxíteles, un lienzo pintado por Leonardo o una sinfonía compuesta por Mozart, pues tratándose en todos estos casos de obras obviamente pasadas, no dejan de estar presentes en su transcurrir a lo largo del tiempo, lo que las convierte en ciertamente inmortales, como inmortal es el tiempo en su más puro transcurrir. De alguna manera, lo que ha pasado, sigue pasando, como le sucede al ser humano cuando antes de haber cumplido su tiempo sobre la tierra, ha dejado su impronta en una determinada obra a través de la cual sigue transcurriendo, por más que su tiempo haya podido finalizar. Al mismo tiempo, a la obra de arte le sucede lo mismo que al ser, que no siendo nada real y concreto¹⁵⁴⁵, nada temporal, viene determinado como presencia por el propio tiempo, encontrándonos en la bella paradoja consistente en que aquello mismo que parecía amenazar su existencia (el tiempo) viene precisamente a ser su más inherente condición. Así, tenemos que el tiempo, al igual que la muerte, es una especie de órgano-obstáculo tanto para el ser como para la obra artística, pues si bien es cierto que cuando J.S. Bach poco antes de morir llevó a cabo la composición de su *Arte de la Fuga*, ésta ya era una obra anacrónica para su tiempo, no es menos cierto que esta misma obra se

¹⁵⁴⁴ P. 28, *Tiempo y Ser*, Heidegger, Tecnos, Madrid, 2011

¹⁵⁴⁵ Pues no podemos comprenderla como un simple ente, o una simple cosa en su mera cosicidad, a pesar de albergar una realidad material y concreta.

encontraba destinada a perdurar a lo largo de la historia y a pesar, precisamente, de haber nacido en un momento nada propicio para que pudiera ser adecuadamente valorada, esto es, en un tiempo en el que el estilo galante y no las formas contrapuntísticas del barroco era lo apropiado en aquel contexto histórico. En otros momentos ha sucedido lo contrario, algún artista o compositor se ha adelantado a su propia época creando unas formas ininteligibles que tardarían muchas décadas en ser asimiladas y comprendidas por el público, como fue el caso de Beethoven al componer hacia el final de su existencia sus últimos cuartetos para cuerdas (del óp. 127 al óp. 135), que no serían realmente comprendidos hasta el siglo siguiente, siendo aún ahora unas obra ciertamente difíciles y enigmáticas para la mayor parte de los oyentes que a ellas se acerquen. Hemos podido comprobar de qué manera dos obras tan distintas como son el *Arte de la Fuga* de Bach o los *Últimos cuartetos para cuerdas* de Beethoven, resultando ser la primera ciertamente anticuada y la segunda obviamente adelantada dentro de sus respectivos momentos históricos, no dejan en ambos casos de apuntar hacia un futuro, esto es, de estar presentes en su ausencia, o dicho en unos términos más propios de *Ser y Tiempo*: manteniéndose en la órbita del *noch nicht*, de lo que aún no es, pero será...Lo mismo sucedió con el lienzo *Las Meninas* de Velázquez, al haber sido comprendido con mayor profundidad durante el siglo XX que en el mismo momento en que fue pintado

Si tal como nos recuerda Heidegger, *No decimos: el ser es, el tiempo es, sino: se da el ser y se da el tiempo. Con este giro no hemos hecho por de pronto más que cambiar el uso lingüístico. En vez de "es" decimos "se da"*¹⁵⁴⁶, resulta del todo evidente que una obra artística tampoco es un ente que es sino algo que *se da*, pues más allá de su apariencia (*Vorhandenheit*), o lo que vendría a ser lo mismo, más allá de su mero carácter de cosa, posee un determinado significado inherente a su cosicidad (*Dichtung*) que la convierte en una realidad que está más allá de sí misma. Es por esta razón, que no podremos decir que la obra es sino que *se da* en un determinado contexto simbólico a partir del cual adquiere su significación, siendo dicho contexto indistintamente el correspondiente al momento histórico en que fue creada, como cualquier otro posterior para el cual la obra habrá adquirido muy diversas significaciones. Lógicamente, ni el propio J. S. Bach pudo desgranar la propia profundidad (*Hintergrund*) de sus propias creaciones contrapuntísticas al no haber podido escucharlas desde la perspectiva abierta doscientos años después por Arnold Schönberg gracias a la exhaustiva utilización de los recursos del contrapunto barroco en el método compositivo dodecafónico. La música de Bach escuchada desde un oído que ha asistido a la disolución de la tonalidad y la muy particular utilización del contrapunto en la música serial, suena y es percibida de una forma bien distinta a la que pudieron en su momento escuchar los oyentes de la primera mitad del siglo XVIII. Las invenciones schönbergianas desvelan en

¹⁵⁴⁶ P. 31, *Ibíd.*

las composiciones bachianas todo aquello que en ellas tan solo constituía mera potencialidad pendiente de ser desvelada en algún momento de la historia musical que resultara propicio para hacer efectiva dicha *aletheia*. Es por esta razón, que decimos la obra artística se *da* (en un determinado contexto histórico), no siendo en este aspecto *algo en sí*, por más que desde la estética kantiana hayamos considerado que se trata de *algo en sí*, pues nos encontramos aquí en la obligación de diferenciar entre el hecho de que la obra no obedezca más que a sí misma al no constituir un medio para otro fin de naturaleza no estética, y el hecho de *dar-se* indistintamente en muy diversos contextos históricos.

En este contexto, resultan bien oportunas las reflexiones realizadas por Vicente Muñoz Reja al considerar la forma en que interviene la obra de arte en la producción heideggeriana posterior a *Ser y Tiempo*, en relación a la pregunta sobre la cuestión del ser, pues *el único criterio a prescribir para demarcar la dimensión ontológica del arte sería el de reservar su privilegio interpretativo sin hacer de él un tema. Es decir, no tratar al arte de manera extrínseca, en su también prolífica conexión con problemas relativos a la historia y a la filosofía del arte, sino remitirlo siempre al lugar que ocupa en el planteamiento del problema ontológico*¹⁵⁴⁷

Prosigue Heidegger señalando que *Ser quiere decir: estar presente, dejar-estar-presente: presencia*¹⁵⁴⁸, siendo ésta la principal razón por la cual decimos de unos invitados que han estado en una fiesta que ésta tuvo lugar con la presencia de dichos invitados y no con la concurrencia de unos invitados presentes, pues este matiz marca la diferencia entre lo que sería el Ser entendido como ente respecto al ser como *presencia que se da* y acontece, de la misma manera que entenderemos el tiempo presente no como el antes que antecede o el después que le sigue, sino como la secuencia de dos ahora, desvaneciéndose uno en lo recién pasado y el otro en lo inmediateamente venidero. Por esta razón, Heidegger afirma que lo ausente, aquello que *ya-no-está-presente, está inmediateamente presente en su estar ausente, a saber, según el modo del pasado que nos atañe*¹⁵⁴⁹, estando el pasado presente de una manera distinta respecto a la tradicional visión aristotélica de un tiempo que transcurriendo incansablemente en línea recta indefectiblemente se encamina hacia su propia consumación.

¹⁵⁴⁷ P. 554-555, Capítulo *Heidegger y la dimensión ontológica del arte*, de Vicente Muñoz Reja, de la obra *El Segundo Heidegger*, editado por Teresa Oñate y otros autores a través de la editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁴⁸ P. 38, *Ibíd.*

¹⁵⁴⁹ P. 41, *Ibíd.*

*Encontramos en el estar ausente, ya sea el pasado, ya sea el futuro, una manera de estar presente y de atingencia que en modo alguno coincide con el estar presente en el sentido del presente inmediato*¹⁵⁵⁰

Por tanto, el estar presente se extiende al pasado y al futuro en lo que Heidegger denomina como triple regalía inherente a ese tiempo que ya no es posible seguir entendiendo en su dimensión tradicional, sino en su propio advenir que aporta simultáneamente al presente lo que ya no presente: el pasado y su reverso que se extiende hasta alcanzar el futuro, formando entonces pasado, presente y futuro su propia unidad¹⁵⁵¹. De este modo, *Espacio-tiempo nombra ahora lo abierto, que se esclarece en el recíproco-ofrendar-se del porvenir, pasado y presente*¹⁵⁵², de tal manera que ello permite a Heidegger considerar la existencia de un *tiempo auténtico* en su esclarecedora capacidad para ofrendar-se en el pasado, el presente y el futuro, al mismo tiempo que apuntando en la dirección del triple juego inherente a dicha concepción del tiempo, considera que debido a la existencia de esta misma unidad, *el tiempo auténtico es tetradimensional*¹⁵⁵³. Esta triple regalía y su inherente unidad, su cuarta dimensión, alcanza y circunda al existente humano de tal manera que sólo puede sostener su propia existencia estando en el interior de la misma, debiendo ser entendido el tiempo auténtico como el "Se" del Se da el tiempo o Se da el Ser. Por esta razón, Heidegger sostiene que en la mutua co-pertenencia de ser y tiempo se encuentra aquello que les es más intrínseco: el acaecimiento (*das Ereignis*) que las sostiene, conserva y y mantiene en su mutua reciprocidad¹⁵⁵⁴. De este modo, el ser viene a desaparecer o disolverse en el propio acaecimiento apropiador del *Ereignis*, pues *así apropiado pertenece el hombre al acaecimiento apropiador*¹⁵⁵⁵.

Y en este sentido, en el caso de la obra artística su estar ausente, ya sea en el pasado o en el futuro, no deja de ser una manera de estar presente sin que sin embargo coincida con el presente inmediato, tal como sucede con cualquier verdadera obra de arte que perteneciendo en un principio a un determinado momento-circunstancia histórica, esto es, estando ausente respecto al contexto que la vio nacer, no deja de estar presente en su propio estar ausente. En este aspecto, en su propio advenir aporta al presente lo que ya no es presente, esto es, su pasado y su futuro, moviéndose entonces en la triple regalía (preeminencia) de la unidad existente entre pasado, presente y futuro,

¹⁵⁵⁰ P. 41, *Ibíd.*

¹⁵⁵¹ P. 42, *Ibíd.*

¹⁵⁵² P. 42, *Ibíd.*

¹⁵⁵³ P. 43, *Ibíd.*

¹⁵⁵⁴ P. 47-48, *Ibíd.*

¹⁵⁵⁵ P. 52, *Ibíd.*

existiendo al igual que el ser humano en el interior de dicha regalía. De ahí que podamos concluir que en esa mutua co-pertenencia existente entre la obra de arte y el tiempo encontremos aquello que le es más intrínseco: *das Ereignis*.

De este modo, si anteriormente hemos visto como el ser venía a desaparecer y disolverse en el propio acontecimiento apropiador, ahora también podemos suscribir que la obra artística también viene a disolverse en dicho acontecimiento apropiador, esto es, en la triple regalía y su inherente unidad (tetradimensional) que la sostiene y circunda. Por este motivo, una obra artística que así se aprecie no es sino que *se da (es gibt)*, esto es, acontece como acaecimiento apropiador, y sólo de este modo podemos comprender fenómenos como el resurgir del gusto por la audición e interpretación de la música antigua y barroca que tuvo lugar a partir de la década de los años setenta del siglo pasado, siguiendo los más estrictos criterios de la época, pues tras el relativo olvido que dichas obras musicales habían padecido a raíz del auge del período clásico-romántico, que incluso las había asimilado a sus propios criterios interpretativos¹⁵⁵⁶, siguen aún hoy en día dándose y acaeciendo en su triple regalía, descubriendo sus intérpretes nuevos aspectos nunca antes desvelados ni por sus propios creadores ni por el público oyente que en su momento pudo escucharlas. Finalmente, un intérprete de música antigua y barroca como Jordi Savall es hoy por hoy capaz de des-ocultar numerosos aspectos y elementos que habían pasado totalmente desapercibidos para los músicos de la época, albergando una mayor comprensión que estos últimos de los propios entresijos que conforman la estructura de dichas obras.

La comprensión de este mismo fenómeno también nos permite comprender con relativa facilidad las razones por las cuales tras un período histórico de dominación de un determinado estilo retorna el gusto por un estilo anterior que ya había sucumbido al olvido, tal como por ejemplo sucedió durante la primera mitad del siglo XX tanto en las artes plásticas, como en la música, con el retorno de la figuración y la tonalidad respectivamente. Después de que la Segunda Escuela de Viena con Schönberg a la cabeza hiciera efectiva la disolución de la tonalidad con las invenciones dodecafónicas serialistas, surgió un movimiento neoclasicista y neo-tonal de la mano de Paul Hindemith e Igor Stravinsky, de la misma manera que tras las invenciones abstraccionistas de Paul Klee y Vasily Kandinsky, surgió un movimiento neofigurativo con autores tan diversos como Böcklin, Grosz, Beckmann, Giorgio De Chirico, Carrá o Gino Severino, entre otros. Sin duda alguna, la nueva exploración de la tonalidad llevada a cabo por los neoclasicistas del siglo XX, así como por algún que otro neo-romántico como Richard Strauss, no supuso una mera re-actualización del

¹⁵⁵⁶ Hasta el punto de llegar a sonar con el mismo espíritu y sonoridad que las obras pertenecientes al período clásico-romántico.

estilo clasicista, sino una visión y comprensión más profunda de aquellos aspectos que aún no habían sido desvelados con anterioridad, pues fue necesario trascender las propias leyes de la tonalidad clásica mediante la atonalidad y la invención del dodecafonismo para vislumbrar el más verdadero alcance del sistema tonal mismo. Todo esto pone de manifiesto no solo que la obra de arte, al igual que el ser, no es sino que *se da*, sino también que se encuentra circundada por la triple regalía, del estar presente, del *ya-no-está-presente* o *estar presente en su estar ausente*, en esos dos ahora que se desvanecen en lo recién pasado y en lo inmediatamente venidero. De alguna manera, lo supuestamente pasado, siempre ha seguido estando presente en las sucesivas re-actualizaciones estilísticas de lo que D'Ors denomina *eones* clasicista y barroco, pues el tiempo de la obra de arte nunca ha sido el correspondiente a la tradicional visión aristotélica, aquel que transcurriendo siempre en línea recta irremisiblemente se encamina hacia su propia extinción, sino ese tiempo que *se da* en la triple regalía. Esto mismo explica la propia evolución (¿?) de la historia del arte y la música, si de evolución puede hablarse, pues no se ha tratado tanto de una serie de etapas estilísticas que se han ido consumando a lo largo del tiempo (visión tradicional aristotélica del mismo), sino de un proceso presidido por una constante triple regalía en la que finalmente tan solo podemos hablar de la recurrencia de dos *estilos-eones*, uno apolíneo (clasicista-conservador), otro dionisiaco (barroco-innovador), en constante interacción a lo largo de la historia, dando lugar al nietzschiano *Eterno Retorno* de lo mismo de distinta manera. ¿Cómo entonces podemos considerar como pasado un estilo como el clasicista o el barroco si ambos han formado parte intrínseca de las más vanguardistas tendencias del siglo XX? Cuando concurrimos a un concierto de Michel Nyman, ¿no asistimos acaso a una rememoración de una música tan barroca como la de los conciertos op.7 compuestos por Albicastro en la primera mitad del siglo XVIII, sucediéndonos lo mismo si escuchamos el inicio del Réquiem compuesto por Jan Dimas Zelenka en esta misma época? Pues la tan característica utilización del *obstinato staccatto* en el bajo continuo en numerosas composiciones de Nyman no deja de remitir de forma bien directa a los autores barrocos mencionados.

Debemos entonces afirmar que el estilo barroco está *presente en su estar-ausente*, y también de alguna manera, también está en futurición debido a la propia dinámica de la triple regalía, pues nada nos impide pensar, antes al contrario, que en su estar-ausente dicho estilo también seguirá estando presente en el futuro.

A través del dar-se de la obra artística, constatamos hasta qué punto su estar presente se extiende al pasado y al futuro en lo que Heidegger denomina como triple regalía inherente a ese tiempo que ya no es posible seguir entendiendo en su dimensión tradicional, sino en su propio advenir que aporta simultáneamente al presente lo ya no presente: el pasado y su reverso que se

extiende hasta alcanzar el futuro, formando entonces pasado, presente y futuro su propia unidad. Unidad que de todos modos también constatamos en la concepción que del tiempo alberga el psicoanálisis, al considerar el pasado infantil del paciente como algo que estando presente bajo el modo de la ausencia, no deja de condicionar tanto el propio momento presente como el futuro, quedando de este modo implícitamente invalidadas tanto la terapia cognitivo-conductual como la terapia Gestáltica en sus respectivas pretensiones de actuar sobre un "aquí-ahora" que en realidad no deja de encontrarse formando parte de la unidad de la triple regalía, de tal manera que un acontecimiento traumático del pasado infantil del paciente sigue condicionando de forma inconsciente su conducta por más que intente situarse en el imposible *aquí-ahora* de un hipotético momento presente que tan solo puede existir formando parte de la citada regalía. Por esta razón, Sigmund Freud señala en sus teorizaciones psicoanalíticas que las fijaciones infantiles del paciente son condicionantes que impidiéndole actuar libremente en el momento presente, lo conducen a repetir convulsivamente a lo largo de su existencia ese mismo conflicto que aún no ha podido encontrar una adecuada resolución. Debido a esta situación, es decir, a la triple regalía del tiempo, resulta ser tan habitual la constatación de que en líneas generales, el ser humano no decide tan libremente desde su propia voluntad, sino que se encuentra condicionado por la acción de sus fijaciones infantiles, escogiendo unos objetos amorosos que en muchísimas ocasiones no dejan de guardar una importante analogía respecto a sus figuras parentales. Sabido es que una mujer que durante su vida infantil fue maltratada por la figura paterna buscará inconscientemente aquellos hombres que, de una u otra forma, perpetuarán el mismo maltrato, de la misma manera que un hombre que durante la infancia haya sido sobreprotegido por una figura materna autoritaria y escasamente respetuosa con su libertad, buscará (encontrará...) como pareja sentimental a una mujer con un perfil no excesivamente distinto al de su figura materna.

La novela *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust no deja de estar narrada dentro de una concepción del tiempo acorde con los criterios heideggerianos expuestos en *Tiempo y Ser*, siendo presentadas las existencias de sus protagonistas en esa misma unidad que circunda la existencia del ser humano y la obra de arte. Por esta razón, el lector nunca puede albergar demasiada certeza acerca del tiempo en el que tienen lugar los eventos que conciernen a los personajes de la obra, al moverse dentro de la característica incertidumbre de la triple regalía y su implícita unidad de pasado, presente y futuro. En una de las primeras escenas con la que se inicia la obra en el primer volumen titulado *Por el camino de Swan*, en el recuerdo y rememoración del sabor de unas madalenas sumergidas en la taza de té, el narrador que es Proust mismo hablando en primera persona del singular, se sitúa en esta misma perspectiva:

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusais d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gateaux courts et dodus appelés Peites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, acablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portais à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'on opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, de devait pas être de même nature....¹⁵⁵⁷

Preguntándose más tarde sobre cuál podría ser la procedencia de la verdad sobre lo que estaba sintiendo, si en las madalenas o en sí mismo, y optando finalmente por creer en esta última posibilidad, esto es, en lo que heideggerianamente hablando sería la triple regalía del *Tiempo* y del *dar-se* correspondiente a su propio *Dasein*, pues ese mágico sabor de las madalenas mojadas en el té no es algo en sí, sino una construcción devenida en el acontecer mismo (*Ereignis*) del tiempo y el ser. Es por esta razón, que el propio narrador, Proust mismo, señala que ese sabor capaz de colmarle de felicidad tan solo se da en el primer sorbo del té con la madalena, pues posteriormente va perdiendo fuerza a medida que va degustando los siguientes sorbos, esto es, a medida que va situándose más en el momento presente y no tanto en el pasado que se está haciendo presente tras haber dejado de estarlo bajo el modo de la ausencia, provocando que la experiencia vaya dejando de ser tan satisfactoriamente plena. En este aspecto, aquí es el *Dasein* mismo (Proust) quien es portador de la Verdad a través de este mundo abierto e instituido por él mismo, que en este caso, no es otro que el de unas excelentes madalenas mojadas en una taza de té que remiten a aquellas otras madalenas de un tiempo pasado, que tras haber sido olvidadas, o mejor dicho, permanecido largo tiempo presentes bajo el modo de una ausencia, ahora retornan con más fuerza si cabe que en el momento en que fueron por primera vez degustadas.

Como nos recuerda Vicente Muñoz Reja, en los escritos del segundo Heidegger se hace evidente que *la esencia de la verdad coincide con la verdad*

¹⁵⁵⁷ P. 44, *Du côté de chez Swan*, Marcel Proust, Gallimard, París, 1987

que le es más propia al arte, la *aletheia*, por lo que el arte es propiamente la actividad de la libertad en tanto dejar ser lo ente. Al arte le es dada la tarea de fundar desde lo oculto, desvelando y dejando ser a lo que posteriormente es determinable como ente o presencia permanente y luego como objeto y representación¹⁵⁵⁸

Es decir, que tomando el ejemplo de las botas pintadas por Van Gogh, el arte nos es desvelado no como un modo más de tratamiento de lo ente, como podrían ser los de la técnica y la ciencia, sino respondiendo *ante la exigencia ontológica de verdad y libertad, funcionando como trascendental de las determinaciones ónticas subsidiarias*¹⁵⁵⁹

Al respecto, tan solo señalar las evidentes dificultades con las que han topado y siguen topando la mayor parte de historiadores del arte, como por ejemplo Schapiro cuando considera que las botas pintadas por el pintor holandés tan solo constituyen una especie de autorretrato de sí mismo, algo así como una parte que nos muestra el todo¹⁵⁶⁰, y que para ilustrar sus teorizaciones Heidegger también hubiese podido tomar una par de botas de cualquier campesino y no necesariamente las botas pintadas por Van Gogh. De este modo, para dicho historiador del arte el auténtico sujeto del cuadro al que Heidegger hace referencia no son las botas sino el propio pintor, poniendo dicho punto de vista claramente de manifiesto que no ha alcanzado a comprender la trascendencia del posicionamiento ontológico heideggeriano. Si las botas de Van Gogh fueran susceptibles de ser sustituidas por las botas de cualquier campesino, éstas jamás podrían aspirar a desvelar la verdad de lo ente, por más que sí pudieran constituir (hipotéticamente hablando) una especie de autorretrato de sí mismo, algo así como una manifestación de la trayectoria de su labor profesional desempeñada a lo largo del tiempo, pues en tal caso, no dejarían de ser un modo más de tratamiento de lo ente al ser incapaces de responder a las exigencias ónticas de verdad y libertad, y en este aspecto, tan solo podrían responder a las exigencias de lo histórico. Puntos de vista como el de Shapiro ponen de manifiesto las evidentes y del todo comprensibles dificultades con las que reputados historiadores del arte se encuentran al tratar de comprender los posicionamientos del último Heidegger en relación a la obra de arte. Después de todo, para un autor como Shapiro dejar de lado su propia *Weltanschauung* historiadora para sumergirse en un modo de ver el mundo no fundamentado en las tradicionales categorías del pensamiento, no deja de encerrar una considerable dificultad.

¹⁵⁵⁸ P. 558, Capítulo *Heidegger y la dimensión ontológica del arte*, de Vicente Muñoz Reja, de la obra *El Segundo Heidegger*, editado por Teresa Oñate y otros autores a través de la editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁵⁹ P. 558, *Ibíd.*

¹⁵⁶⁰ P. 165-166, Andrea Pinoti, *Estética de la pintura*, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2011

Por tanto, a través de las botas pintadas por Van Gogh el arte nos es desvelado no como un modo más de tratamiento de lo ente, como podrían ser los de la técnica, la ciencia o la historiografía del arte, sino que responde *ante la exigencia ontológica de verdad y libertad, funcionando como trascendental de las determinaciones ópticas subsidiarias*¹⁵⁶¹

Si como señala Vicente Muñoz, el Claro (*Die Lichtung*) es el lugar en el cual lo ente es desvelado, de tal forma que simultáneamente es apertura y encubrimiento¹⁵⁶², cualquier par de botas de campesino poco abriría excepto la historia laboral de dicho campesino, y desde luego, nada encubriría al tratarse de un ente más entre los entes que no comportaría más misterio que el de su propia biografía. Si Heidegger se refiere al cuadro de las botas pintadas por Van Gogh como el lugar en el que acontece la *Lichtung*, es debido a su propia capacidad para abrir y ocultar un nuevo mundo en lo que sería su modo de ser esencial del acontecer de la verdad, pues el arte tiene su lugar en el *Ereignis*.

Constatamos que en la obra de Heidegger, y de manera muy especial en los escritos pertenecientes a su segunda etapa, la correspondiente a la *Kehre*, aparece una concepción del Ser y del Tiempo-Espacio (*Dasein*) ciertamente estética, en la cual el ser humano es asimilado y comprendido bajo los mismos presupuestos que la obra artística, esto es, en función de un tiempo-circunstancias que irá determinando en cada momento el devenir de su propia existencia. Lejos de poseer el *Dasein* y la obra de arte una esencia o sustancia que permita conferirles una determinada definición, verificamos que en realidad no son nada, o mejor dicho, son esa nada que irá adquiriendo sentido y significación con el paso de ese tiempo que no transcurriendo en línea recta, se manifiesta en su triple regalía de pasado, presente y futuro. Y es precisamente en esta concepción estética del Ser y del Tiempo donde subyace una visión ciertamente innovadora y revolucionaria en su capacidad para desmitificar y de-construir los fundamentos del tradicional modo metafísico de pensar la realidad del pensamiento occidental, entendiendo por tal, tanto la tendencia al pensamiento mono-lógico como el relativismo fragmentario.

En el hecho en sí de asimilar en una misma magnitud al ser y a la obra de arte, podemos decir que en cierta manera simultáneamente estetiza al primero y des-estetiza al segundo, al dejar la obra artística de pertenecer o quedar subsumida en un ámbito únicamente estético, de la misma manera que el ser no sigue siendo definido a partir de una esencia o sustancia capaz de

¹⁵⁶¹ P. 558, Capítulo *Heidegger y la dimensión ontológica del arte*, de Vicente Muñoz Reja, de la obra *El Segundo Heidegger*, editado por Teresa Oñate y otros autores a través de la editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁶² P. 560, *Ibíd.*

determinarlo de forma apriorística. De este modo, la obra de arte y la experiencia artística han dejado de ser tratados como sujetos temáticos para abrirse a la multiplicidad de significados e interpretaciones posibles, quedando entonces en un segundo plano su adscripción a la Historiografía del arte y los Principios de la Estética, concediendo de este modo prioridad a las más particulares e íntimas vivencias y significaciones despertadas en cada espectador, lo que vendría a desembocar en la luckacsiana disolución de la obra de arte en la pluralidad de las experiencias, o en lo que Maurice Blanchot señala respecto a G. Vattimo cuando éste en su obra *Poesía y ontología* propone hacer una estética ontológica y una ontología estética, sirviendo la hermenéutica de puente mediador entre la estética y la ontología, esto es, entre el arte y la metafísica, evitando que esta última se pierda en los laberintos de lo abstracto y adquiera consciencia de su carácter histórico, en la misma medida en que la *ambigüedad ambigua* de la poesía tampoco debe necesariamente sucumbir a la equívocidad, pues la pluralidad de sentido del decir poético tampoco debe dispersarse y perderse en vagas significaciones¹⁵⁶³. En este aspecto, señala Blanchot refiriéndose a Ricoeur, la necesidad de que la filosofía pueda nutrirse de la simbología de los mitos para de este modo llenarse de esa vida que al pensamiento siempre le falta, siendo capaz de escuchar al mismo tiempo a los poetas para dar lugar a una ontología viva y significativa para el ser humano¹⁵⁶⁴.

*El Ser está en el poema y el poema en el Ser; en ese quiasmo, en su entrecruce, encontramos la función de la analogía que reduce las dicotomías, brinca los límites. Hermes era el diosecillo de los caminos, de las encrucijadas y de los límites. Precisamente, por eso, por ser el intérprete, el traductor, el adivino*¹⁵⁶⁵

En este aspecto, Hermes representa un puente de unión en medio del abismo existente entre la tradicional dicotomía abierta entre el mundo de lo universal-abstracto de la metafísica y el mundo de lo particular-concreto de la poesía, el arte y la música. Él es el mago capaz de transmutar la más vasta materia, el hueso de un animal, en una flauta de Pan, moviéndose siempre en la encrucijada de los mundos y las realidades opuestas para erigirse en su punto de contacto o intersección. Así, podemos entender la hermenéutica como el arte de conectar esos mundos que inicialmente parecían estar condenados a permanecer eternamente fragmentados.

¹⁵⁶³ P. 133, *El segundo Heidegger*, Varios autores, Capítulo: Metafísica y Poesía de Heidegger. de Maurice Blanchot, Editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁶⁴ P. 134, *Ibíd.*

¹⁵⁶⁵ P. 135, *Ibíd.*

Así, Heidegger coloca el Ser en la poesía, y la poesía requiere de la interpretación. Es de lo que más se ocupa la hermenéutica. Además, la poesía es vista por Heidegger como símbolo, al igual que toda obra de arte es alegoría.....la poesía está muy vinculada con la analogía ya que en la analogía se encuentran, de manera principal, la metáfora que, según Ortega y Gasset, es como la entraña de la poesía, y la metáfora, al menos de una de sus clases principales, es una de las formas de la analogía¹⁵⁶⁶

Y al respecto, Blanchot nos recuerda que para Octavio Paz, la metáfora y la metonimia son las dos caras de la analogía¹⁵⁶⁷ y que en la metáfora hay una especie de pequeña ontología que vendría a corresponderse con la heideggeriana afirmación de que en la poesía se halla el Ser¹⁵⁶⁸. Por esta razón, Blanchot propone considerar la atingencia de una hermenéutica analógica, esto es, reconciliadora de los característicos excesos de la univocidad del pensamiento único y el equivocismo en todas sus formas: relativismo, nihilismo, subjetivismo o escepticismo, pues tanto el Ser como la poesía cantan en un lenguaje analógico. Por tanto, una ontología analógica, elaborada con una hermeneútica analógica, es la única que puede rescatar y respetar el carácter analógico de la poesía y el Ser, encontrar el Ser en la poesía¹⁵⁶⁹.

Por otra parte, tal como nos recuerda Bernardo Meza, en el ámbito de lo poético, el poeta usa la palabra; de tal manera que en dicho uso, el poeta genera la permanencia de ella, instaurándola. En el poetizar, en el destinarse del ser, en la regalía del tiempo, se constituye espacio y tiempo¹⁵⁷⁰

Porque en definitiva, esa palabra utilizada por el Poeta no es la misma que habitualmente conocemos como formando parte de la habladuría en el contexto de la cotidianidad, haciendo básicamente referencia al *das Man* de lo establecido, de la misma manera que tampoco guarda relación alguna con la palabra científica o la informativa del periodismo que siempre constituye un medio para otro fin que es la comunicación de una determinada teoría o noticia sobre algo. La palabra Poética es finalidad en sí misma (*finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*), que instaurando un determinado espacio-tiempo abre un nuevo mundo, constituyéndose como Palabra Plena en el sentido más lacaniano del término¹⁵⁷¹, como plena también es, y por tanto poética, la palabra pronunciada por el paciente que se encuentra acostado en el diván

¹⁵⁶⁶ P. 135, *Ibíd.*

¹⁵⁶⁷ P. 135, *Ibíd.*

¹⁵⁶⁸ P. 135, *Ibíd.*

¹⁵⁶⁹ P. 136-137, *Ibíd.*

¹⁵⁷⁰ P. 615, *El segundo Heidegger*, Varios autores, Capítulo: *El Poema en la constitución del acontecer del Ser (Ereignis)* de Bernardo Meza, Editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁷¹ P. 69-139, Jacques Lacan, *Escritos I*, Capítulo: *Función y campo de la Palabra: Palabra vacía y Palabra plena en la realización psicoanalítica del sujeto*, Siglo XXI, Mexico, 1991

cuando consigue hacer del todo presente ese pasado infantil que hasta entonces había permanecido presente bajo el modo de la ausencia, de la misma manera que también lo es la del analista cuando desarrollando una adecuada labor interpretativa consigue desvelar los más oscuros episodios del reprimido pasado infantil de su analizando. Esa misma palabra que cura al paciente al desinstalarlo de aquellas fijaciones infantiles que son la causa de buena parte de sus padecimientos, es palabra poética en virtud del espacio-tiempo que instaure y del nuevo mundo que es capaz de abrir, y en este aspecto, analista y paciente no dejan de desarrollar en un momento dado una labor ciertamente poética. Y es precisamente en este contexto donde adquiere su máxima significancia el heideggeriano concepto de *Sorge* (Cura o cuidado), pues esa Palabra plena pronunciada durante la sesión psicoanalítica por el paciente o por el terapeuta es palabra que cura y transporta más allá de lo conocido (fuera-de-casa), para instaurar los eslabones perdidos correspondientes a la propia existencia del ser, como el propio Proust los instaure en su constante *Recherche du temps perdu*.

Así, la *Poesía es la instauración del ser con la palabra*¹⁵⁷², nos recuerda Bernardo Meza al rememorar a Heidegger, de la misma manera que instaure su propio ser el analizando cuando es capaz de pronunciar esas palabras plenas, que estando cargadas de sentido y significado, remiten a su traumático pasado infantil. Porque al fin y al cabo, *la palabra en el poema no describe algo, constituye mundo; la palabra desoculta la verdad y en este desocultar se dan ser y tiempo en el Ereignis que los muestra y oculta*¹⁵⁷³, y eso mismo es lo que acontece, no sólo en el Poema sino también en esa palabra plena pronunciada por el paciente o su analista, pues en la medida en que des-oculta aquella verdad que había sucumbido a la represión (cualquier episodio dolorosamente traumático del pasado infantil), instituye y crea mundo. Así un paciente que esté siendo analizado puede en un momento dado pronunciar aquella palabra quizás surgida de una equivocación (*lapsus linguae*)¹⁵⁷⁴ que diciendo justamente aquello mismo que en un principio no quería decir, y siendo escuchada por el oído avizor del analista es desvelada en su más oculto y *fundante* sentido, dando lugar a la apertura de un nuevo mundo que en este caso no deja de formar parte intrínseca del ámbito inconsciente del psiquismo del propio analizando. En un capítulo posterior, el dedicado a la identidad narrativa de Paul Ricoeur, constataremos la existencia de una dimensión completamente estética en lo que es la relación transferencial que se establece entre el analizando y su analista, lo que unido a la emergencia de la *palabra plena*, convierte la terapia psicoanalítica en un acto fundamentalmente artístico, por más que su finalidad sea curativa y no ciertamente estética. Ello viene a

¹⁵⁷² P. 615, *El segundo Heidegger*, Varios autores, Capítulo: *El Poema en la constitución del acontecer del Ser (Ereignis)* de Bernardo Meza, Editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁷³ P. 617, *Ibíd.*

¹⁵⁷⁴ Para Lacan *la Verdad surge de la equivocación*

poner de manifiesto las estrechas relaciones existentes entre el *Dasein*, la obra de arte, y el proceso psicoanalítico en cuanto posibilidad de cura (*Sorgen*) del propio *Dasein*.

Supuestas limitaciones e insuficiencias en la teoría estética heideggeriana

Dado que no podemos considerar la existencia de una teoría estética heideggeriana, pues ya hemos visto que la pretensión de Heidegger nunca fue entender lo estético como un sujeto temático que permitiera comprender la obra de arte en relación a un determinado contexto histórico, sino indagar en lo que él mismo denomina como *Origen de la Obra de arte*, tampoco podremos echarle en cara su ausencia de concreción y perspectiva histórica como si de una insuficiencia teórica se tratara. Al tratar el ámbito de lo estético-artístico desde un punto de vista ontológico, es decir, como un existencialista y no como una categoría universal-abstracta, la obra de arte no puede ser comprendida en relación a ningún contexto histórico en particular, como tampoco desde el punto de vista de lo que sería el análisis de un estilo concreto, sino como expresión del Ser mismo que en este aspecto también ha venido a quedar estetizado. La ontologización del arte y la estetificación del ser han pasado a constituir y formar parte de un mismo círculo en el que interactúan de manera inseparable, impidiendo comprender el ser como algo simplemente ontológico y al arte como algo meramente artístico. En este aspecto, a tenor de lo anteriormente dicho, si bien no podemos considerar el pensamiento estético heideggeriano como deficiente en su incapacidad para dar cuenta de la perspectiva histórica de los diferentes estilos y obras artísticas, si será preciso complementarlo con las perspectivas abiertas por la estética adorniana en su interés por comprender la producción artística en su correspondiente contexto histórico, dilucidando la existencia de una *bewusstlose Geschichtsschreibung*¹⁵⁷⁵ que es puesta de manifiesto a través de los diversos estilos y tendencias que se han sucedido a lo largo de la historia del arte. Por esta razón, Adorno insiste en el carácter procesual de la obra de arte, en la medida en que *Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden*¹⁵⁷⁶, pues es en la inmersión contempladora donde se desvela el carácter procesual inmanente a la obra artística, de ahí que la unidad de la misma no pueda ser considerada desde la estaticidad sino desde la propia movilidad inherente del proceso mismo, pues *dass Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seient, ist technologisch fassbar*¹⁵⁷⁷, llegando a

¹⁵⁷⁵ P. 272, 286, 387, *Ästhetische Theorie*, T.W. Adorno. Escritura inconsciente de la historia.

¹⁵⁷⁶ P. 262, *Ibid.* La experiencia estética tan solo es viva desde el objeto, en el instante en el que las obras de arte llegan a adquirir vida propia bajo su mirada

¹⁵⁷⁷ P. 262-263, *Ibid.*

comparar la experiencia estética con la culminación de la experiencia sexual misma, en la cual el objeto amado se transforma hasta poner de manifiesto su máximo esplendor¹⁵⁷⁸. Por esta razón, para Adorno la teoría estética nunca puede ser una construcción filosófica *a priori* como sucede con la teoría hegeliana en la que la obra artística es comprendida desde una filosofía ya acabada, si bien tampoco puede ser comprendida desde sí misma, esto es, desde un análisis inmanente que únicamente tuviera su punto de partida en el propio arte. En este contexto, el filósofo de la *Minima moralia* establece el concepto de *estética negativa* como aquella encargada de expresar el arte radical de cada momento histórico, esto es, aquel capaz de expresar la verdad negra del mismo al desvelar sus propias contradicciones y falsedades. En este sentido, las bellas esculturas de Fidias, Policleto y Scopas si bien pondrían de manifiesto el excelso Ideal de Belleza de la escultura clásica griega, esconderían en sí mismas la negra realidad de una sociedad injusta y extremadamente desigual en la que una buena parte de los hombres eran esclavos y las mujeres consideradas como eternas menores de edad, carentes de los más elementales derechos. En este aspecto, dichas esculturas al igual que los bellos cuadros de bailarinas pintados por Degas al poner tan solo de manifiesto una parte de la realidad, faltarían a la verdad, constituyéndose como arte meramente positivo que ocultaría la negra realidad de su propio momento histórico.

Otra insuficiencia que en un principio podría serle atribuida a la teoría estética heideggeriana, sería la concerniente a su incapacidad para dar cuenta del origen y función de las obras de arte no figurativas, pues en un principio sus presupuestos teóricos tan solo permitirían comprender las producciones figurativas. A medida que el arte transgrede el tradicional horizonte de la figuración/perspectiva, las leyes de la tonalidad y la argumentación lineal literaria, y se adentra en esos nuevos territorios dominados por la abstracción, la atonalidad y la ausencia de secuencia argumental¹⁵⁷⁹, los presupuestos estéticos heideggerianos dejarían de aportar esa *Lichtung* que hasta entonces habían sido capaces de desvelar. En líneas generales, el arte contemporáneo se muestra opaco y ciertamente inaccesible frente a unos postulados teóricos que siempre tuvieron su punto de partida en aquellas célebres botas pintadas por Van Gogh, esto es, en el objeto figurativo construido desde los más tradicionales principios de la mimesis y la representación, y no desde las instancias creadoras del nuevo arte contemporáneo que ha sustituido la imitación/repetición por la creación/apertura de nuevos mundos y realidades. No obstante, y aún a pesar de dichas limitaciones, en cierta manera la teoría heideggeriana también puede ser aplicada a la comprensión de las

¹⁵⁷⁸ P. 263, *Ibíd.*

¹⁵⁷⁹ Tal como sucede en las novelas de Joyce o Thomas Bernhard

manifestaciones artísticas contemporáneas, pues si la correlación *Dasein*/obra de arte abre e instituye el mundo, podemos fácilmente concluir que son precisamente las obras artísticas de los siglos XX y XXI las que más fielmente pueden reflejar esa capacidad para abrir e instituir un mundo, debido a su propia capacidad para crear nuevas realidades al margen de las ya tradicionalmente existentes. Ya hemos constatado que precisamente si algo caracteriza a la obra de arte es su capacidad fundante, esto es, de zafarse del *das Man* de lo establecido para ir en busca de nuevos mundo y horizontes, en lo que no sería exactamente un progreso sino la conquista de la autenticidad del *Dasein* partiendo de su inherente estado de inautenticidad. Por tanto, el abandono de la mimesis-representación y la perspectiva en las artes plásticas, así como de la tonalidad en la música, en las manifestaciones artísticas del siglo XX y el actual, ha venido a encajar de forma bien curiosa con los planteamientos estéticos heideggerianos, por más que en un principio éstos tan solo harían referencia a la pintura figurativa. Una prueba más, sin duda alguna, de la gran riqueza y versatilidad del pensamiento heideggeriano en su capacidad para dar cuenta del origen de la obra de arte en su sentido más plenamente ontológico. Por esta razón, y como veremos a continuación, también podemos encontrar relevantes analogías con respecto a las manifestaciones artísticas correspondientes a las estéticas de las tradiciones de la China y el Japón, por más que pertenezcan a un contexto cultural-simbólico ciertamente alejado de la cultura alemana. La naturaleza ontológica de la estética heideggeriana permite establecer analogías con respecto a otras *Weltanschauungen* que en principio se encontrarían muy alejadas de sus presupuestos, pero dada la universalidad de sus planteamientos, lo que en un principio podría parecer una relevante limitación teórica, se nos desvela como una incontrovertible ventaja. Por otra parte, no podemos pretender que ninguna teoría estética sea capaz de dar cuenta de toda la compleja variedad de pormenores concernientes a la experiencia estética, resultando entonces necesario buscar la complementariedad entre las muy diversas teorizaciones existentes sobre la Estética, tal como anteriormente he procedido al poner en paralelo las muy distintas visiones estéticas de Heidegger y Adorno.

Un ejemplo más de la gran versatilidad que resulta ser inherente al pensamiento estético heideggeriano la encontramos, como señala María Antonia González Valero, en la actual masificación de objetos altamente estetificados como son los *gadgets* o aparatos tecnológicos de última generación (Ipods, I-pads, I-phones, ordenadores portátiles y demás), en la medida en que éstos ya no pueden ser entendidos en su mera *Vorhandenheit* (aparición) ni tampoco ser reducidos a su mera utilidad, al encontrarse hiperestetizados por contener elementos bien personalizables como pueden ser el fondo de pantalla, los sonidos particulares que cada aparato es capaz de emitir,

las muy distintas fundas y caracterizaciones estéticas (como de manera especial sucede en el caso de los productos de la marca *Apple*), lo que impidiendo considerarlos como una cosa más entre las cosas, ocupan una posición identitaria distinta al resto de los entes, y como también señala dicha autora, si además algunos de estos aparatos tiene *Wi-fi es como el aleph del cuento de Borges, un punto donde se encuentra todo*¹⁵⁸⁰.

Difícilmente encontraremos un pensamiento estético tan versátil capaz de interpretar (iluminar) *Weltanschauungen* artísticas tan dispares como pueden ser las correspondientes al cuadro de las botas campesinas pintadas por Van Gogh, la pintura-poesía tradicional china o los gadgets tecnológicos de la firma *Apple*, por citar tan solo tres ejemplos claramente dispares. Esto es precisamente así debido al simple hecho de haber procedido a un análisis existencial de la experiencia estético-artística, tras haber dado por clausuradas las categorías tradicionales del pensamiento metafísico, que sin duda alguna, de no haber procedido de esta manera, el pensamiento estético heideggeriano no habría conseguido ir más allá que el resto de teorías estéticas ya existentes. Y si por un lado resulta bien evidente que nada aporta, propiamente hablando, a la comprensión de los estilos artísticos habidos en cada momento histórico, es por otro lado capaz de iluminar la cuestión ontológica referente al Origen de la obra de arte y la experiencia estética. Además, tal como señala María Antonia González:

*Anunciar que el arte puede ser pensado desde la óptica de la vida o del ser, más allá de la estética y la historicidad del arte, es una sentencia harto repetida en las ontologías del siglo XX*¹⁵⁸¹

En la medida en que ya no podemos seguir pensando desde la univocidad del Pensamiento Único y la Verdad Única, como tampoco desde la estéril y nihilista equivocidad del relativismo Absoluto, aquellas mismas categorías que hasta hace poco eran las encargadas de delinear el pensamiento filosófico, hoy tan solo pueden ser contempladas como los restos de un Naufragio: el de la *Weltanschauung* Metafísica y sus consiguientes Meta-relatos, entre ellos el de la existencia de lo estético-artístico como sujeto temático. La ontologización de lo artístico ha desencadenado la liberación del Arte de las garras de una historiografía excesivamente centrada en el análisis de los estilos a lo largo de los diferentes períodos históricos, en la misma medida en que la estetificación del ser ha abierto la mazmorra de la Caverna Platónica donde había quedado encerrado.

¹⁵⁸⁰ P. 529, Capítulo: *Arte y Ontología (Crítica de los saberes establecidos)*, de la obra *El Segundo Heidegger*, editado por Teresa Oñate y otros autores a través de la editorial Dykinson, Madrid, 2012

¹⁵⁸¹ P. 531, *Ibíd.*

Analogías entre el existencialismo heideggeriano y la plástica-poesía de la China y el Japón

No deja de ser ciertamente sorprendente encontrar en la plástica y poesía china algunas de las más claras e interesantes correspondencias con la *Weltanschauung* del pensamiento heideggeriano, constatando hasta qué punto la pintura paisajística tradicional china, así como su poesía y caligrafía, en la inherente unidad que irremisiblemente las vincula, guarda importantes analogías con los planteamientos expuestos por Heidegger en sus obras: *Ser y Tiempo*, *El Origen de la obra de arte* y *Tiempo y Ser*. Si por un lado siempre se ha hablado de la *Kehre* o vuelta al pasado para desvelar aquello que aún no había sido dicho en lo pensado, por el otro, no deja de ser sorprendente que las ideas expuestas en las citadas obras puedan verse reflejadas en unas manifestaciones artísticas tan ajenas a la cultura alemana como son las correspondientes a la pintura china desarrollada entre los siglos X y XIX d.C. Podemos hablar en este caso de la existencia de una clara analogía entre una forma de pensar que ha marcado el futuro de la filosofía de los siglos XX y XXI en occidente, y la manera de entender el arte y la vida correspondiente a la estética china a través de las siguientes Dinastías: Wei (534-557 d.C.), Zhou (557-581 d. C.), Sui (581-618 d. C.), Tang (618-907 d.C.), Cinco Dinastías (907-960 d.C.), Song (960-1206 d.C.), Yuan (1206-1368 d.C.), Ming (1368-1644 d. C.), Qing (1644-1911), dentro de lo que fue el Imperio Chino anterior al establecimiento de la República de China en 1912 y de la República Popular China de 1949.

Desde el punto de vista histórico-artístico, la pintura aparece en China entre los siglos VI y VIII, estando desde el primer momento del todo vinculada con la caligrafía, estableciéndose un abismo insalvable con respecto a la artesanía, pues mientras el pintor es un filósofo que trata de recrear la naturaleza en su estado más puro, el artesano se limita a desarrollar una gran habilidad cuyo único objetivo es la creación de belleza, y es por esta razón, que el impacto de este último en la estética china ha sido más bien escaso¹⁵⁸².

¹⁵⁸² P. 17-18, *Breve Historia de la Pintura China*, Paloma Fadón Salazar, edit. Comares, Granada, 2006

A diferencia de la pintura paisajista occidental que generalmente encierra un carácter meramente decorativo como plasmación de un determinado ideal estético, la pintura china trata de reflejar (desvelar) aquella realidad que subyace escondida tras las apariencias, de manera que las montañas, ríos y árboles que aparecen en sus composiciones pictóricas, reflejan los fenómenos intangibles que constituyen el fundamento (*Grund*) de la vida misma. De modo que esa realidad que en palabras de François Julien *se encuentra infinitamente expuesta a la evidencia como para ser vista*¹⁵⁸³, es mostrada a través de esas mismas apariencias que al mismo tiempo son un obstáculo y un medio para ser expuestas.

Por otra parte, mientras en la pintura occidental el espectador se sitúa como protagonista principal de la escena, contemplando con su mirada la totalidad del paisaje, en la estética china es impelido a sumergirse en la realidad del paisaje, atravesando ríos, intrincados valles, subiendo y bajando por las montañas, descubriendo la obra en los múltiples e inacabables niveles que la estructuran¹⁵⁸⁴. De tal manera que *la transmisión espiritual de una obra se consigue al lograr dar forma al contenido interno del objeto representado*¹⁵⁸⁵.

De este modo, tenemos que la forma que va a ser creada subyace previamente en el interior del propio artista, de tal manera que éste debe sumergirse en la concentración previa a la realización del trazo, para permitir que la forma emerja desde su propia interioridad, esto es, *abriendo y fundando un mundo*, como diría Heidegger. Allí donde el artesano aprehende y representa la belleza de lo que sus ojos ven, el artista debe olvidarse de lo visto para aprehender las formas desde su propio interior, lo que expresado en palabras de la propia Paloma Fadón, vendría a suponer que:

*El pintor debe olvidar lo que ha visto fuera para ver con los ojos de dentro*¹⁵⁸⁶

Así, tanto el artista como el espectador son concebidos en su *estar-en-el-mundo* y no como realidades en sí definibles a partir de una esencia o sustancia (*ousía*) que determinaría su existencia, y es por esta razón que la presencia del ser humano en la pintura paisajística china siempre resulta más o menos anecdótica al encontrarse irremisiblemente unida al contexto de la

¹⁵⁸³ “No se trata, pues, de lo oculto como secreto, o como misterio, sino de lo que no deja de exponerse. Es precisamente porque no deja de exponerse- a la vez porque lo hace infinitamente y porque tiene esta capacidad- por lo que lo oculto está oculto. Esta faceta oculta lo está porque se encuentra a la vez demasiado desplegada y demasiado próxima (se consume demasiado cotidianamente) para que uno pueda tomar conciencia de ello: no se debe a la inaccesibilidad de lo arcano, lo abstruso, sino a la exposición infinita de la evidencia”.

¹⁵⁸⁴ Pág. 22, *Ibíd.*

¹⁵⁸⁵ Pág. 31, *Ibíd.*

¹⁵⁸⁶ Pág. 20, *Ibíd.*

propia naturaleza. Por esta misma razón, tampoco el artista y el espectador se sitúan frente a la realidad o la obra que va a ser respectivamente representada o contemplada, desde la posición de control y superioridad que las leyes de la perspectiva le otorgan, sino desde su propia inclusión en el proceso del *dar-se* de la realidad misma, habiendo sido la perspectiva suplantada por la Ley de las tres distancias establecida por el pintor y esteta Guo Xi (c.1020-1090), según la cual, existen tres perspectivas para contemplar las montañas: perspectiva alta (mirándolas desde arriba), perspectiva profunda (mirándolas desde abajo) y perspectiva de nivel o relieve (mirándolas en la distancia), que permiten la inmersión del artista y el espectador en la pintura de paisaje.



Barcos de pesca en Sisan, de Wu Wei (1459-1509)

Lógicamente, la aplicación de dicha ley conduce al multiperspectivismo tan característico de la estética china, que impide al espectador situarse desde un único punto de observación de la obra, esto es, aquel correspondiente al lugar del Sujeto Tradicional Kantiano en su pretensión de erigirse en privilegiado punto de referencia de la realidad del mundo. Dada la ausencia de perspectiva propiamente dicha y con la finalidad de producir un efecto de relieve y lejanía, los elementos que se encuentran en un primer plano aparecen contorneados con gruesas líneas de pincelada, mientras los más alejados muestran un aspecto más confuso y difuminado. Por otra parte, estas tres distancias que sirven para configurar los espacios que conforman el paisaje, también constituyen un reflejo especular de las tres distancias interiores del propio espectador que, de este modo, también contempla su propia interioridad en la exterioridad de la obra representada. Así, la contemplación del paisaje también deviene profunda meditación sobre el propio ser, desde lo alto, lo bajo y lo lejano, pues al fin y al cabo, en este particular contexto la pintura siempre refleja los diversos microcosmos que forman parte de un mismo macrocosmos. Un solo paisaje incluye, refleja y representa la totalidad del mundo interno y externo del propio sujeto que lo contempla, porque dicho sujeto, este *Da-sein*, no deja de encontrarse inmerso en unas determinadas circunstancias espacio-temporales, pues como señala Heidegger, *es su fundamento existiendo...de tal manera que se comprende desde sus posibilidades y, comprendiéndose de esta manera, él es el ente arrojado*¹⁵⁸⁷. Y así de arrojado aparece el ser humano en la naturaleza a la que irremisiblemente pertenece en las representaciones paisajísticas chinas, donde su propio ser parece consistir en sus posibilidades, esto es, en su adscripción al *poder-ser* en el contexto de la propia naturaleza. Por esta razón, Laozi señala que los seres humanos son tratados por el *Dao como perros de paja*, desde esa misma nihilidad que caracteriza al *Da-sein*, pues tal como afirma Heidegger, *tanto en la estructura de la condición de arrojado como en la del proyecto, se da esencialmente una nihilidad*¹⁵⁸⁸. Al fin y al cabo, aquello que la pintura china trata fundamentalmente de reflejar, es el *Dao (Vacío Primordial)* como principio organizador de todas las cosas, cual realidad invisible que escapando a las apariencias, constituye el fundamento mismo del universo y del propio ser humano. Por esta razón, aquello que es representado (*ser/yang*) siempre constituye un reflejo del vacío del cual proceden todas las cosas (*no-ser/yin*), como mera ilusión que esconde y al mismo tiempo muestra, ese no-ser, esa nihilidad inherente a cada ser que consiste en ser sus posibilidades. Por este motivo, la representación pictórica posee un carácter eminentemente procesal, en analogía con la concepción filosófica del tiempo y del ser en Heidegger, entendido, no como ese tiempo que en occidente siempre se escapa acercándose inexorablemente a la muerte, sino como un interminable proceso

¹⁵⁸⁷ P. 303, *Ser y Tiempo*, Heidegger, edit. Trotta, Madrid, 2003

¹⁵⁸⁸ P. 304, *Ibíd.*

en el que los instantes que pasan han sido sustituidos por los momentos que se suceden. Para el Heidegger de *Tiempo y Ser*, tanto el Ser como el Tiempo no son sino que se *dan*, acontecen, suceden en un determinado contexto de Tiempo-Espacio que vendría a coincidir con la concepción espacio-temporal que está presente en las representaciones pictóricas chinas.

En este contexto, cabe señalar el punto de vista sostenido por François Julien en su obra *Del Tiempo al señalar que en el Dasein el ser es arrojado en el modo de ser de lo proyectado*, y por tanto, encontrándose en este modo de ser siempre está en falta a modo de un pecado original del cual no puede apoderarse, considerando en este aspecto que toda la tradición filosófica occidental desde Platón hasta nuestros días, está orientada hacia una comprensión del Ser caracterizada por una falta original que debe expiar o solventar para poder existir, con el agravante de que al mismo tiempo, dicha falta posee una naturaleza inexpugnable. Por el contrario, Julien sostiene que en la tradición taoísta, el vivir a propósito no entraña ningún ser arrojado ni proyectado, pues en este ámbito vivir significa coincidir con el momento, careciendo de finalidad y no dejándose atravesar por nada distinto que no sea ese mismo vivir a propósito que no se mide en relación a nada. Considerando de este modo que el taoísmo adopta un posicionamiento antifilosófico que evita entrar en las razones del discurso de la razón, del *logos*, para supuestamente inscribirse en el naturalismo de la disponibilidad del momento, pues bajo su particular punto de vista, toda filosofía es discurso y construcción (*logos*) que se aparta de la naturalidad del existir, del vivir a propósito.¹⁵⁸⁹

Punto de vista que adolece de una excesiva separación o polarización entre los modos de pensar y ver el mundo de China (Oriente en general) y Occidente, que en el caso concreto de la filosofía de Heidegger, no puedo suscribir, pues el modo en el que el *Dasein* se encuentra "en falta" nada tiene que ver con el hecho de tener que expiarla o solventarla para poder existir, tal como así figuraría en el pensamiento de la tradición judeocristiana, sino que en este caso, esa falta que es inherente al *Dasein* no es algo que éste deba expiar o completar para poder ser, sino que constituye la condición misma de su propia existencia. No se trata por tanto, de una falta en el sentido de algo que debe serle restituido, sino del *poder-ser* de todas las posibilidades que la muerte en su momento vendrá a imposibilitar. Por otra parte, en lo que a la filosofía heideggeriana se refiere, no existe separación o desvinculación alguna entre la filosofía y el existir, sino una clara imbricación entre ambas, de la misma manera en que tampoco se encuentran desvinculadas en el pensamiento de Nietzsche, Ortega y Gasset, Gadamer o Adorno, por tan solo citar algunos

¹⁵⁸⁹ P. 161-177, *Del Tiempo, (Elementos de una filosofía del vivir)*, Arena Libros, Madrid, 2005

ejemplos. Y en lo que a la temática de la muerte se refiere, tampoco ésta es contemplada en la filosofía de Heidegger como algo opuesto a la existencia, sino más bien como su condición *sine quanon*, dentro de una concepción del tiempo que lejos de ser entendido en su tradicional forma aristotélica, es contemplado en su naturaleza plenamente procesual y fenomenológica, en lo que Heidegger denomina como *triple regalía*, no alejándose tanto en este aspecto del modo de entender el tiempo en el pensamiento chino, por más que éste nunca llegara a alcanzar el grado de profundidad y elaboración intelectual que el filósofo alemán pone de manifiesto en una obra como *Tiempo y Ser*.



Poeta en lo alto de la montaña, de Shen Zhou (1427-1509)

Ese mismo poeta representado por Shen Zhou en lo alto de un montículo contemplando la inmensidad que le rodea, también asiste a la contemplación de sí mismo, no existiendo separación alguna entre su ser y el mundo circundante, comprendiéndose como señala Heidegger refiriéndose al *Dasein*, que *de forma inmediata y regularmente se comprende desde su mundo...*¹⁵⁹⁰. Es también por esta razón que al contemplar al solitario poeta de la pintura anterior no dejamos de constatar aquello mismo que Heidegger señala, que *el co-estar determina existencialmente al Dasein incluso cuando no hay otro que esté fácticamente ahí y que sea percibido*¹⁵⁹¹, pues implícitamente se encuentra vinculado, no ya con todos los seres de la naturaleza, sino también con el resto de *seres-en-el-mundo* con los que cohabita, independientemente de que estén o no ahí presentes. En este aspecto, el artista Shen Zhou expresa de manera bien clara esa "soledad acompañada" del *Dasein* a través de la

¹⁵⁹⁰ P. 145, *Ibíd.*

¹⁵⁹¹ P. 145, *Ibíd.*

figura del poeta contemplando al mundo circundante que a su alrededor se encuentra, al aparecer no desde una posición dominante y privilegiada, sino siendo un elemento más que contribuye a conformar la realidad del mundo.

Por otra parte, la frecuente utilización de rollos verticales y horizontales que son desplegados, de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda respectivamente, resulta ser del todo acorde con dicha concepción procesal de la obra artística, especialmente cuando es plasmada mediante el rollo horizontal que es lentamente desplegado ante el espectador para que viaje a través de los distintos cuadros que configuran la obra, como si de una sucesión de imágenes cinematográficas se tratara.

De este modo, mediante el proceso concerniente a la creación artística el pintor se construye y se crea a sí mismo como ser humano, constituyéndose en ejemplo de virtud digno de ser imitado por los demás. Por tanto, en este aspecto también constatamos la intrínseca unión existente entre ética y estética que de forma directa tanto remite al pensamiento confuciano¹⁵⁹² como a los planteamientos de la estética aristotélica en occidente.

No obstante, a diferencia de la estética occidental que siempre refleja y refiere al punto de vista del pintor/espectador, la estética china diluye y borra la presencia del sujeto creador o contemplador de la obra que previamente ha sido puesto a disposición del objeto a representar. Por este motivo, el pintor debe vaciarse de sí mismo para poder entrar en lo que representa, pues *pintar no es reproducir lo que la naturaleza crea, es crear como lo hace ella*¹⁵⁹³. Esto supone, heideggerianamente hablando, llevar a cabo una *epojé* o reducción fenomenológica encaminada a deshacer la *Befindlichkeit* o disposicionalidad afectiva del artista en la que a priori se encuentra, algo sin duda alguna bien difícil de comprender para una mentalidad occidental, desde siempre tan acostumbrada a ejercer el control y dominio sobre la realidad. Por esta razón, dentro de la tradición pictórica china nunca un estilo pretendió encontrar una solución que pudiera ser considerada como definitiva, como de hecho sucedió en occidente cuando el estilo renacentista creyó haber llegado al cabo de la calle tras la invención de la perspectiva, pues en China cada nueva obra creada por un artista dado siempre reflejó una particular manera de *estar-en-el-mundo*, y por tanto, un sub-estilo diferente del todo irreductible a lo que durante el Renacimiento pretendió ser un estilo definitivo susceptible de ser universalmente aplicado a todas las obras. Resulta bien evidente el respeto hacia la finitud en detrimento de cualquier planteamiento metafísico-universal-abstracto, como podrían ser los estilos o las leyes de la perspectiva, así como cualquier proyecto de orden generalizador. Esto también nos permite

¹⁵⁹² Pág. 21, *Ibíd.*

¹⁵⁹³ Pág. 36. *Ibíd.*

comprender por qué razón en la estética china nunca existieron estilos o eones artísticos propiamente dichos, que en su pretensión de ofrecerse como modelos acabados en su capacidad para expresar la realidad, pudieran subsumir toda particularidad a la generalidad de sus planteamientos. De ahí, que al recorrer y estudiar la estética china alberguemos la sensación de asistir a un panorama caracterizado por una especie de continuidad carente de progreso alguno, pues más allá de las muy particulares diferencias sub-estilísticas detectables entre unos autores y otros, no existe a grandes rasgos una evolución del arte propiamente dicha, en la que podamos detectar muy distintas maneras de ver el mundo a lo largo de la historia, como evidentemente estamos acostumbrados a contemplar en el contexto de nuestra tradición occidental. Lo que por tanto la estética china pone de relieve es un absoluto respeto por las particularidades habidas a lo largo del tiempo en todas las obras realizadas por los artistas, sin que en ningún momento surgiera un estilo que a modo de eón pasara a constituirse en referente universal-abstracto de toda una época. Por esta razón, no detectamos en China movimiento artístico alguno que supusiera una revolución o cambio trascendental en el modo de ver y expresar el mundo, ni ningún momento histórico especialmente relevante y luminoso respecto a otros períodos más oscurantistas, como sucedió en occidente con la eclosión del estilo renacentista respecto a los estilos medievales del románico y el gótico, o el manierismo y barroco surgidos como consecuencia directa de la crisis y agotamiento de los postulados del Renacimiento. El respeto por las particularidades del artista siempre evitó que en China pudieran ser consideradas unas épocas como doradas y superiores respecto a otras menos brillantes o retrógradas, como en un momento dado sucedió en occidente cuando en los siglos XVIII y XIX autores como Winkelmann, Lessing o Wölfflin llegaron a considerar al estilo barroco como una degeneración del clasicismo. No hubo en este aspecto, un estilo susceptible de ser considerado como Ideal y Superior respecto a otros estilos habidos a lo largo de la historia, como tampoco una alternancia como la detectada por Nietzsche y Eugeni D'Ors entre un eón apolíneo (clasicista) y otro dionisiaco (barroco), sino mera continuidad dentro de una trayectoria histórica caracterizada por la afluencia de sin fin de sub-estilos particulares, que lejos de pretender constituir un estilo propiamente dicho, se limitaban a reflejar las más específicas individualidades.

En la estética china la finalidad de la obra de arte se centra principalmente en el desarrollo de la actitud creadora del ser humano, que es la condición indispensable para que el mundo pueda alcanzar el orden que precisa para su correcto funcionamiento¹⁵⁹⁴. La pintura china nos conduce a experimentar la

¹⁵⁹⁴ Pág. 38, tal como señala François Cheng en su obra "Vacío y plenitud" (comentado por la Paloma Fadón en su propia obra)

constante mutación de todas las cosas y todos los seres, consistiendo el acto creador, en cierto modo, en participar en la evolución del propio universo. De este modo, tenemos que *crear es cambiar, el cambio es movimiento, lo que se mueve vive, lo estático muere*¹⁵⁹⁵.

El pintor chino no trata tanto de representar las cambiantes apariencias como de reflejar aquello que hay de inamovible en el interior de las cosas, *moviéndose como el agua del río, permanece como el río*¹⁵⁹⁶. En este aspecto:

*Es imprescindible ver en el brote ya la flor*¹⁵⁹⁷

Lo que equivale a decir que los trazos deben desprenderse de lo superfluo para transmitir lo esencial, permitiendo que el Vacío haga acto de presencia en la obra artística. Existe al respecto una curiosa anécdota sobre el emperador Huizong (1101-1125) de la dinastía Song cuando en cierta ocasión propuso a los artistas de la corte que pintaran la escena correspondiente al siguiente verso:

Cerca de un puente, altos bambúes vallan una casa de vino

Todos pintaron una casa color vino visible dentro de un vallado de bambú, excepto uno que supo pintar una alta mata de bambúes cerca de un puente con una bandera al viento que marcaba la oculta presencia de la casa. Éste fue el pintor elegido por el emperador, pues según la estética china se trata de conseguir que lo visible sea un eco de lo invisible que existe más allá del alcance de nuestra propia mirada. Una representación mínima debe ser capaz de hablar por todo lo demás, insinuando con su modesta presencia todo aquello que en un primer instante no resulta visible a los ojos del espectador. Se trata más de insinuar que no de mostrar, o de mostrar escondiendo lo esencial...¹⁵⁹⁸, como el ser que se oculta mostrándose y se muestra ocultándose.

*No es de lo inacabado de lo que hay que desconfiar, sino bien al contrario de lo acabado*¹⁵⁹⁹. Dado que el cuadro no es nunca un espacio cerrado que limite una realidad o una situación, es una ventana abierta al infinito de una idea que abre el camino¹⁶⁰⁰

Recordándonos aquellas palabras del Poeta:

Caminante son tus huellas

¹⁵⁹⁵ Pág. 39

¹⁵⁹⁶ Pág. 41

¹⁵⁹⁷ Pág. 62

¹⁵⁹⁸ Pág. 62

¹⁵⁹⁹ Pág.78, comentario de Zhang Yanyuan (810-880) extraído de los Anales de pintores célebres de dinastías sucesivas

¹⁶⁰⁰ Pág. 63

el camino, y nada más;

caminante no hay camino,

se hace camino al andar.

Al andar se hace camino, Y al volver la vista atrás Se ve la senda que nunca

Se ha de volver a pisar.

Caminante, no hay camino,

Sino estelas en la mar.¹⁶⁰¹

Porque en definitiva, sólo el camino importa, el caminar hacia (*zu*), el ir siendo, descubriendo, abriendo, des-ocultando, caminando, encontrando, sin llegar nunca a una meta que pudiera suponer el final del camino, de la vida, del ser....Es por esta razón, que la estética china desconfía de lo acabado y no de aquello que está en camino, como ese caminante machadiano que tan solo pretende seguir dirigiendo sus pasos *hacia...*, no con la esperanza de llegar algún día a una especie de Tierra Prometida capaz de colmarle plenamente en sus deseos y expectativas, sino de permanecer en el trance del *entre*, de la "y" que siempre se obstina en evitar colocar el punto final .

Resulta evidente que en el caso de la pintura tradicional china, el artista abre e instituye un nuevo mundo al interiorizar la realidad circundante a su *ser-en-el-mundo*, pues tomando como ejemplo el encargo realizado por el emperador Huizong durante la dinastía Song, constatamos hasta qué punto la verdadera obra artística es capaz de mostrarnos aquella realidad que subyaciendo oculta espera ser desvelada. Como señala Saulo Alvarado, *la obra y el artista nos muestran un plus de realidad, pues "siempre hay en la percepción algo más que lo dado"*¹⁶⁰², y ese algo más también sería aquello que hay de inamovible en el interior de las cambiantes cosas, poniendo de manifiesto el nietzschiano *Eterno Retorno* de lo mismo que re-torna de distinta manera.

No obstante, además de considerar la capacidad del citado artista para reflejar lo invisible a través de lo visible, constatamos que también ha desarrollado una actitud creadora al participar activamente en la re-ordenación de ese mundo que se encuentra en constante mutación, participando por tanto en su propia evolución. Es lo que Heidegger con respecto a la obra artística denominaría como *puesta en operación la verdad del ente*, con la consiguiente apertura e institución de un nuevo mundo a partir de lo ya existente.

¹⁶⁰¹ Antonio Machado. *Obra Poética*

¹⁶⁰² P. 281, *Capítulo: La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas, de Saulo Alvarado*, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Duque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012

En la pintura de un paisaje todos los elementos deben encontrarse relacionados por parejas: el árbol y la roca, la tierra de la montaña y el agua del río, de tal forma que un árbol debe dar la sensación de estar creciendo en la dirección de los cuatro puntos cardinales, al mismo tiempo que las rocas, los árboles y demás elementos deben transmitir la sensación de que están bien vivos¹⁶⁰³. En este contexto, el Vacío actúa a la manera de una especie de carta comodín que permite una constante reorganización de los elementos que forman parte del espacio representado, de tal forma que la obra artística devenga inagotable fuente de sentidos y significados. Así, el Vacío que circundándolo todo permitiría la existencia de todas las cosas, vendría a ser como *el entre* o la "y" que todo lo une y separa al mismo tiempo, impidiendo que nada sea del todo un elemento *yang* (masculino, activo, sólido, inmóvil, etc.) o *yin* (femenino, pasivo, etéreo, cambiante, etc.), moviéndose todas las cosas, todos los seres, en la entre-apertura de ni lo uno ni lo otro, sino en parte los dos y ninguno de los dos propiamente hablando. De este modo, la univocidad queda revocada por la riqueza de la múltiple diversidad, y en la pintura paisajística china las sólidas rocas aparecen yin-izadas, esto es, albergando aquellas propiedades que en principio serían más propias de un elemento tan fluido, cambiante e inconsistente como el agua, y viceversa, los ríos, estanques y marismas albergarían caracteres más propios de la tierra que circunda una montaña. De este modo, lo más móvil y cambiante es representado como algo relativamente fijo e inmóvil, y aquello que por esencia sería más sólido e invariable aparecería parcialmente fluido y flotante, moviéndose todos los elementos en la entre-apertura de la "y" dentro del Vacío que todo lo colma y circunda. Pero también queda revocada la equivocidad en el sentido de una arbitraria eclosión de particularidades abiertas al infinito, pues la dialéctica de los elementos opuestos *yin/yang* moviéndose en el Vacío del *Dao*, la impide en la medida en que todos los seres y cosas (entes) que conforman el mundo no dejan de encontrarse adscritos a un Principio que viene a constituir el Origen de todas las cosas. Por esta razón, el *Dao-te-ching* de Laozi se inicia con el siguiente poema:

El curso que se puede discurrir no es el curso permanente.

El nombre que se puede nombrar no es el nombre verdadero

Sin nombre es el origen del cielo y la tierra.

Con nombre es la madre de todos los seres.

Por eso,

en la nada permanente se vislumbrará su misterio,

¹⁶⁰³ Pág. 64

en el ser permanente se vislumbrará su límite

Ambos brotan de lo mismo, aunque tienen distinto nombre.

Juntos significan oscuridad.

*Oscuridad y oscuridad, puerta de todos los misterios*¹⁶⁰⁴

Donde queda bien patente la diferencia existente entre la realidad que como Origen de todas las cosas no puede ser nombrada y delimitada (ámbito del Vacío en su vertiente noumenal), y aquella otra realidad que pudiendo ser nombrada (ámbito del Vacío en su vertiente fenomenológica) es la madre de todos los seres y todas las cosas, imponiendo la primera un límite a toda equivocidad, y marcando la segunda un límite a toda pretensión de univocidad. Lo expresa muy claramente François Julien cuando señala que:

*Le Dao que est le tout du procès, est à la fois l'un et l'autre. Il est à la fois le fonds indifférencié dont tout procède et l'actualisation concrète qui aboutit à chaque individuation déterminée. Ou, encore, le Dao est à la fois le commencement et l'achèvement. Il n'y a pas deux ordres de réalité mais un aval et un amont. D'une part, la souche, de l'autre, les branches étalant sous le regard leur diversité*¹⁶⁰⁵

La *Weltanschauung* daoísta pone claramente de manifiesto la co-existencia de dos realidades que cruzando sus respectivos horizontes dan lugar a la configuración del mundo: una perenne e inmutable, otra cambiante e inestable que vendrían a configurar lo que en el pensamiento nietzschiano es el *Eterno Retorno*, de lo mismo que re-torna de distinta manera, evitando al mismo tiempo establecer ningún género de cesura o separación radical entre lo universal-abstracto (la Realidad sin nombre) y lo particular-concreto (la realidad nombrada), o dicho de otra manera, entre el ámbito de lo sensible y el Mundo de las Ideas, vislumbrándose en esa nada-ser permanente esa característica oscuridad inherente al *Dasein* heideggeriano, precisando ser desvelada mediante la *aletheia*, pues ese ser que en palabras de Aristóteles *se dice de muchas maneras*, gustando de ocultarse en la espesa frondosidad del Bosque, aguarda el momento oportuno para ser iluminado por la instantaneidad del rayo de la *Lichtung*. De ahí que ambos, lo perenne y lo mutable, brotando de lo mismo, al permanecer juntos signifiquen esa oscuridad de la que Laozi nos habla en su poema, *oscuridad y oscuridad, puerta de todos los misterios*.

¹⁶⁰⁴ P. 31, *Dao-te-ching*, edición de Anne-Hélène Suárez Girard, Siruela editores, Madrid, 2007

¹⁶⁰⁵ P. 416, François Julien, *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991



En esta obra del artista chino Ma Yuan (1190-1225 d.C), titulada “*Viewing Plum Blossoms by Moonlight*”, realizada con tinta negra y de color sobre seda, en una particular forma circular de pequeñas dimensiones (25,1 x 26,7 cm.), los elementos compositivos han quedado notablemente reducidos: los prominentes picos de las montañas, los dos personajes que aparecen, uno sentado y el otro de pie, sobre el estrecho camino de la ladera y el tortuoso ciruelo en flor, todo ello iluminado por la pálida luz de la luna. Toda actividad parece haber sido

suspendida y sustituida por la profunda meditación de los personajes que protagonizan la escena, que a pesar de su tamaño relativamente pequeño, adquieren cierto protagonismo inhabitual en las pinturas chinas, sin que no obstante ello impida su total integración con el resto de la naturaleza, pues el *Dasein* como *ser-en-el-mundo* siempre es un acontecer en un mundo circundante al que previamente ha sido arrojado, y en el que debe buscar la *Sorge* o Cuidado de sí mismo en el poder-ser de sus posibilidades existenciales.

Por otra parte, en este caso la entre-apertura también queda bien patente en la no separación existente entre las distintas disciplinas artísticas: pintura, caligrafía, poesía, música, etc. , pues según dicta la tradición china, *un poema es una pintura invisible y una pintura un poema visible*¹⁶⁰⁶.

Así, la poesía ve en la pintura lo que la pintura oye en la poesía, pues utilizando ambas el mismo trazo de la caligrafía para ser representadas en el papel, y valiéndose de la misma tinta y del mismo pincel, comparten una idéntica idea que partiendo del caos va adquiriendo una forma determinada. De esta manera, a diferencia de occidente donde las distintas artes siempre estuvieron claramente separadas y diferenciadas dentro de sus respectivos territorios, exceptuando las óperas compuestas por Richard Wagner a finales del siglo XIX, que al constituir una *Gesamkunstwerke* u obra de arte total, quedaban en ellas integradas el teatro, la danza, la música, la literatura y la plástica, en China estas artes siempre se encontraron entremezcladas dentro de una rica interacción que las vinculaba estrechamente entre sí. Esta indefinición del arte-poesía chinos resulta ser del todo acorde con el *Ereignis* heideggeriano, esto es, con el acontecimiento en el que *es gibt Zeit und es gibt Sein*, pues dicho acontecimiento es el *und* (la "y") y la *aletheia*, y de la misma manera que tiempo y ser se co-pertenecen, en China las distintas artes también se dan en el *und* que es el *Ereignis*, no siendo en ningún caso la poesía únicamente poesía, ni la pintura únicamente pintura, ni la caligrafía únicamente caligrafía, sino una activa interacción entre ambos. De este modo, tenemos que nunca la pintura es del todo pintura, como tampoco la poesía consigue ser totalmente poesía, ni la caligrafía mera caligrafía, sino que todas ellas son la "y" de la entre-apertura correspondiente al *Ereignis*.

Por otra parte, teniendo en cuenta que para Heidegger el *Ereignis* consiste en el ocultamiento, ya que la *aletheia* tan solo acontece temporalmente, mostrándose en su ocultarse y ocultándose en su mostrarse, tenemos que en la pintura china la realidad también nos es desvelada a medias tintas, siendo considerada como la mejor obra aquella que deja al espectador en la estacada de lo inacabado e incompleto, y no aquella otra que conseguiría mostrar todos los elementos que configuran una realidad dada. Tan solo recordar al respecto

¹⁶⁰⁶ Pág. 66, *Dao-te-ching*, edición de Anne-Hélène Suárez Girard, Siruela editores, Madrid, 2007

la anécdota anteriormente citada sobre el encargo realizado por el emperador Huizong, en base a la cual tan solo aquel pintor que había conseguido expresar lo máximo con lo mínimo, evitando mostrar el todo y dejando que fuera la ausencia aquello que ocupara al espectador que contemplara la obra, fue el artista elegido para llevar a cabo el proyecto encomendado.

Constatamos hasta qué punto de lo que en última instancia se trata es de evitar sentar una última palabra o imagen sobre la realidad, y para ello la estética china recurre tanto al mostrar ocultando como a la disolución de las fronteras existentes entre las artes, con la finalidad de moverse siempre en la entre-apertura del *ni eso ni lo otro*, siendo al mismo tiempo y en cierta manera, eso y lo otro...Ni pintura, ni caligrafía, ni poesía, y pintura, poesía y caligrafía al mismo tiempo, ocultando en el desvelamiento y desvelando en el ocultamiento.

Recordando lo señalado por Oñate anteriormente, que debido al hecho consistente en que *el Ser nunca pertenece absolutamente*, pues al consistir el *Ereignis* en el retraimiento ocultante que sólo permite que la *aletheia* se dé temporalmente, la verdad siempre descansa y es posibilitada *por un abismo: Ab-grund que es ocultamiento (ab)- des-velamiento (grund)*. Y esa y no otra es la Verdad expresada-desvelada-ocultada por la estética de la pintura paisajística china y también por las manifestaciones artísticas del Japón, en su tradicional evitación de la claridad y la proliferación del misterio.

Lo constatamos al contemplar/leer el siguiente poema, compuesto en este caso por el poeta y pintor japonés Yosa Buson (1716-1784), del período Edo (1603-1868)¹⁶⁰⁷, escrito siguiendo las directrices del estilo *Haiku*¹⁶⁰⁸:

Con una farola,

Un hombre deambulando por el jardín,

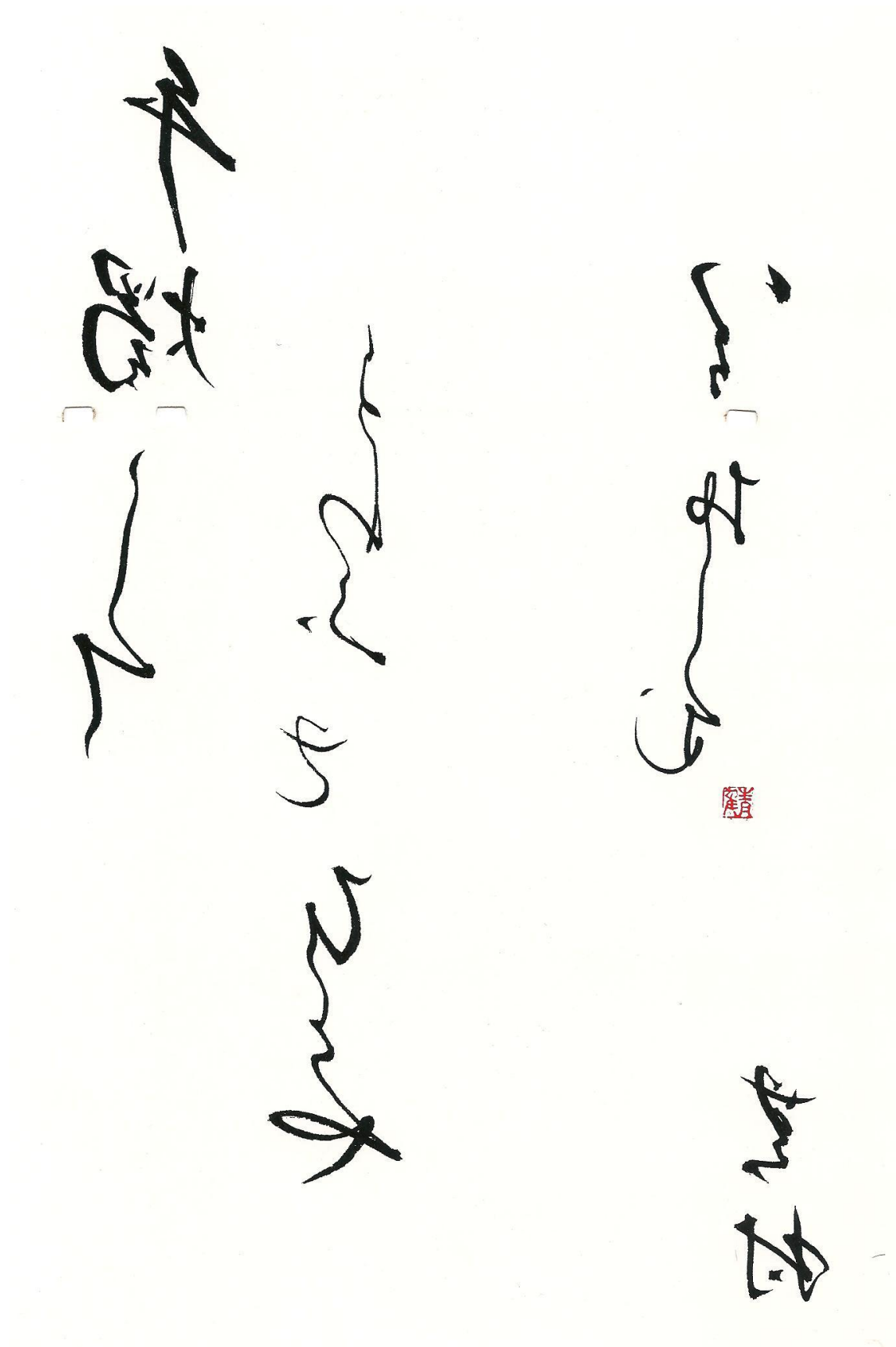
Apenado por la partida de la primavera.

Si lo contemplamos con la caligrafía japonesa original de su autor, constataremos hasta qué punto las palabras son, de facto, gestos pictóricos que expresan una realidad cuya naturaleza es simultáneamente poética,

¹⁶⁰⁷ En esta etapa de la historia del Japón, se estableció la capital en Edo (futura Tokio) y el país se cerró a todo contacto con el mundo exterior, manteniendo un marcado eclecticismo, sin que ello impidiera el surgimiento de una clase burguesa que al ir creciendo en poder e influencia, también dedicó gran atención e interés al fomento de todas las artes.

¹⁶⁰⁸ El estilo *Haiku* se caracteriza por ser fundamentalmente minimalista al tratar de expresar el máximo a través de la utilización del menor número posible de palabras, dejando el poema completamente abierto a las posibilidades interpretativas que pueda sugerir en cada lector.

plástica y musical , sin que podamos aislar ninguno de los géneros artísticos que conforman la obra.



Aquello mismo que leemos como poesía, es expresado plásticamente mediante los procedimientos de la caligrafía y la pintura, viniendo a constituir una especie de poesía visual al estilo de las obras creadas por autores como Mallarmé o Joan Brossa durante el siglo XX en occidente. En todos y cada uno de los trazos caligráficos detectamos la "y" (*el entre*) del *Ereignis* que permitiendo su existencia como poesía, caligrafía y pintura, también impide que dicho poema pueda ser reducido a mera poesía, pues en este caso, las palabras son también gestos que pintan sobre el papel unos significantes cargados de significado, esto es, la nostalgia y la pesadumbre que hacen mella en un hombre que ilumina con su farola las plantas de su jardín ante la inminente despedida de la primavera. La palabra se ha convertido en gesto, el gesto en pintura, y la pintura nuevamente en palabra, sin que podamos establecer diferenciación alguna entre poesía, caligrafía y pintura, y si a ello le añadimos la rítmica musicalidad de las sinuosas líneas, desvelaremos al mismo tiempo una obra armoniosamente sonora. Es el *entre* del *ni esto ni aquello*, de lo otro que tampoco acaba de ser del todo otredad por albergar en su propio seno *esto y aquello mismo*, pues simultáneamente es y no es pintura, caligrafía, poesía y música, porque se trata de la "y" del *Ereignis* que impidiendo asentar ninguna realidad dada, siempre se mueve en esa misma indefinición que resulta ser tan inherente a la heideggeriana concepción del *Tiempo y el Ser*.

La utilización del *Haiku*, caracterizado por su minimalismo, consigue la máxima expresión con el mínimo de medios, abriendo un Espacio-Tiempo a la infinitud desde la finitud misma, poniendo en muchas ocasiones de manifiesto que el Ser al igual que el Tiempo, de acuerdo con Heidegger, *es gibt*, *se da*, acontece porque es un acontecer apropiador y apropiado. Lo refleja muy bien el siguiente poema del mismo poeta, Yosa Busón:

La flor del té.

¿es blanca o amarilla?

Perplejidad

Pues la flor del té, efectivamente es blanca y amarilla si tenemos en cuenta la triple regalía del tiempo, en base a la cual, en otoño e invierno será completamente blanca para después también convertirse en amarilla durante la primavera y parte del verano debido a la presencia del polen en sus pistilos. De ahí, la perplejidad a la que el poema alude si al espectador se le pregunta por el color que dicha flor tiene. A lo que en definitiva hace claramente referencia el poeta es al acontecer mismo (*Ereignis*) de la flor de té, esto es, a su capacidad

de cambio y permanencia, pues en este mismo acontecer no dejamos de asistir perplejos a la mutabilidad de su presencia. La flor de té, ¿es blanca o amarilla?, pues blanca y amarilla y ni blanca ni amarilla si nos atenemos a su acontecer, apuntando todo ello más allá de la flor misma, esto es, en la dirección del propio ser humano que también asiste perplejamente a su propio acontecer/devenir. Dentro de la tradición estética de la China y el Japón, la naturaleza siempre remite a la propia interioridad del ser humano con sus irresueltos conflictos y perplejidades, y no meramente a los elementos propiamente naturales, pues las a veces angulosas o intrincadas ramas de los árboles que aparecen en las pinturas paisajísticas no dejan de poner de manifiesto las propias tensiones interiores que habitan y desasosiegan al propio ser humano, de la misma manera que la inmensidad del Vacío que circunda la práctica totalidad de los paisajes también pone de manifiesto la propia soledad del *Da-sein* en su ser y sentirse arrojado/caído en el contexto de una naturaleza no siempre amable y sosegada, especialmente si nos atenemos al carácter abrupto y en ocasiones violento de una buena parte de los fenómenos atmosféricos que siempre han sido tan habituales en Asia.

Podemos seguir constatando la presencia del *Ereignis* en la siguiente obra del artista chino **Su Shi** (1036-1101), que además de ser pintor y poeta, también fue cocinero y creador de los ricos bocaditos de pescado que llevando su nombre aún hoy en día constituyen el plato principal de la cocina japonesa (*sushi*). Su pensamiento estuvo muy influenciado por el budismo *Chan*, quedando claramente reflejado en las austeras pinturas de bambúes, árboles y otros tipos de vegetación. En nada debe sorprendernos que un pintor fuera al mismo tiempo cocinero, sobre todo si nos atenemos a la estética con que los bocaditos de *sushi* son confeccionados, al guardar en su más pura sencillez y austeridad un elevado grado de armonía y belleza. En la siguiente composición, simplemente titulada *Bambúes*, nos percatamos de la intrínseca interacción existente entre lo escrito y lo pintado, sin que podamos establecer frontera alguna entre poesía y pintura, pues las hojas y finos tallos de los bambúes aparecen como enmarcados por las palabras escritas de acuerdo con los principios de la caligrafía china, de la misma manera que estas últimas también vienen a formar parte de los mismos bambúes.



Bambúes, Su Shi

Esto marca una clara diferencia respecto a occidente, donde las diferentes tradiciones existentes entre lo escrito y lo pintado dieron lugar a movimientos completamente opuestos, tal como ya constatamos desde el Antiguo Testamento en la muy marcada oposición existente entre la imagen y la

palabra, al prohibir *Yaveh* cualquier manifestación o plasmación de su infinita naturaleza mediante forma plástica alguna, recordando al respecto la lucha dialéctica entablada entre Moisés y Aaron frente a Baal, el becerro de oro adorado por los semitas en el desierto, poniendo de manifiesto una contundente cesura entre lo divino y lo humano, entre la materia y el espíritu¹⁶⁰⁹. Cuando posteriormente el Nuevo Testamento admitió la presencia de las imágenes sensibles para representar lo divino a través de la figura del Hijo de Dios, siguió existiendo, no obstante, un conflicto entre escritura e imágenes, esto es, entre la abstracción intelectual y las percepciones sensoriales, arrancando a partir de este fenómeno la lucha entre la negación de la materia por el espíritu y la afirmación de la letra escrita sobre la imagen que alcanzaría su solución definitiva en el imperio romano cristiano. Tal como señala Facundo Tomás, así reza el siguiente párrafo del Éxodo:

No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra.

No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo, Yaveh, tu Dios, soy un Dios celoso (20, 3-5)

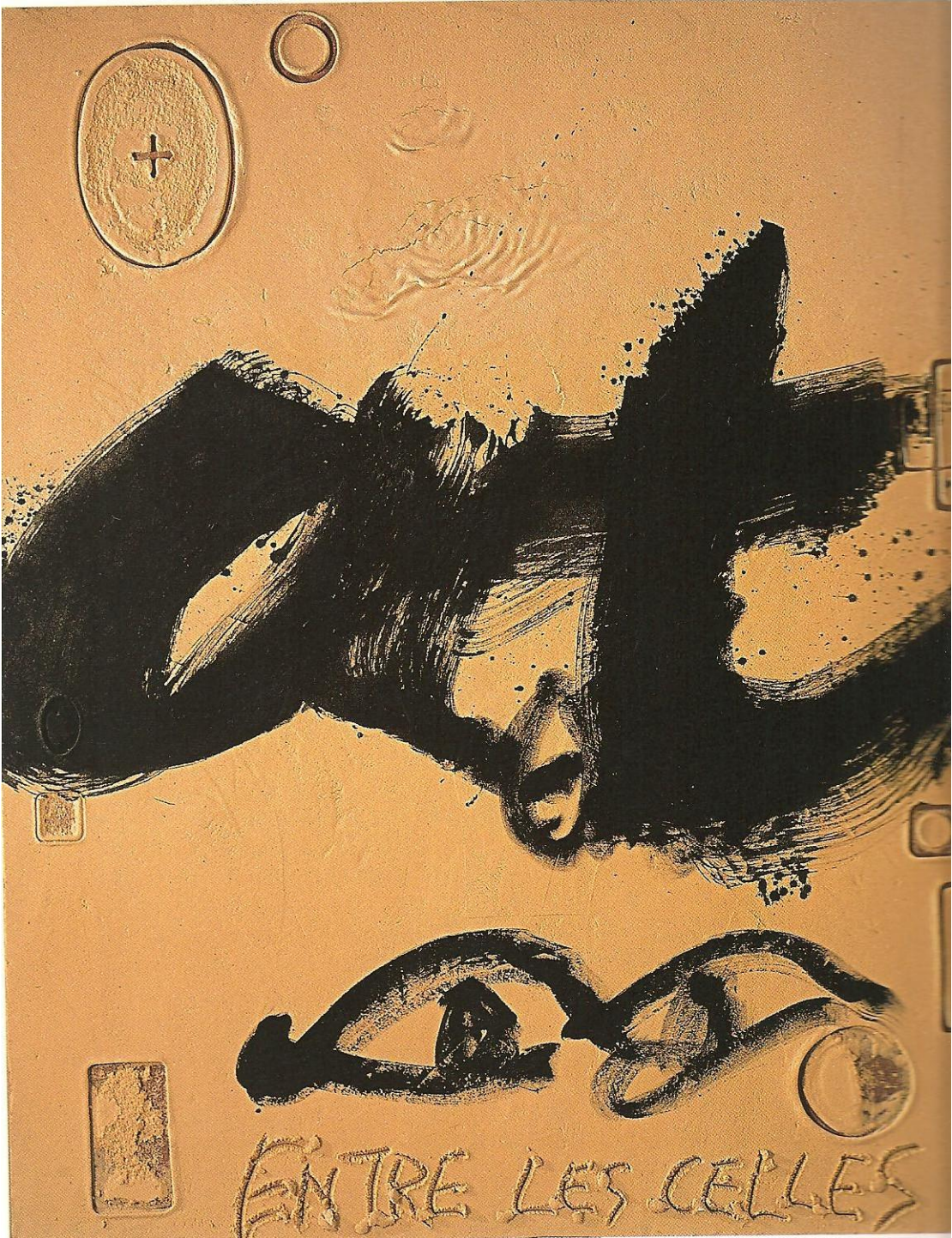
Debemos tener en cuenta que los israelitas habían permanecido cuatrocientos treinta años en cautiverio en la civilización egipcia caracterizada por un culto constante a la sensorialidad y materialidad de las imágenes que no representaban a las deidades sino que eran su más absoluta reencarnación. Por esta razón, en su éxodo hacia la libertad construyeron figuras como Baal, el becerro de oro, postrándose en adoración a sus pies, siendo en este contexto donde *Yaveh* interviene a través de Moisés para impedir la proliferación icónica que el pueblo hebreo arrastraba desde su cautiverio en Egipto¹⁶¹⁰. Este conflicto entre la palabra y la imagen seguirá dándose, en mayor o menor medida, a lo largo de toda la historia de la civilización occidental hasta la llegada del siglo XX, cuando algunos artistas expresionistas abstractos como Antoni Tàpies optarán por llevar a cabo una importante *religio* a través del arte gestual, viniendo a confluír en una misma expresión plástica la palabra y la imagen. Huelga decir, en este caso, la evidente influencia de la estética china y japonesa en la producción de numerosas obras de dichos autores.

En este aspecto, ninguna fragmentación es puesta de manifiesto en las manifestaciones artísticas de la estética china o japonesa, donde la palabra (lo escrito) y la plástica (lo pintado) funden sus respectivos contornos en un mismo horizonte de posibilidades expresivas.

¹⁶⁰⁹ P. 23-37, *Escrito, Pintado*, Facundo Tomás, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2005

¹⁶¹⁰ P. 25, *Ibíd.*





En esta obra de Antoni Tapiés, titulada *Entre les celles*¹⁶¹¹, observamos de qué manera ha conseguido fundir a través de un único gesto la palabra y la imagen, utilizando en esta ocasión, como en tantas otras, las propias iniciales de su nombre y apellido (A-T) o quizás de su nombre (A) y el de su mujer (T de Teresa), ya que el pintor siempre gustó de jugar con una cierta ambigüedad a la hora de utilizar las palabras y los símbolos, dando siempre lugar a una rica apertura en el horizonte de las posibilidades interpretativas al poner de manifiesto una interesante polisemia. Las iniciales en cuestión han sido pintadas a partir de un gesto espontáneo que contiene en sí mismo la imagen y la palabra, mientras la frase *Entre les celles* aparece grabada sobre el polvo de mármol que es la materia que recubre la madera que sirve de soporte para la obra, de una forma que no pretende ser una simple explicación en la medida en que ella misma alberga un cierto contenido. A destacar también el contraste plástico producido entre las iniciales pintadas de manera puramente gestual y espontánea, y la susodicha frase que encontrándose en la parte inferior del cuadro, coincidiendo con el título del mismo, muestra unos caracteres más prosaicos, menos espontáneos y libres, destacando por una marcada estaticidad y gravedad.

El pincel y la tinta

Según François Cheng, el pincel y la tinta son dos polaridades que remiten a la unión sexual en la medida en que la tinta sin el pincel permanece como materia inerte incapaz de generar sustancia y forma, y el pincel sin la tinta tampoco nada concreto puede plasmar. Son los dos principios *yin-yang* quienes están presentes en la interrelación del pincel con la tinta, y es a través del trazo que el *li* o línea interna que une todas las cosas es captado, no limitándose por tanto a ser una mera línea sin relieve o simple contorno que rodea los objetos.

*Montagne, rocher, bambou, arbre, rides sur l'eau, brumes et nuages, toutes ces choses de la nature n'ont pas de forme fixe; en revanche elles ont chacune une ligne interne constante*¹⁶¹²

¹⁶¹¹ Entre las cejas

¹⁶¹² Pág. 75, *Vide et Plein*, François Cheng, (comentario de Su Tung-po citado por el autor), Éditions du Seuil, Paris, 1991

Esto es, bajo la *Weltanschauung* de la estética china, careciendo todas las cosas de una línea fija capaz de delimitarlas de una forma clara y definida, trata la obra artística de expresar mediante una línea interna aquello mismo que hay de constante en dichas cosas, lo que de alguna manera remite, al nietzschiano Eterno Retorno de aquello que siendo diferente mantiene sin embargo algo que también es inmutable.

Hemos ya constatado en qué medida la pintura china tiene su punto de partida en la caligrafía, siendo la ejecución del trazo un acto de total implicación del cuerpo, el espíritu y la sensibilidad del artista que lo practica. Por esta razón, ya desde la época de la dinastía Tang la obra caligráfica es ejecutada de un solo trazo sin retoques ni modificaciones posteriores¹⁶¹³, pues una de las máximas de la pintura china es albergar dentro del corazón aquello que el artista va a pintar. No se trata por tanto de representar aquello mismo que el artista tiene ante sus ojos, sino de expresar esa realidad que siendo en un principio externa, ahora aparece iluminada por la propia capacidad fundante del *Dasein*, que de este modo, abre e instituye nuevos mundos a partir de la actividad consistente en la interiorización del mundo circundante.

*Avant de peindre un bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur. C'est alors que le pinceau en main, le regard concentré, la vision surgit devant vous. Cette vision, saisissez-la aussitôt par les traits de pinceau, car elle peut disparaître aussi subitement que le lièvre à l'approche du casseur*¹⁶¹⁴

Por tanto, lo importante es que *L'Idée de toutes choses, sois déjà accomplie dans le coeur de l'artiste*¹⁶¹⁵, esto es, que éste haya sido capaz de interiorizarla haciéndola suya para así poder abrir y fundar un nuevo mundo. En este aspecto, el artista (*Dasein*) claramente se nos desvela como ese acontecer apropiador del mundo circundante (*Umwelt*) que resulta ser al mismo tiempo apropiado por el mismo. Este paisaje que previamente ha sido interiorizado (apropiado) dentro del corazón del pintor da lugar a la apertura de un mundo y a la *aletheia* o desvelamiento de la Verdad que yaciendo oculta en su mostrarse, esperaba el momento oportuno para manifestarse, sin por otra parte alcanzar mostración alguna que pudiera ser considerada como definitiva, pues los posibles mundos susceptibles de ser abiertos a través del *Ereignis* que es la creación artística, en ningún caso dejan de ser inconmensurables.

¹⁶¹³ Pág. 76, *Ibíd.*

¹⁶¹⁴ Pág. 77, *Ibíd.* (comentario de Su Tung-po citado por el autor)

¹⁶¹⁵ Pág. 78, *Ibíd.* (comentario de Shen Tung.Ch'ien citado por el autor)

Por otra parte, tenemos que el aliento y el ritmo constituyen dos polos solidarios que deben actuar al mismo tiempo sobre la muñeca del artista, generándose dos tipos de trazo que siempre implican el Vacío interno:

Kan-pi o pincel seco (con poca tinta) consigue un trazo sutil y equilibrado que se sitúa entre la presencia y la ausencia, entre la sustancia y el espíritu, creando una armonía impregnada de Vacío¹⁶¹⁶

Fei-pai o blanco voladizo consistente en un trazo realizado con un pincel al cual le han sido sustraídas las cerdas centrales, surgiendo entonces un trazo rápido que siempre deja un zona medial en blanco¹⁶¹⁷.

Otro concepto central en la pintura paisajística china es el *yin-hsien* o Visible-Invisible, consistente en no mostrar las cosas en su totalidad con la finalidad de mantener vivo el aliento y el misterio de la realidad, mediante la interrupción de los trazos (para no entorpecer el aliento) o por la omisión total o parcial de figuras en el paisaje.

*Le sommet d'une tour se perd dans le ciel et sa base doit demeurer invisible. Les choses doivent être à la fois présentes et absentes, on n'en voit que le haut ou le bas*¹⁶¹⁸

En este sentido, la estética china tanto deplora lo inacabado como lo demasiado acabado, y por esta razón, en muchas ocasiones los trazos del pintor se interrumpen con la finalidad de evitar la sensación de lo ya concluido, de tal manera que las ramas de los árboles y las alturas de las montañas se pierden en un espacio que nunca termina de desvelar todos sus secretos y misterios. El principio *yin* vendría a corresponderse con lo Invisible en la misma medida en que lo *yang* se vincula con lo Visible, ya que entre ambos se teje la totalidad del proceso existencial.

El *yin-yang* u oscuro-claro presente en toda obra, no trata tanto de captar la luz exterior como la luz interna existente en el interior de cada cosa. Por esta razón, en la pintura china, especialmente en las dinastías Song y Yuan, predomina el color monocromo de la tinta capaz de reflejar los mil matices existentes de la naturaleza a través del trazo, que de este modo trata de captar

¹⁶¹⁶ Pág. 80, *Ibíd.*

¹⁶¹⁷ Pág. 81, *Ibíd.*

¹⁶¹⁸ Pág. 85, *Ibíd.* Comentario de Wang Wei citado por el autor

la Luz Primigenia (la fuente lumínica) y no la luz aparente que rodea los objetos.

*Le regard du peintre est tournée vers le dedans, puisque après une lente assimilation des phénomènes extérieures, les effets de l'Encre qu'il suscite ne sont pas plus que l'expression nuancée de son âme*¹⁶¹⁹

Cuando el pintor refleja en la obra las transformaciones que acontecen a lo largo de las cuatro estaciones, no se limita a poner de manifiesto unos cambios circunstanciales, sino sobre todo, su propia cambiante realidad anímica¹⁶²⁰, lo que viene a poner en evidencia la indisoluble unidad del *Dasein* respecto a su mundo circundante y al resto de *Daseins*. En este aspecto, mucho difiere la significación que adquirió la utilización de las leyes de la perspectiva en la pintura occidental, en todo cuanto albergó de sometimiento de la realidad externa al único punto de vista del artista o espectador, al haber adquirido éste una clara posición de control respecto al mundo circundante. Por contra en la estética china, así como en numerosas obras del siglo XX, el artista opta por interiorizar la realidad para después expresarla desde su fuero más interno, sin haberla sometido, por tanto, a ninguna ley organizadora externa y ajena a la realidad misma.

En lo que a la utilización de la tinta negra se refiere, se distinguen seis modalidades: seca, diluida, blanca, mojada, concentrada y negra, siendo susceptibles de ser subdivididas en tres subgrupos contrastados (seco-mojado, diluido-concentrado, blanco-negro). En este contexto, el color representa la manifestación del mundo fenoménico en contraposición al color negro del mundo noumenal, siendo ambos mundos expresados por el Vacío primordial¹⁶²¹, existiendo por tanto, un orden de continuidad entre las particularidades del mundo fenoménico y las universalidades del mundo noumenal. Examinando los textos daoístas, el Vacío aparece en su doble vertiente noumenal y fenomenológica, esto es, como cosa pensada (Idea abstracta) y como objeto sensible (cosa concreta), de tal manera que:

El Vacío en su vertiente noumenal constituye un concepto fundamental (*Grund*) de la ontología taoísta, pues tanto en Laozi como en Chuangzi, viene a representar el estado hacia el cual el ser debe tender. *Le Dao se fixe sur sa racine qui est le Vide*¹⁶²², siendo por tanto, un concepto que tanto incluye el

¹⁶¹⁹ Pág. 88 comentario de Matisse en "Écrits et propos sur l'art" citado por el autor

¹⁶²⁰ Pág. 89

¹⁶²¹ Pág. 90

¹⁶²² Pág. 54, *Ibíd.* Comentario de Chuangzi citado por el autor

Vacío del Origen como las manifestaciones concretas que forman parte del universo¹⁶²³. *La Dao ne dois pas être nommé*¹⁶²⁴, entre otras razones porque nombrarlo comportaría considerarlo como algo finito y delimitado.

El Vacío en su vertiente fenomenológica da lugar a la creación de los diez mil seres procedentes de este Aliento Primordial, pues *la grand plénitude est comme vide*¹⁶²⁵, que de forma bien concreta se manifiesta en el valle que en su vacuidad contiene y nutre todas las cosas. En este aspecto, el valle al igual que el agua y los alientos, penetra por todas partes, imbuyendo de vida a todas las cosas.

Al respecto, no podemos dejar de entrever una clara analogía entre el pensamiento daoísta en la estética china y la *Weeltanschauung* abierta por Heidegger en *Ser y Tiempo*, cuando éste señala que el *Dasein* queda constantemente a la zaga de sus posibilidades. *Nunca existe antes de su fundamento, sino siempre sólo desde y como él. Ser-fundamento significa, por consiguiente, no ser jamás radicalmente dueño del ser más propio...Siendo fundamento, es, él mismo, una nihilidad de sí mismo*¹⁶²⁶. Esto es, el *Dasein* nos es desvelado como un Vacío, como *una nada* colgada de la Nada, en lo que en definitiva es su fundamento o posibilidades de *ser-ahí* mediante la *Sorge*, cuyo horizonte final siempre es esa muerte que en un momento dado se encargará de nihilizar todas sus posibilidades. Así, el *Dasein*, aparece tan salido de la nada y envuelto en la Nada como esos seres que en la pintura paisajística china aparecen emergiendo del mismísimo Vacío para más pronto que tarde volver a Él, siendo al mismo tiempo algo que estando marcado por la incompletud y la falta, jamás podrá experimentarse como un ser concluso o acabado. De este modo, el *Dasein* se da (*es gibt*) en una constante interacción entre el Vacío noumenal y el vacío fenomenológico del daoísmo, esto es, dicho en un lenguaje más heideggeriano, entre el *poder-ser* de todas sus posibilidades y el *ser-ahí* que en cada momento es en su circunstancia, sin que por otra parte, pueda en ningún caso dejar de ser una nada asomada al Abismo de la propia Nada. De este modo, tenemos que esos minúsculos seres humanos que aparecen en la pintura paisajística china procedentes del Vacío noumenal no son más que un vacío fenomenológico, como vacío es también el *Dasein* cuando entendemos el mundo circundante en el que habita como el escenario de las posibilidades de su *poder-ser*.

¹⁶²³ Pág. 55, *Ibíd.*

¹⁶²⁴ Pág. 55, *Ibíd.*, Comentario de Chuangzi citado por el autor

¹⁶²⁵ Pág. 56, *Ibíd.*, Comentario de Laozi citado por el autor

¹⁶²⁶ P. 303, *Ser y Tiempo*, Heidegger, editorial Trotta, Madrid, 2003

La experiencia del paisaje en la dinastía Song

Fue durante esta dinastía cuando la estética china alcanzó el máximo resplendor en todas sus manifestaciones artísticas: pintura paisajística (incluidos los biombos), creación de jardines para la meditación, la paz y el sosiego, caligrafía y poesía, música. En este contexto, tanto en la pintura paisajística como en los jardines construidos a modo de representación microcósmica de los grandes parajes naturales, el espectador se ve impelido, no a contemplar pasivamente aquello que ve, sino a tener una experiencia de dicho paisaje o entorno natural. En lo que a la creación poética se refiere, para componer adecuadamente un poema sobre un paraje natural, el letrado debía previamente experimentarlo por sí mismo, viajando a través de los valles y las montañas, absorbiendo su energía interna para de este modo plasmar en el poema las más verdaderas sensaciones y sentimientos¹⁶²⁷.

Como señala Antonio.J. Mezcuca, el artista que trata de representar un paisaje (shan-shui¹⁶²⁸) con sus montañas y demás accidentes geográficos, busca conferirle un carácter universal, tratando de conseguir que en el aspecto de una montaña quedaran reflejadas la totalidad de las montañas del universo, incluyendo sus constantes transformaciones y procesos de evolución:

*El hecho de que la montaña en su aspecto formal pueda albergar múltiples e infinitos cambios, según los puntos de vista de los que se la observa, será un criterio muy utilizado a la hora de juzgar la eficacia estética de una montaña, una pintura o la composición de rocas de un jardín*¹⁶²⁹

Este mismo criterio universalista era aplicado al resto de objetos representables a través de la pintura: rocas, árboles, plantas, ríos, etc. Así el paisaje prototípico de la dinastía Song venía a constituir todo un Ideal de vida y belleza que ponía de manifiesto la verdad del propio ser humano¹⁶³⁰. En este contexto, lo estético se encontraba en muchas ocasiones unido a lo religioso, siendo entonces frecuentes los viajes por los paisajes de montaña o paseos por jardines, con la finalidad de alcanzar un cierto autoconocimiento, de tal manera que ante la imposibilidad de viajar o pasear por las montañas reales, era posible realizar dicho viaje a través de una representación pictórica, un poema o una composición de rocas. Después de todo, la pintura de paisajes pretendía

¹⁶²⁷ P. 89, *La experiencia del paisaje en China*, Antonio José Mezcuca López, Abada editores, Madrid, 2014

¹⁶²⁸ Montaña y agua

¹⁶²⁹ P. 107, *Ibíd.*

¹⁶³⁰ P. 111, *Ibíd.*

funcionar de cara al espectador como si de un paisaje real se tratara, y no como mera representación del mismo, quedando diluidas las fronteras entre la realidad y la ficción. Al mismo tiempo, la experiencia estética del paisaje constituía una especie de refugio donde encontrar la paz, el sosiego y la reflexión que difícilmente podían darse en el ajetreo de la vida pública y cotidiana. Con esta misma finalidad eran utilizadas las pequeñas cabañas de madera y juncos donde tenía lugar la ceremonia del té, estratégicamente colocada en el rincón de un jardín alejado del mundanal ruido. Espacios para el desarrollo de la experiencia íntima que contrastaban con aquellos lugares que respondían al cumplimiento de las obligaciones y exigencias del mundo exterior. Ámbitos fundamentalmente estéticos que respondían a unas necesidades de orden existencial y no práctico, en los cuales los deseos quedaban calmados o extinguidos gracias a la serenidad derivada de la vida contemplativa.

No obstante, como muy bien señala Mezcua, *la sociedad de la dinastía Song estuvo profundamente envuelta en lo que hoy llamaríamos consumismo exacerbado*¹⁶³¹, pues no siempre los jardines y demás manifestaciones artísticas guardaban un sentido y motivación estética o espiritual, sino que en muchísimas ocasiones obedecieron al mero hedonismo y ostentación del nivel socio-económico-social, albergando entonces una finalidad ajena a la experiencia propiamente estética. Como en todas las sociedades humanas, la Dinastía Song no podía ser una excepción en lo que a la banalidad y adscripción a la oficialidad de lo establecido se refiere, como tampoco a las rencillas, luchas y purgas que habitualmente tenían lugar en la corte, así como a las más narcisistas aspiraciones de la mayor parte de letrados y cargos en el poder. Podemos por tanto, considerar que una vez más, y sin contravenir la ley general, los casos en que tenía lugar una experiencia del paisaje verdaderamente estética y/o religiosa, no dejaban de ser minoritarios, pues lo habitual en aquella sociedad como en cualquier otra, era el mantenimiento en la falsedad, lo banal y estereotipado.

Como señala Antonio J. Mezcua, en los jardines chinos tenían lugar tal variedad de manifestaciones artísticas que podrían ser considerados como una obra de arte total, pues en sus espacios simultáneamente podían darse la poesía, la pintura, la música, las composiciones con rocas, la caligrafía, la degustación del té o del vino. Así, un poeta y pintor bien representativo de la Dinastía Song como Su Shi, consideraba que las distintas artes se encontraban entrelazadas por una serie de paralelismos, de tal manera que si la pintura era poesía sin palabras, la poesía pintura sin imágenes y la música un paisaje de

¹⁶³¹ P. 175, *Ibíd.*

sonidos, como el murmullo del agua de las fuentes y los ríos era impresionista imagen de la música¹⁶³².

En este aspecto, la estética de la Dinastía Song responde máximamente a los paralelismos que en este capítulo he venido trazando entre el pensamiento del segundo Heidegger y la pintura paisajística china, incluyendo además el resto de manifestaciones artísticas del momento, en lo que sería su más absoluta síntesis en una obra de arte total (*Gesamkunstwerke*).

¹⁶³² P. 205-206, *Ibíd.*

Semejanzas y desemejanzas entre el existencialismo de Heidegger (Ser y Tiempo) y el de Sartre (El Ser y la Nada)

Ya desde el inicio de la obra, Sartre se muestra totalmente contrario a separar, analíticamente hablando, la sustancia pensante de la sustancia extensa, la consciencia respecto al fenómeno, para pretender reunirlos después, pues *los resultados del análisis no pueden coincidir con los momentos de esa síntesis*. De hecho, en lo concreto se reúnen como totalidad sintética la conciencia y el fenómeno, que al ser analizados aisladamente, constituyen dos abstractos. Y lo concreto, señala Sartre, *es el hombre en el mundo, con esa unión específica del hombre con el mundo, que Heidegger, por ejemplo, llama ser-en-el-mundo*¹⁶³³. Aquí el filósofo francés se acerca a la concepción fenomenológica heideggeriana en la medida en que lo concreto puede ser entendido como una vuelta a las cosas mismas (*zu den Sachen selbst*), sin separación alguna entre la sustancia pensante y lo pensado, entre la consciencia y el fenómeno, lo que en definitiva vendría a coincidir con la concepción del ser como *Dasein*.

En líneas generales, el concepto de existencia en Sartre se encuentra muy emparentado con el *Dasein* heideggeriano, en la medida en que ambos remiten al existir afuera, proyectándose en la exterioridad del mundo. No obstante, a diferencia de Heidegger el filósofo francés no supo cortar de raíz el vínculo de la metafísica tradicional entre la existencia y la esencia al afirmar que toda existencia precede a la esencia¹⁶³⁴. Mantuvo su lealtad a los valores de la tradición cultural de occidente hasta el punto en que el *Ser y la Nada* puede ser emparentado con la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, ya que en ambos casos son narradas *las aventuras de la consciencia en busca de lo Absoluto*¹⁶³⁵. Esto es así a pesar de la crítica realizada por Sartre a la Fenomenología del espíritu de Hegel, por considerar que *el ser presupone la esencia*, dado que entonces el Ser pasa a la Esencia y retorna a su fundamento, la Esencia¹⁶³⁶ pues al fin y al cabo sostener que el hombre existe a partir de una esencia (Dios o lo Absoluto) que le precede y determina es tan metafísico e idealista como considerar que careciendo de la misma él mismo es quien la crea y determina. Finalmente, siempre se trata, se sigue tratando de situar lo Absoluto en Dios o en el propio ser humano. Allí donde Heidegger

¹⁶³³ P. 42, *El Ser y la Nada*, Sartre

¹⁶³⁴ P. 13, *De Vuelta a Sartre*, Mercè Rius

¹⁶³⁵ P. 29, *Ibíd.*

¹⁶³⁶ P. 52, *El Ser y la Nada*, Sartre

establece que el *Dasein* abre e instituye un mundo a partir de lo ya dado (*das Man*), Sartre condena al “ser” a ser esa nada nihilizadora que en *La Náusea* provoca un sínfin de vómitos y repugnancias.

*Así, el Ser, escindido de la Esencia que es su fundamento, se convierte en la simple inmediatez vacía*¹⁶³⁷

No obstante, el filósofo francés considera que Heidegger tan solo utiliza términos de naturaleza positiva para definir al *Dasein*, que en realidad, enmascaran e involucran negaciones bien implícitas, pues se encuentra fuera de sí, en el mundo, siendo el cuidado (la cura), sus posibilidades, su poder-ser. Por tanto, el *Dasein* no es en sí ni está a una proximidad inmediata de sí mismo, trascendiendo el mundo en la medida en que *se coloca a sí mismo como no siendo en sí y como no siendo el mundo*¹⁶³⁸. Pero justamente, allí donde Heidegger abre una perspectiva positiva desde la negatividad que es consustancial al *Dasein* (en la medida en que éste siempre se sostiene en la Nada), Sartre hace hincapié en la negatividad que acompaña al ser-para-sí en contraposición al ser-en-sí, pues siendo el ser humano la facticidad del para-sí, cabe señalar que este “es” lo es a título de no ser lo que es y de ser aquello que no es¹⁶³⁹. *El en-sí no ha sido expulsado de la consciencia por un ser exterior, sino que el propio para-sí se determina perpetuamente a sí mismo a no ser el en-sí. Esto significa que no puede fundarse a sí mismo sino a partir del en-sí y contra el en-sí.*¹⁶⁴⁰ De hecho, a través de la nihilización del en-sí el para sí alcanza toda su trascendencia. Por tanto, Sartre sitúa en el ser la falta, de tal manera que *el deseo es falta de ser; está infestado en su ser más íntimo por el ser del cual es deseo*¹⁶⁴¹. De este modo, instituye un esquema trinitario formado por el existente, lo faltante y lo fallido, de tal manera que lo que en dicho esquema desempeña el papel de existente *es lo que se da al cogito como lo inmediato del deseo; por ejemplo, es ese para-sí que hemos captado como no siendo lo que es y siendo lo que no es*. En este sentido, el existente y lo faltante son indisociables pues *son captados como debiendo aniquilarse en la unidad de una totalidad fallida*¹⁶⁴². Dado que el en-sí de la facticidad ha fracasado en su tentativa de fundarse, ha quedado reabsorbido en pura presencia del para-sí al mundo, mientras que el en-sí fallido es pura ausencia, y es precisamente este fracaso del acto fundante lo que ha hecho surgir del en-sí el para-sí como fundamento de su propia nada. De aquí se deduce que el

¹⁶³⁷ P. 53, *Ibíd.*

¹⁶³⁸ P. 59, *Ibíd.*

¹⁶³⁹ P. 130, *Ibíd.*

¹⁶⁴⁰ P. 137, *Ibíd.*

¹⁶⁴¹ P. 140, *Ibíd.*

¹⁶⁴² P. 140, *Ibíd.*

fracaso del para-sí es el ser mismo pues el cogito siempre remite a lo que le falta. En este aspecto, la realidad humana nace como falta (faltada), pues no se trata de que en algún momento llegue a estar completa para después estar faltada. Por otra parte, *el para-sí en su ser es fracaso, porque no es fundamento sino de sí-mismo en tanto que nada*¹⁶⁴³. De alguna manera, la realidad humana aparece en la existencia como ser incompleto, pues *se capta siendo en tanto que no es*. Incompletud que no dejando de estar bien presente en la concepción heideggeriana del *Dasein* en cuanto a no ser lo que es y proyectarse en su poder-ser, apunta en este último caso a la posibilidad de una trayectoria de construcción constante que lejos de despertar el vómito y la náusea, se proyecta en un infinito horizonte de posibilidades.

Lógicamente, de estos dos escenarios existencialistas se derivan muy distintas consecuencias estéticas, pues mientras en el pensamiento heideggeriano la creación-contemplación de la obra de arte se inserta en el contexto de la propia dinámica del ser-en-el-mundo, para Sartre la experiencia estética parece tan solo estar encaminada a constituir ese vago y superficial consuelo metafísico que viene a ser para el protagonista principal de *la Náusea*, la escucha musical de una cantante de color en un club de jazz tal como aparece en la parte final de la trama argumental de la novela.

Sobre la libertad

*El hombre es el ser por el cual la nada adviene al mundo*¹⁶⁴⁴

Según Sartre, es a partir de esa capacidad que el ser humano es libre, pues en su ser propio condiciona la aparición de la nada, y por tanto, *la libertad humana precede a la esencia del hombre y la hace posible. Lo que llamamos libertad es, pues, indistinguible del ser de la realidad humana. El hombre no es*

¹⁶⁴³ P. 141, *Ibíd.*

¹⁶⁴⁴ P. 66, *Ibíd.*

*primeramente para ser libre después: no hay diferencia entre el ser del hombre y su ser-libre.*¹⁶⁴⁵

*Si la libertad es el ser de la consciencia, la consciencia debe ser como consciencia de libertad, que le permite situarse frente al pasado y al porvenir siendo al mismo tiempo dicho pasado y dicho porvenir, y también no siéndolos. Por esta razón, Sartre afirma que el ser humano toma consciencia de su libertad en la angustia, o, si se prefiere, la angustia es el modo de ser de la libertad como consciencia de ser, y en la angustia la libertad está en su ser cuestionándose a sí misma*¹⁶⁴⁶.

En este aspecto tanto da la razón a Kiekegaard que entiende la angustia del ser humano ante su propia libertad, como a Heidegger que la comprende como la captación de la nada, pues en el primer caso la angustia se diferencia del miedo en que no guarda relación alguna con algo exterior sino con el ser mismo, mientras que en el segundo queda entendida como la consciencia de ser uno su propio porvenir en el modo de no serlo. Por tanto, en lo que a esta cuestión se refiere Heidegger no comprende la libertad como angustia del ser humano ante su propia libertad, como de hecho así la comprenden Sartre y Kiekegaard.

*El yo que soy depende en sí mismo del yo que no soy todavía, en la medida exacta en que el yo que no soy todavía no depende del yo que soy. Y el vértigo aparece como la captación de esa dependencia*¹⁶⁴⁷.

Esta situación vendría a determinar la angustia ante el porvenir, pues ésta aparece como captación del sí-mismo en cuanto éste existe como modo perpetuo de arrancamiento a aquello que es angustia, situación que en el pensamiento existencialista heideggeriano quedaría aminorada ante la potencial posibilidad que el *Dasein* alberga de abandonar ese estado de inautenticidad derivado de su ser-arrojado para instalarse en la libertad de su autenticidad, pues si en ambos casos estaríamos hablando de angustia, ésta alcanza en Sartre una determinación que no llegamos a encontrar en el posicionamiento heideggeriano.

¹⁶⁴⁵ P. 67, *Ibíd.*

¹⁶⁴⁶ P. 71, *Ibíd.*

¹⁶⁴⁷ P. 75, *Ibíd.*

Por otra parte, Sartre se acerca a la concepción heideggeriana del ser como ser arrojado que vive en el “se” de lo establecido, esto es, en la inautenticidad del *Dasein*:

*Lo que podría llamarse la moralidad cotidiana excluye la angustia ética. Hay angustia ética cuando me considero en mi relación original con los valores....Se sigue de ello que mi libertad es el único fundamento de los valores y que nada, absolutamente nada me justifica en mi adopción de tal o cual valor, de tal o cual escala de valores*¹⁶⁴⁸

Y prosigue más adelante:

*En tanto que ser por el cual los valores existen, soy injustificable. Y mi libertad se angustia de ser el fundamento sin fundamento de los valores...Precisamente la angustia ante los valores es reconocimiento de la idealidad de los mismos*¹⁶⁴⁹

No obstante, también recalca que el sujeto siempre se mueve en la tranquilizadora convencionalidad de los valores establecidos que le impide sentir y permanecer en contacto con la angustia derivada de la total ausencia de fundamento de los mismos. Por tanto, son dados por válidos multitud de valores, tabúes y principios que así han sido establecidos desde la más absoluta arbitrariedad humana.

*Los valores están sembrados en mi camino en la forma de mil menudas exigencias reales semejantes a los cartelitos que prohíben pisar el césped*¹⁶⁵⁰

De este modo, nos encontramos inmersos en un mundo plagado de obligaciones, actos, responsabilidades y expectativas que, en su carencia de consciencia reflexiva, nos impide tomar contacto con la angustia vital derivada de la captación reflexiva de la libertad por ella misma. No obstante, Sartre advierte sobre las enormes dificultades que supone el establecimiento de una consciencia reflexiva que permita hacer frente a la angustia vital derivada de la

¹⁶⁴⁸ P. 82, *Ibíd.*

¹⁶⁴⁹ P. 82, *Ibíd.*

¹⁶⁵⁰ P. 82, *Ibíd.*

propia libertad, pues la huída constituye el principal mecanismo de defensa. Por ejemplo, el determinismo psicológico constituye una excelente excusa o defensa reflexiva contra la angustia¹⁶⁵¹ pues en base al análisis de lo sucedido en un tiempo pasado, quedan eliminados de cuajo todos mis posibles que jamás llegaron a realizarse, pues *estos posibles también son yo mismo y condiciones inmanentes de la posibilidad de mi posible*. Este determinismo permite disimular que esos posibles también son yo mismo, y en este aspecto, la huída permite conjurar tanto la amenaza del porvenir como la del pasado, pues *lo que intento rehuir, en este caso, es mi trascendencia misma, en tanto que ella sostiene y trasciende mi esencia*¹⁶⁵².

Para Sartre, *se trata de captar mi libertad en mi Yo como la libertad de un prójimo. Se ven los temas principales de esta ficción: mi Yo se convierte en origen de sus actos como el prójimo de los suyos, a título de persona ya constituida (84)*

¹⁶⁵¹ P. 84, *Ibíd.*

¹⁶⁵² P. 86, *Ibíd.*

Análisis crítico sobre las concepciones existencialistas heideggerianas y sartreanas en relación al ser y la libertad

La comparativa de ambos existencialismos pone de manifiesto la presencia de numerosos e importantes puntos de contacto entre sí. Ambos conciben al ser humano como un *(ex)-sistere* o existente que vive en la exterioridad de un determinado mundo con sus circunstancias pasadas, presentes y también futuras, siempre entendido como no siendo lo que es y siendo lo que no es. También coinciden en una misma concepción de la libertad en el ser humano, pues a priori éste siempre se mueve en y a partir del “se” (*das Man*) de lo establecido (Heidegger) o en la tranquilizadora seguridad de los valores establecidos capaces de atenuar la angustia consustancial al hecho de existir (Sartre). Y por tanto, de alguna manera siempre se trataría de sustraerse al estado de alienación inherente al propio existir-en-el-mundo. No obstante, existe una importante diferencia en lo que a la temática de la libertad se refiere, pues mientras Heidegger no adopta una actitud moralmente crítica respecto al *Dasein* inauténtico, contemplándolo como un simple punto de partida que posibilita el potencial advenimiento de la autenticidad, la visión del existir expuesta por Sartre en *el Ser y la Nada* remite a un fracaso¹⁶⁵³, y es así como la propia Simone de Beauvoir lo observó correctamente, pues en el existencialismo sartreano el énfasis siempre está puesto en la negatividad en la medida en que el para-sí no es fundamento sino de sí-mismo en cuanto que nada. De este modo, allí mismo donde Heidegger apunta al poder-ser, Sartre remite a la falta, a la nada, y en este aspecto, tratándose en ambos casos de dos posiciones existencialistas ateas y nihilizadoras, mientras la primera conduce hacia un horizonte de posibilidades en que el *Dasein* nunca se encuentra sólo en el mundo sino insertado en un mundo de existenciales y significados con el cual se encuentra en constante interacción, como un estar-en-el-mundo caracterizado por el “con” (en un *Mitwelt*), la segunda remite, de alguna manera, a la soledad y desesperación de un sujeto cuya existencia se reconoce tan absurda como contingente, y en este aspecto, Sartre deja completamente sólo al ser humano frente al vacío de la nada. Tal como apunta Elders:

El Ser y la Nada es una especie de relato metafísico de las frustraciones del para-sí, desigual y prolijo, pero muy elaborado en todo momento...En cierto

¹⁶⁵³ P. 54, “Jean Paul Sartre: El Ser y la Nada”, Lee Elders

*sentido el libro se lee como una novela, cuyo héroe fuese la consciencia, un héroe desafortunado, cuya verdadera naturaleza consiste en ser un vacío y en crear un vacío.*¹⁶⁵⁴

Inevitablemente, de esta última tan solo puede derivarse un escenario de desolación a pesar de la intrínseca libertad que Sartre concede al existente humano para fundar sus propios valores, ideas y perspectivas tras haberse sustraído a la tranquilizadora seguridad de los valores establecidos. Sólo de esta manera resulta explicable la escritura de la novela *La Náusea* como expresión literaria del pesimismo inherente a el *Ser y la Nada*, pues Sartre despojando al ser humano de todo sentido y esencia lo abandona desnudo ante el espejo de su propio vacío y absurdidad, sin proponerle a cambio un proyecto constructivo consistente en la posibilidad de desarrollar su poder-ser, tal como Heidegger lleva a cabo en *Ser y Tiempo*. En ningún momento habla Sartre sobre la capacidad fundante del ser para crear mundos allí mismo donde ya existen otros mundos fundados con anterioridad, en una especie de diálogo intertextual con todos los mundos y textos ya existentes.

Por otra parte, en cuanto al rigor conceptual se refiere, Heidegger fundamenta sus planteamientos en una sólida arquitectura conceptual, mientras Sartre no explica en muchos momentos cómo llega a las conclusiones a las que llega, tal como sucede cuando desde su posición existencialista niega no tan solo la existencia de un sujeto subyacente a la consciencia, sino también la potencia, quedando entonces la consciencia reducida a una vaga serie de actos sucesivos. Resulta ciertamente difícil, por no decir imposible, explicar entonces el surgimiento y el progreso de la acción humana a lo largo de la historia, si el sujeto humano ha quedado disgregado en una infinita serie de actos discontinuos por carecer de potencia subyacente. Una vez más, Sartre condena al sujeto a permanecer en una especie de nauseabundo solipsismo que a modo de callejón sin salida se cierne constantemente sobre su existencia. En este aspecto, el existencialismo de Heidegger tiende a integrar al sujeto en un mundo que él mismo contribuye a crear en la misma medida en que también ha sido creado a través de él, no quedando jamás disgregado en esa serie invertebrada de actos discontinuos carentes de potencia.

Por otra parte, tal como apunta Elders en su ensayo¹⁶⁵⁵:

¹⁶⁵⁴ P. 55, *Ibíd.*

¹⁶⁵⁵ P. 64-65, *Ibíd.*

La teoría sartriana es errónea en la medida en que pretende reemplazar la realidad de la cosa por la objetividad del fenómeno... Si el conocimiento fuese solamente el resultado de una serie infinita de aproximaciones sobre la realidad desde diferentes puntos de vista, no existiría la certeza, ni alcanzaríamos nunca el núcleo de las cosas

En este aspecto, la teoría sartriana de *el Ser y la Nada* aboca hacia un radicalismo tan insustancial como estéril, en cierta consonancia con la posición radical de Barthes cuando negando la existencia de significado alguno en el texto, condena al lector a un agobiante y vacío solipsismo.

En otros momentos, la terminología utilizada además de ser harto rudimentaria, no se fundamenta en la progresiva y paciente observación de la vida intelectual del ser humano. Por ejemplo, cuando afirma que *el ser del fenómeno es más que el concepto (fenómeno) de ser*¹⁶⁵⁶, no es capaz de demostrar ni aclarar dicha afirmación, quedando ésta en una especie de vaga nebulosa que parece ser más el producto de una subjetiva intuición que de una concienzuda reflexión y análisis. Sensación que difícilmente podemos experimentar en la lectura del texto de Heidegger, donde cada concepto y afirmación surge a partir de una exhaustiva comprensión.

También se echa en falta una indagación más ontológicamente clara y explícita sobre el origen del ser, cuando en su acuciante interés por señalar y redundar en la absoluta autonomía del hombre en su capacidad para definir la esencia y el sentido de la realidad, afirma que el ser se halla allí, sin más, y por tanto, no resulta necesario indagar sobre su origen. Heidegger difícilmente suscribiría una afirmación como ésta, carente del más mínimo e imprescindible rigor y profundidad ontológica¹⁶⁵⁷.

En su adscripción al pensamiento hegeliano, Sartre entiende la realidad a partir de una ecuación dialéctica en la que el ser-en-si y el ser-para-si se oponen, siendo el primero una realidad oscura, opaca, contingente, caótica y carente de sentido que contrasta con la consciencia en tanto que consciencia que caracteriza al segundo. No obstante, en este punto, tampoco explica por qué razón el ser-para-si anhela convertirse en el ser-en-si, como tampoco aclara la razón de la existencia del para-si y su súbita aparición en el reino del ser-en-si,

¹⁶⁵⁶ P. 66, *Ibíd.*

¹⁶⁵⁷ P. 72, *Ibíd.*

y en este aspecto muchas son las preguntas que en el existencialismo sartriano quedan sin respuesta.

Finalmente, tal como afirma Elders¹⁶⁵⁸:

En último análisis, Sartre encierra al hombre en sus negaciones y lo despoja de cualquier realización, propósito o finalidad

Aunque esa finalidad pueda consistir en Heidegger en ser un “ser-para-la-muerte” o trascender la inautenticidad del *das Man* para acceder a la autenticidad del *Dasein* auténtico, como posibilidades consustanciales a su poder-ser. No obstante, resulta evidente el contraste existente entre ambos planteamientos existencialistas, allí donde Sartre nihiliza completamente al existente humano, Heidegger aclara que la nada que hace posible la revelación del ente en cuanto ente debe entenderse en el nivel más profundo del ser, y no en el nivel de existente:

*west als das Sein*¹⁶⁵⁹

Quedando bien patente que las distintas concepciones y comprensiones sobre la nada que están presentes en ambos existencialismos determinan dinámicas de existencia que desembocan en distintos lugares. Allí donde Heidegger propugna una existencia colgada de una “nada que se hace ser como ser” y da lugar a la formación de un proyecto vital consistente en su poder-ser, Sartre postula la nada en un existente que acaba nauseabundamente hundido en su propio solipsismo. El posicionamiento del primero permite comprender la emergencia del progreso en la historia, los postulados del segundo nos conducen en la dirección de definir al ser humano como un sujeto sin historia ni trayectoria, deslizándose por la peligrosa pendiente del caos, el sinsentido y el fracaso. Allí donde Heidegger describiendo al Ser-ahí como pérdida del sí-mismo que ha sido arrastrado por la cotidianidad, propone conocer su ser más íntimo, esto es, su *ser-para-la-muerte* y abandonar su vida inauténtica por mor de la autenticidad, Sartre tan solo promete al hombre un siniestro escenario de negación y fracaso.

¹⁶⁵⁸ P. 76-79, *Ibíd.*

¹⁶⁵⁹ P. 91, *Ibíd.*

La plástica de Antoni Tàpies

Si hay un artista del siglo XX en el que podemos ver reflejados o ejemplificados numerosos aspectos del pensamiento heideggeriano, éste es sin duda alguna, el pintor español Antoni Tàpies, cuya capacidad de innovación en el terreno de las artes plásticas ha superado en muchos aspectos a la mayor parte de artistas que han utilizado la abstracción como medio primordial para la expresión de sus intenciones creativas. Obviamente, no pretendo con este apartado llevar a cabo un exhaustivo análisis y estudio de una obra tan amplia y compleja como la desarrollada a lo largo de toda una existencia, sino más bien, incidir sobre aquellos aspectos que he considerado más esenciales y acordes con la temática heideggeriana que nos ocupa en este capítulo.

En la siguiente obra del artista, contemplamos una ventana cerrada a cal y canto que vendría a ser expresión de la clausura de esa ventana albertiana desde la cual, más tarde, el Sujeto Trascendental kantiano se había posicionado con la pretensión de contemplar y obtener un completo dominio de la realidad. Ahora dicho sujeto se encuentra ante la imposibilidad de mirar a través de, y sus ojos indefectiblemente chocan con lo que parece ser más un obstáculo que no una invitación a ir más allá, pues ya no hay paisajes, ni objetos, ni figuras susceptibles de ser contempladas. Ni tan siquiera nos encontramos con un plano en el que tengamos la oportunidad de ver determinadas figuras, tal como sucede con las pinturas de Klee o Kandinsky, sino que el propio plano ya es, en sí mismo, la pintura, la figura. Pero además la puerta parece formar parte intrínseca de otra superficie que no es otra que la de un descolorido muro, que al igual que la ventana, pone de manifiesto haber sufrido innumerables vicisitudes y contingencias que lo han desgastado y deteriorado hasta ofrecer una imagen relativamente siniestra. Tan solo podemos vislumbrar un poco de luz a través de las dos pequeñas incisiones que aparecen respectivamente a izquierda y derecha en la parte superior del cuadro, como simple y discreto contrapunto a la tenebrosidad de la obra. ¿Pero se trata realmente de una ventana que ha sido representada a modo de objeto colocado sobre la superficie del cuadro? En realidad no, pues es el propio muro con su ventana incrustada lo que de hecho constituye el plano, no existiendo por tanto, diferencia alguna entre fondo y figura, entre el plano y el objeto pintado, sino una solución de continuidad en la que plano y figura se remiten mutuamente. En ello radica, señala Valeriano Bozal, una de las principales diferencias entre Tàpies y los demás artistas abstractos de su

generación, en haber sabido ir más allá de haber sustituido la ventana albertiana por el plano en el cual eran insertadas las figuras u objetos que conformaban la composición pictórica. Así nos lo expresa:

Tàpies iba mucho más allá¹⁶⁶⁰ y lo hacía con una paradoja: el muro cegaba la ventana y sólo en tal cegar se podía percibir el mundo. El artista lo ponía ante nosotros sin necesidad de recurrir al ilusionismo que Alberti fundara, pero, también, sin limitarse a ver en la pintura una pizarra sobre la que escribir. La pintura era el soporte¹⁶⁶¹

Lo que remite de forma clara y contundente, a ese mundo abierto y fundado por la obra de arte y el *Dasein*, pues en esta y otras obras de Tàpies, podemos ver formalizada hasta sus más últimas consecuencias la trayectoria del pensamiento heideggeriano de *Ser y Tiempo* y el *Origen de la Obra de Arte*, si bien como veremos un poco más adelante, también respecto a la obra *Tiempo y Ser*. Porque si bien es cierto que toda obra de arte verdadera abre un mundo y constituye una epifanía, es decir, una realidad que se hace presente en su propia inmediatez, y sin que su significado pueda agotarse en ningún sentido, las obras-mundos creados por Tàpies son materia que ha ido adquiriendo muy diversas formas: desde la configuración de un simple muro, puerta o ventana, hasta devenir una forma de pie, de pierna, de silla, etc. Las obras de este artista no son objetos o símbolos hechos con materia (sujetos temáticos) sino materia que ha devenido objeto o símbolo, pues por encima de las muy diversas formas que haya podido adoptar, siempre se trata de esa Materia Primordial a la que algunos filósofos pre-socráticos¹⁶⁶² como Demócrito y Heráclito hacen clara referencia. Es por tanto, materia afortunada, diría Comte-Sponville, materia cargada de magia, misterio y trascendencia, capaz de desvelar por sí misma esa sombra mística que en palabras de Ortega albergan todas las cosas. Por esta razón, frente a un puñado de simple tierra o barro formando parte de la superficie del cuadro, el espectador puede encontrar un sentido de trascendencia sin hallarse frente a ningún objeto que pudiera ser considerado como algo espectacular. Tal como el propio artista señala en una de sus primeras obras de ensayos publicadas:

La matèria és menys material i l'esperit menys espiritual del que se supossa generalment. La separació habitual de la física i de la psicologia, de l'esperit i de la matèria és metafísicament indefensible. En ho diu ni més ni menys que

¹⁶⁶⁰ Se refiere en este caso, a que iba mucho más allá de donde habían llegado los demás artistas abstractos

¹⁶⁶¹ P. 101, *Tàpies, Muro, Tiempo y Cuerpo*, capítulo perteneciente al libro *Tàpies en perspectiva*, Valeriano Bozal, Editado por Macba en Barcelona, 2004

¹⁶⁶² Para estos primeros filósofos la materia (*hylé*) no es tan solo pura materia, sino sustancia (*ousía*), siendo también la propiedad o el haber de alguien, albergando de este modo un significado concreto y no meramente abstracto.

*Bertrand Russell. No hi ha res de més proxim que això a determinades idees orientals considerades fins fa poc pròpies de ridículs teòsofs i espiritistes*¹⁶⁶³

Por esta razón, cuando algunos autores como Enrique Juncosa refiriéndose a la obra de Tàpies señalan que:

*Son oeuvre dans son entier répond à un seul et même projet intellectuel: se servir des traces laissées par l'esprit et par le corps afin d'évoquer la conscience d'une expérience spirituelle sans le moindre rapport avec la religion organisée*¹⁶⁶⁴

No dejan de poner de manifiesto cierta dificultad de orden cultural cuando siguen refiriéndose a la clásica fragmentación existente en nuestra tradición filosófica occidental, entre lo material y lo espiritual, entre lo sensible y lo conceptual, cuando en realidad tanto en las obras de Tàpies (las plásticas y las teóricas) como en aquellas procedentes de la tradición china y japonesa, no existe separación alguna entre las marcas dejadas por el espíritu y el cuerpo, dado que se trata de las huellas dejadas por esa materia que no perteneciendo únicamente al ámbito de lo sensible, es materia afortunada o investida por la magia y trascendencia de *Psyché*. No existirían pues unas marcas dejadas por el cuerpo diferenciadas de aquellas otras supuestamente procedentes del espíritu, porque en Tàpies la materia ya es, por sí misma, implícitamente, espiritual. Cuesta en ocasiones hacerse a la idea sobre la inexistencia de dicha separación, sobretodo si tenemos en cuenta que nuestra común pertenencia a una larga tradición que desde Platón hasta Hegel, pasando por la escolástica medieval, ha tendido a mantener bien separados estos ámbitos. Sí resulta, no obstante, del todo acertada la aseveración consistente en señalar que el interés de Tàpies por lo trascendente, ninguna relación guarda con las religiones organizadas jerárquicamente o sacerdotales, sino con la vitalidad del animismo y la tradición chamánica, caracterizadas por la naturaleza unitiva de su conocimiento, en base al cual, cualquier cosa alberga una dimensión que yendo mucho más allá de su mera apariencia, de su simple conformación material, viene a inscribirse y formar parte intrínseca del resto del Universo.

Mucho más acertadas son en este aspecto, las declaraciones de Oliver Orest Tschirky al señalar que debido a la gran influencia de la filosofía zen y el

¹⁶⁶³ La materia es menos material y el espíritu menos espiritual de lo que generalmente se supone. La habitual separación de la física y la psicología, del espíritu y de la materia es metafísicamente indefendible. Nos lo dice ni más ni menos que Bertrand Russell. No hay nada más parecido a esto que determinadas ideas orientales consideradas hasta hace bien poco como propias de ridículos teósofos y espiritistas. P. 61, *La Práctica de l'art*, Antoni Tàpies, Ariel, Barcelona, 1970

¹⁶⁶⁴ P. 55-56, *Antoni Tàpies, Image, corps, pathos*, plusieurs auteurs (Enrique Juncosa, et d'autres), Musée d'art moderne de Céret, Céret, 2012. Su obra responde enteramente a un único proyecto intelectual: servirse de las marcas dejadas por el espíritu y el cuerpo con la finalidad de evocar la conciencia de una experiencia espiritual sin relación alguna con la religión organizada.

taoismo, Tàpies inicia sobre la década de los ochenta una deriva caracterizada por la utilización del barniz sobre fondo blanco con los clásicos símbolos de siempre, entre ellos, de manera especial, la cruz griega, utilizando el gesto involuntario para la realización de dichas obras, lo que dió lugar a la formación de un arte gestual emparentado con las caligrafías de la China, y sobretodo, del Japón. Posteriormente, sobre la década de los noventa, proseguirá esta deriva con la utilización de superficies monocromáticas sobre las cuales dejará fluir libremente el gesto, añadiendo también diversos elementos de *collage* y símbolos como el de la cruz, o diversas palabras de variable intención significativa.



En la obra anterior titulada *Díptico de vernís*¹⁶⁶⁵, observamos la parte inferior del cuerpo de una mujer; sus piernas y la pelvis con su vagina dibujada con trazos de lápiz, guardando una forma bien informe, esparcida y deshaciéndose, como fundiéndose con el resto del cosmos, al mismo tiempo que una cruz latina (símbolo de la muerte y la resurrección) a modo de pene parece estar en proceso de penetrar en el interior de la vagina. Verena Tintelnot nos recuerda que el artista estuvo padeciendo durante dos años agudas crisis asmáticas que en muchas ocasiones le condujeron a sufrir intensos estados de angustia, ahogo y alucinación debido a la falta de oxígeno que su cerebro padecía, de tal modo que en estas situaciones solía tomar contacto con profundas experiencias irreales y completamente subjetivas en las cuales experimentaba una especie de estado de conexión y unión mística con la totalidad del cosmos. Esto le permitió albergar dos tipos de mirada sobre el mundo y la realidad: una

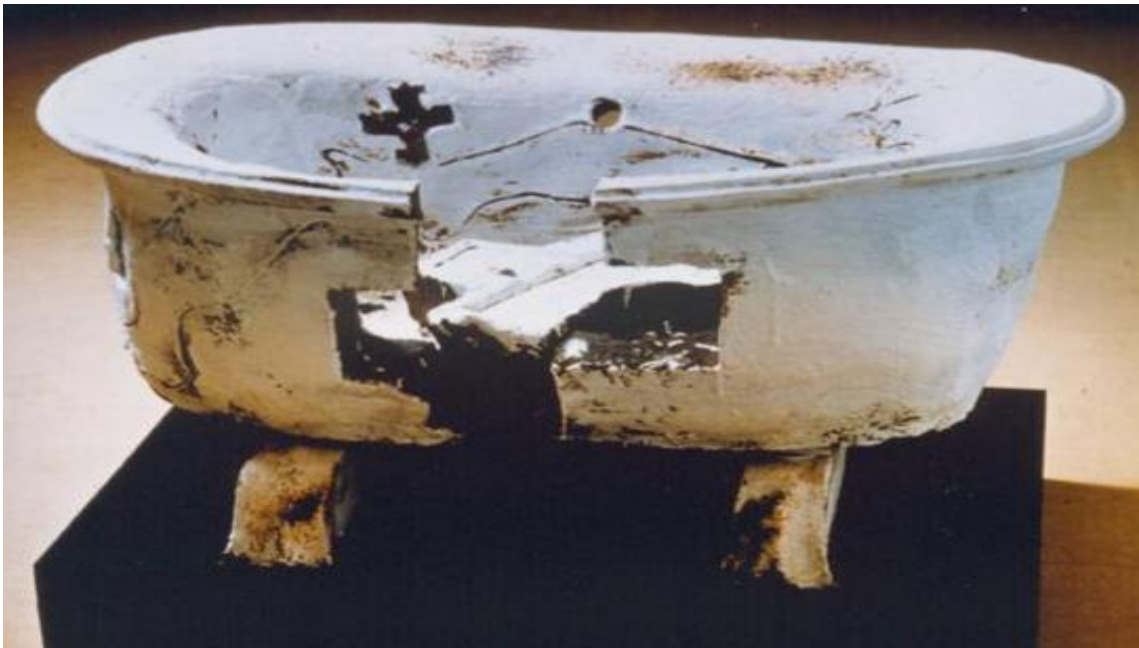
¹⁶⁶⁵ Díptico de barniz

mirada exterior de naturaleza analítico-racional y otra interior de carácter sintético y totalizante que le abría la percepción en dirección a descubrir aquellos mundos y realidades que no pueden ser comprendidos a través de la lógica y la razón, y que siempre comportan la disolución temporal del ego en lo que Ueda¹⁶⁶⁶ denomina el yo sin-yo. Lo mismo puede suceder, de hecho, durante la entrega en el acto sexual-amoroso, y es por esta razón, que aparece la cruz latina en posición de entrada, a modo de pene, en el interior de la cavidad femenina, significando la temporal muerte del propio yo al quedar disuelto en el espacio-tiempo del mundo, aquí representado con la cruz griega de color blanca con bordes color miel¹⁶⁶⁷.

En las obras de Tàpies todo reluce como si de oro se tratara, desde un montón de paja y madera, hasta una vieja bañera horadada o una silla deteriorada, porque en definitiva su autor ha conseguido investirlas de tanta emoción, energía y vitalidad, que poseen la capacidad de brillar con luz propia tras haberse constituido como un mundo en sí. La manera mediante la cual consigue imprimir esa magia característica a todas sus obras, es a través de una concienzuda elaboración de los materiales utilizados y las formas que éstos van adquiriendo, combinando de manera realmente magistral los contrastes de luz, color, la sombra, las texturas y la dinámica existente entre todos los elementos de la obra. Ésta es la causa por la cual, aunque un espectador nada pueda alcanzar a comprender sobre las posibles interpretaciones y significaciones de las obras, podrá sin embargo sumergirse en sus estéticas formas y disfrutar de su inherente belleza, incluso en aquellas pinturas que puedan ser consideradas como las más siniestras. Siempre existe en ellas un equilibrio y una armonía que convierte la contemplación de todas y cada una de sus obras en un mágico encuentro. Lo constatamos al contemplar esa vieja bañera horadada por la forma de una cruz que ha quedado depositada en su interior, o incluso ese montón de paja esparcido por la superficie de una tabla de madera separada en dos mitades.

¹⁶⁶⁶ Un conocido maestro oriental

¹⁶⁶⁷ P. 47-48, *Antoni Tàpies, Image, corps, pathos*, plusieurs auteurs (Verena Tintelnot, et d'autres), Musée d'art moderne de Céret, Céret, 2012





Tal como su apellido indica, (Tàpies¹⁶⁶⁸), una buena parte de sus obras son paredes, tapias, cuyo significado simbólico puede ser interpretado de muchas maneras: el muro de una prisión, de una casa, de una masía, de un jardín, de un paredón de fusilamientos, el muro interior que alguien levanta frente a los demás para proteger sus sentimientos e ideas, el muro frente al cual medita en posición *Zazen* el monje en el monasterio budista, la pared frente a la cual un niño ha sido castigado por su padre, y así un largo etcétera. No obstante, todos los muros pintados por Tàpies tienen algo en común que es el deterioro que en mayor o menor medida siempre presentan, como clara manifestación del paso del tiempo que todo lo corroe, degrada, desgasta y finalmente, destruye, pues los muros al igual que los seres humanos (los *Dasein*), también son, en cierto modo y sólo en cierto modo, un ser para la muerte como final que contribuye a dar sentido a su principio. Un sin fin de incisiones, desgarros, golpes, grietas, pintadas y demás huellas provocadas por el paso del tiempo, pasan finalmente a formar parte irremisible del mismo, prosiguiendo de esta manera su lento y continuado deterioro. Por tanto, aquello mismo que en principio era un simple añadido al muro, quedando mezclado con el resto de incisiones y deterioros sufridos, ha pasado a formar parte del soporte, no pudiendo entonces el espectador establecer diferencia alguna entre lo que

¹⁶⁶⁸ Que en catalán significa muros, tapias

sería la presencia de las figuras y el propio plano. Lo vemos claramente en la siguiente pintura-muro:



Donde podemos apreciar hasta qué punto las incisiones que se encuentran en la parte inferior del muro (cuatro agujeros irregulares y una línea de rasgado horizontal), han pasado a formar parte del mismo. Por tanto, ya no podemos considerarlos como meras figuras que han sido añadidas sobre el plano, pues el paso del tiempo con sus contingencias se ha encargado de diluirlas en lo que en un primer instante fue una mera superficie de soporte. Como señala Valeriano Bozal:

*No ha pretendido representar muros o paredes sobre superficies pictóricas, sino sustituir esas superficies por muros o paredes. Tàpies no deposita un color sobre una materia, sino que el color es el de la materia que hace su obra; otro tanto sucede con la luz y con las grafías*¹⁶⁶⁹

¹⁶⁶⁹ P. 105, Ibíd.

De tal manera que acaba resultando imposible discernir entre aquellos elementos que fueron depositados sobre el muro y aquellos otros que originalmente ya pertenecían al propio muro.

Por otra parte, el gran protagonista de estas obras siempre es el paso del tiempo que se encarga de irlos transformando y deteriorando muy lentamente con la connivencia de los más diversos agentes externos: la luz, el sol, la lluvia, la nieve, el frío, la humedad, las incisiones, grietas, desgarros, grafitis pintados por improvisados artistas, etc. En este aspecto, los muros también son testimonios de la memoria histórica, en la medida en que sus superficies han asistido a todo tipo de acontecimientos: desde el nacimiento de un nuevo ser, hasta la enfermedad y muerte de este mismo ser, desde el amor hasta el odio, la protesta, la venganza, el esfuerzo, el dolor, la tristeza, la alegría o el entusiasmo. Como muy bien señala Barbara Egger:

*Mnémosyne offre à l'art d'Antoni Tàpies son origine et sa parabole, L'oeuvre de Tàpies, en particulier les premières peintures-matières apparaissent comme une puissante archéologie de la mémoire, une immense topographie de l'esprit. Dans son art austère, Tàpies réveille les lieux du souvenir que la mémoire enregistre sous forme d'images ainsi que dans la langue, à travers un langage sensible de matériaux et de choses auxquels sont attachés les souvenirs, dans lesquels le passé afaissé sa trace, et qui assurent leur survivance même aux choses disparues grâce aux empreintes dont elles ont marqué la terre*¹⁶⁷⁰

De este modo, aparecen en sus muros restos o fragmentos de recuerdos en un proceso osmótico del pasado en el presente que invitan al espectador a convocar su propia historia personal dentro de un proceso caracterizado por un *pathos* semejante al convocado en las antiguas tragedias del mundo clásico griego. Señala Barbara Egger que siendo la arena uno de los más preferidos materiales utilizados por Tàpies, caracterizado por su inconsistencia, fluidez y fácil amoldamiento, en su aparición en muchas de sus obras como un material que ha sido fijado, pone de manifiesto esa detención del tiempo en la que aflora (se desvela) el recuerdo, a modo de *ambivalence entre temps qui passe et temps arrêté*, de tal manera que *la temporalité et l'actualité du matériau suggèrent alors l'inachèvement de l'histoire*¹⁶⁷¹

¹⁶⁷⁰ P. 29, *Antoni Tàpies, Image, corps, pathos*, plusieurs auteurs (Barbara Egger, et d'autres), Musée d'art moderne de Céret, Céret, 2012. Memosyne ofrece al arte de A. Tàpies su origen y su parábola. La obra de Tàpies, particularmente las primeras pinturas-materia aparecen como un poderosa arqueología de la memoria, una inmensa topografía del espíritu. Con su austero arte, Tàpies despierta los lugares del recuerdo, que la memoria registra tanto en la forma de imágenes como a través del lenguaje, mediante un lenguaje sensible de cosas y materiales a los que los recuerdos se encuentran vinculados, en los cuales el pasado ha dejado su rastro, y que aseguran su pervivencia, incluso la de aquellas cosas ya desaparecidas, debido a las huellas que ellas mismas han dejado sobre la tierra.

¹⁶⁷¹ P. 29, *Ibíd.* La ambivalencia entre el tiempo que pasa y el tiempo detenido...la temporalidad y actualidad del material sugieren entonces el inacabamiento de la historia

Por otra parte, señala Valeriano Bozal que el tiempo de los muros nada tiene que ver con el tiempo de la pintura que desde siempre excluyó la temporalidad al pretender mantenerse en sus incólumes formas primigenias, pues si un cuadro sufre una ralladura o cualquier otro deterioro, rápidamente será restaurado a fin de serle restituido su aspecto original, y esa y no otra es, después de todo, la función de los museos: guardar celosamente las obras pictóricas de cualquier posibilidad de deterioro provocado por el paso del tiempo.

Por tanto, la pintura excluye aquello mismo que tan gustosamente el muro acepta incorporar, pues:

*La pintura existe para detener el paso del tiempo, tal es su específica condición*¹⁶⁷²

Mientras que el muro aceptando todo tipo de marcas y contingencias que hayan podido transformarlo, siempre será un monumento a la memoria personal y colectiva, pues como muy bien señala Bozal:

*El muro que es la pintura pone delante el pasado, y no solo algo del pasado, sino el pasado mismo, su huella como presente, marcas que nada serían sin el tiempo, en la memoria y el recuerdo, y al hacerlo las rescata de la cosificación a que en la vida cotidiana están destinadas*¹⁶⁷³

De tal modo, que entonces el artista permite centrar la atención del espectador sobre todo aquello que cansado de ver constantemente en la vorágine de la cotidianidad, le había pasado totalmente desapercibido. Al fin y al cabo, esos mismos muros que Tàpies pinta los podemos también encontrar, de forma un tanto parecida, en nuestros paseos por las calles de cualquier pueblo o ciudad, siendo posible ahora, gracias a su obra, contemplarlos adecuadamente para albergar una determinada experiencia estética. Una vez más, fue necesario segregar un trozo de la realidad cotidiana para poderlo disfrutar desde una visión verdaderamente artística. En la siguiente foto podemos contemplar un muro real, desgastado por el paso del tiempo, situado en una de las calles de la bella ciudad francesa donde nació y vivió gran parte de su existencia el pintor Cézanne: Aix-en-Provence, que al dar con él mientras paseaba tranquila y ociosamente por la ciudad, mi atención fue repentinamente capturada, hasta el punto de establecer ciertas analogías con respecto a los muros pintados por Tàpies. Evidentemente, sin tratarse en este caso de una obra de arte, sino de un simple muro desgastado y semiderruido, como el que podríamos encontrar en cualquier otra ciudad del mundo, al poder contemplarlo bajo la luz de los muros pintados por el citado artista, me permitió asistir a una experiencia estética en la medida en que los muros de Tàpies habían dejado una intensa y

¹⁶⁷² P. 107, *Ibíd.*

¹⁶⁷³ P. 107, *Ibíd.*

profunda huella en mi mundo interior. Casualmente, al ser los colores que aparecen en el muro del edificio en cuestión, el gris oscuro y el ocre claro, muy habituales en las composiciones del pintor catalán, favoreció el hecho de que pudiera establecer claras e inmediatas analogías con aquel otro muro que no siendo una obra artística, era una simple pared. Como tantas veces sucede con muchísimas obras de Tàpies, la Luz surge desde el interior mismo de un oscuro espacio que ha sido roto, rasgado o medio destruido:



1674

En este punto, surge la cuestión referente a si puede el muro real que fue objeto de mi experiencia estética, ser considerado como una obra artística, o si simplemente debe ser comprendido como un mero soporte que me permitió actualizar otras experiencias estéticas anteriores, aquellas correspondientes a los muros pintados por el artista Tàpies. Me inclino claramente por la segunda posibilidad por haberse tratado de una experiencia estética conformada mediante una evidente analogía con las vivencias despertadas por las obras del pintor catalán.

Por otra parte, dado que este artista al pintar sus muros no actúa miméticamente en el sentido de intentar reproducir o re-presentar aquellas tapias o paredes que pueden existir en cualquier pueblo o ciudad, sino que pinta la materia en sí de la que están compuestas todas las cosas (ya se trate de paredes, cuerpos, símbolos), adquiriendo ésta tal grado de protagonismo que desbanca y desplaza cualquier objeto al que pueda hacer referencia, *respetando la primacía de aquello que funda y constituye respecto a lo fundado o construido*,¹⁶⁷⁵ teniendo entonces lugar, una epifanía, un desvelarse (*aletheia*) y hacerse presente el verdadero sentido de lo ente: el ser. De este modo, los muros albergan la consistencia de ser un presente, que no siendo algo cosificado y conservado, simplemente van siendo, sucediendo y dándose a lo largo del tiempo como prota-gonista principal de dichas obras. El muro carece de una identidad cosificada y cerrada, pues es un ser viviente de la memoria histórica que porta sobre su propia superficie un proceso abierto consistente en ir siendo simultáneamente él mismo y "lo otro" (la alteridad), es decir, todos aquellos deterioros (arañazos, impactos, desgastes, quiebras y roturas) provocados por el paso del tiempo y sus agentes, incluyendo como tales aquellos seres humanos que al ir dejando sus propias huellas, también irán conformando su ser¹⁶⁷⁶. Lo que el paso del tiempo habrá ido añadiendo sobre aquello que originalmente era, habrá pasado a formar parte intrínseca del propio muro, viniendo a sufrir las consecuencias de futuros nuevos impactos, incisiones, desgastes, quiebras y roturas nuevamente sobrevenidas en el transcurso del tiempo.

En este aspecto, escasa relación guardan los muros pintados por Tàpies de aquellos creados por otro artista contemporáneo del expresionismo abstracto, Rothko, cuyas obras más bien invitan al espectador a llevar a cabo una especie de reflexión-meditación trascendental sobre su existencia, de naturaleza fundamentalmente universal-abstracta que no particular-concreta o universal-concreta. Se trata de unas obras que invitando al espectador a tener una experiencia de carácter místico, no remiten y tampoco pretenden remitir a ninguna vivencia concreta o particular, recuerdo, acontecimiento del pasado o del presente. En ellos ningún rastro hay del paso del tiempo, del *ser-en-el-*

¹⁶⁷⁵ P. 108, *Ibíd.*

¹⁶⁷⁶ Me estoy refiriendo al ser del muro

mundo, de los avatares, contratiempos y contingencias padecidas por el *Dasein*, pues tan solo invitan al espectador a trascender sus propias particularidades en beneficio de su esencia más abstracta y descarnada, desposeída de afectos, emociones, sentimientos, pulsiones o representaciones. Sucede con los muros de Rothko algo parecido a la experiencia que podemos tener con la contemplación de una estatua esculpida por Policleto, en su admirable perfección no dejamos de percibir esa ausencia de la vida-en-sí, de ese mundo real-concreto que Tàpies sabe tan bien elevar a la categoría de lo sublime, convirtiendo un montón de paja, maderas, tierra, barniz o arena en algo ciertamente trascendente. Pero en el pintor de Letonia, la bella transcendencia que sus obras reflejan es puramente espiritual, incorpórea, abstracta y apartada del ámbito de lo sensible, y en definitiva, de la vida misma. No dejaremos de extasiarnos al contemplar la obra adjunta, y de albergar sin ninguna duda, una verdadera experiencia artística, pero ésta siempre se encontrará desvinculada de las particularidades de nuestra historia y existencia concreta, pues sus muros de color se encuentran al margen del paso del tiempo y sus correspondientes huellas, situándose más allá de este mundo, en esta misma órbita que nos sitúa la escucha de una composición de canto gregoriano.



Podemos finalmente concluir, que los muros pintados por Tàpies son un *ser-en-el-tiempo-y-en-el-mundo* definido en relación a un contexto de circunstancias espacio-temporales que en nada se diferencia de la concepción heideggeriana del *Dasein* como *ser-en-el-mundo-tiempo*. Por esta razón, esa misma materia fundante que viene a ser la esencia de sus muros, también la encontramos en sus cuerpos, que una vez más, nunca debemos contemplar pensando que se trata de meros cuerpos, sino comprendiéndolos como ese *ser-en-el-mundo-y-en-el-tiempo*, pues ellos también van recibiendo e incorporando todo tipo de incisiones, impactos, roturas, lesiones, irritaciones, enfermedades que habiendo dejado sus huellas en su superficie, éstas pasarán a formar parte de la misma. El cuerpo del ser humano también se organiza siguiendo la misma dinámica de los muros, esto es, sufriendo e incorporando en su propio seno todas aquellas agresiones y no agresiones que el paso del tiempo en connivencia con las circunstancias ha ido depositando en su seno, dando lugar a lo que Wilhelm Reich y Alexander Lowen denominan *coraza muscular*, que consiste en la creación de un sistema de tensiones musculares crónicas y bloqueos respiratorios, cuya principal finalidad es la defensa y protección respecto a las amenazas y/o agresiones procedentes del mundo exterior, así como de la expresión de los prohibidas y conflictivas pulsiones procedentes del propio mundo interior. Pero dicha coraza muscular, esto es, dicho muro, pasa a formar parte intrínseca del propio cuerpo, hasta el punto de ser parte inconfundible del mismo, de tal modo que a lo largo del tiempo, como *ser-en-el-tiempo* que es, irá incorporando el deterioro progresivo de los elementos que configuran esta misma coraza. Ahora resulta más fácil comprender el sentido de esos brazos, piernas, manos, pies, pubis, plagados de incisiones, cicatrices, grietas, arrugas y demás deterioros epidérmicos, que en ningún caso debemos interpretar como tales brazos, pies o manos, sino como materia "en forma de", esto es, como esa materia primordial de la que están hechas todas las cosas, que nuevamente, remite al *ser-en-el-mundo* y también, a la triple regalía del tiempo del cual nos habla Heidegger en *Tiempo y Ser*. En este aspecto, tanto el muro como el cuerpo, se encuentran en ese tiempo que es presente bajo el modo de la ausencia (el pasado que siempre está presente), presente porque también acontece ahora, y futuro porque está determinado desde el propio pasado-presente, y que también se encuentran "no siendo", sino en proceso de ser, de ir siendo en el tiempo y sus circunstancias. En este aspecto, Tàpies dinamiza la pintura confiriéndole una dimensión fundamentalmente temporal (y por tanto, musical) ya que es el paso del tiempo quien esculpe el ser de los muros, los cuerpos y demás objetos pintados en sus obras, al mismo tiempo que éstos están formados por esa *materia afortunada* o *hyle-ousia* que configura todas las cosas. Por tanto, la contemplación de una de estas obras, sea muro, sea cuerpo, sea cualquier otro objeto, coloca al espectador sobre la senda de su propio *ser-en-el-mundo* y la triple regalía del tiempo según el pensamiento del último Heidegger, ya que en definitiva, él también es ese muro y ese cuerpo que cargado con sus

correspondientes incisiones, rasgaduras, impactos, cicatrices y grietas, va deviniendo a lo largo del tiempo y las circunstancias. Tal como Valeriano Bozal señala:

*El muro es el testimonio de la memoria de un transcurrir temporal que carece de término. Su presente es efímero, difícilmente puede hablarse de presente, pues, mientras se hace, ya el aire y el sol, la humedad, la temperatura, se encargan de transformarlos. En el muro, el presente siempre es futuro*¹⁶⁷⁷

Lo que vendría a ser otra manera, quizás más poética, de reconocer la triple regalía del tiempo de la que habla Heidegger en *Tiempo y Ser*.

Siguiendo con esta cuestión, Bozal considera que Tàpies es el heredero de una larga tradición pictórica en la que desde Rembrandt hasta Miró, pasando por Degas, el cuerpo humano no ha respondido al Ideal de Belleza y Perfección, sino que muestra sin reparos los innumerables y progresivos deterioros que el paso del tiempo y sus circunstancias han ido depositando en él, transformándolo constantemente, e impidiendo ser ese Cuerpo incólume sin cicatrices ni arrugas, sin marcas de su permanencia a través del tiempo y el espacio, sin fisuras ni alteraciones, como albergando la metafísica ilusión consistente en carecer de historia y contacto con el propio mundo. Por esta razón, los cuerpos pintados por Rembrandt no esconden los vientres pesados e hinchados, ni las manos y rostros enrojecidos por el calor del sol, ni los miembros rollizos y las masas corporales carnosas, des-identificando la belleza respecto a la perfección y la pureza, lo míticamente atemporal que se encontraría en una situación idealmente paradisíaca.



¹⁶⁷⁷ P. 107, Ibíd.

En las obras del pintor holandés se hace evidente el movimiento, el devenir de las cosas a partir de una imagen tan estática como la de la pintura, pues las imágenes nunca pueden ser vistas como acabadas sino en proceso de cambio y evolución hacia un futuro provenientes de un pasado. De este modo, señala Pinotti que *la pintura de Rembrandt es una profunda simbología de la vida*¹⁶⁷⁸, remarcando a continuación que es una y no la única. Para un pensador como Georg Simmel la vida está compuesta por muchos momentos o episodios que colocados uno detrás del otro vendrían a configurar la existencia de un individuo, si bien es necesaria la presencia de *un puro Yo, un ser para sí*¹⁶⁷⁹ para conferir unidad y coherencia a esta larga lista de momentos. De este modo, podemos concebir la vida como la separación entre estos múltiples momentos y el propio Yo, o considerar al contrario que ambos son inseparables y no pueden ser concebidos por separado. La forma en que Simmel entiende la imagen figurativa es en el sentido goetheniano de una *Bildung* (una formación constante) y no de una *Gestalt* (ya formada), pues entiende la existencia como un flujo constante en el que el momento presente tan solo constituye la cresta de la ola que en cierto modo contiene la totalidad de dicha ola, esto es, es portadora de todo un pasado que se proyecta hacia un futuro¹⁶⁸⁰.

Estas dos maneras de comprender la existencia humana se ven reflejadas en las muy distintas concepciones artísticas del arte clásico y el arte barroco (Rembrandt), pues mientras el primero representa una figura estática y perenne extraída del flujo de los acontecimientos que no contándonos nada sobre su pasado, nos deja en la incertidumbre y el misterio (como esa enigmática sonrisa de la Mona Lisa), el segundo nos muestra en ese instante extraído del flujo de los acontecimientos, todo su pasado que se encuentra presente como presente está el resto de la ola en su cresta, sumergiéndonos en el proceso de la gestación de su ser a lo largo de su propia historia. Así a la abstracción e idealización clasicista se opone este ahora real y concreto que es portador de toda su historia pasada que se hace presente en ese rostro pintado por Rembrandt, de tal manera que cualquier fragmento del personaje tomado monadológicamente ya viene a constituir la totalidad de su existencia¹⁶⁸¹.

Tenemos entonces que si el arte clásico viene a coincidir en su instantaneidad con la fotografía, la pintura de Rembrandt siempre apunta a un devenir en el que el presente siempre es posible a través de un determinado pasado, y es por esta razón que mientras la Gioconda nada nos cuenta sobre ella misma, sobre su pasado, su historia, dejándonos sumergidos en el misterio, el *Retrato de la madre con traje de profeta* pintado por Rembrandt sí nos dice quién es y qué le ha pasado a lo largo de su vida, en no menor medida en que el retrato del jovencito *Tito que estudia* nos permite adivinar aquello que está por devenir.

¹⁶⁷⁸ P. 136, *Ibíd.*

¹⁶⁷⁹ P. 136, *Ibíd.*

¹⁶⁸⁰ P. 137, *Ibíd.*

¹⁶⁸¹ P. 138-139, *Ibíd.*

Tenemos entonces que la comprensión no sólo es posible a través del intelecto (instrumento habitual de la filosofía) sino también, y sobre todo, mediante el arte visual de la pintura¹⁶⁸². Obviamente, dicha comprensión filosófica sólo resultará comprensible para un pensamiento que no tenga en la clásica lógica formal de Aristóteles su punto de partida y referencia, pues para las categorías utilizadas por el empirismo epistemológico, no le resultará accesible por ser sumamente contradictorio.

De este modo, el presente nos es explicado por el pasado en la misma medida en que éste tan solo puede ser interpretado a partir del presente, y a este primer círculo se le une aquel otro formado por los componentes materiales del cuadro (pigmentos, colores, lienzo) y la psique o elemento espiritual de la obra, formando ambos esta característica circularidad que después Gadamer bautizará como círculo hermenéutico¹⁶⁸³. A lo que Simmel sin duda alguna apunta es hacia una concepción unitaria de los elementos corporales y espirituales en la que conceptos e intuiciones resultan inseparables, de tal manera que frente al cuadro nos encontramos con una visión que piensa y con un pensamiento que ve, y que más tarde será conocida como pensamiento visual por Rudolf Arnheim¹⁶⁸⁴. Dicha visión vendría a coincidir con la estética kantiana cuando señala que la intuición sin concepto es tan ciega como el concepto sin intuición. No obstante si esta doble circularidad la podemos encontrar operando en toda experiencia humana, cabe preguntarse qué es aquello que diferencia un retrato de Rembrandt de un retrato clásico, y la respuesta reside en la distinta polarización existente entre vida y forma. Mientras el artista clásico busca la Forma en el fenómeno de la vida, esto es, una Forma universal y a-histórica, Rembrandt opta por representar la vida mediante la forma aparente mostrando todas sus peculiaridades (se trataría aquí de universales-concretos y no abstractos), y de ahí que resulte del todo injustificado el reproche consistente en considerar que los personajes del pintor holandés carecen de forma, pues en todo caso, sería necesario puntualizar que no responden a las formulaciones propias de las representaciones clásicas. Si las figuras rembranianas son feas lo son en virtud de que no tratan de representar una universalidad típica sino un característico devenir individual, de tal manera que las oposiciones entre lo clásico y lo barroco (Rembrandt) serían: ser-devenir, forma-vida, bello-feo, típico-característico¹⁶⁸⁵. Introduciendo un tercer elemento, Simmel considera que Rembrandt se encuentra en medio de dos extremos absolutistas como son Miguel Ángel y Rodin, caracterizado el primero por su impersonal tipicidad clásica que representando a la totalidad del género humano desemboca en un no-devenir absoluto, y caracterizado el segundo por la absolutización del presente en un devenir absoluto que es a-

¹⁶⁸² P. 140-142, *Ibíd.*

¹⁶⁸³ P. 144, *Ibíd.*

¹⁶⁸⁴ P. 145, *Ibíd.*

¹⁶⁸⁵ P. 147-148, *Ibíd.*

histórico por su fluidez y cambio constante. De ahí señala Pinotti que si comparamos las figuras de Rembrandt con la extrema estaticidad de Miguel Ángel parecen ser más libres, aunque también más informes e indeterminadas respecto del ideal universal, mientras que si son comparadas con el extremado devenir de las figuras esculpidas por Rodin, nos parecen unitariamente compactas, característica ésta que brilla por su ausencia en los otros dos ejemplos¹⁶⁸⁶.

Volviendo nuevamente sobre Tàpies, podríamos decir que sus muros, sus cuerpos, en definitiva, sus obras, vienen a reflejar el *Ereignis*, el acontecer del ser en la triple regalía de ese tiempo que nunca se resigna a ser meramente pasado, ni presente ni futuro, sino triplemente pasado, presente y futuro. El ser que se cuece en las obras de Tàpies es un acontecer que seguirá aconteciendo, sin jamás poder albergar, propiamente hablando, una identidad (un ser) finalmente acabado y delimitado en sus propios confines, ya que en tal caso dicho ser sería la expresión de la mismísima muerte. Por tanto, para quienes sostienen que la obra de dicho artista rezuma pesimismo por los cuatro costados cabría, a la luz de cuanto he expresado, señalar que Tàpies no es tan pesimista como realista, ni es tan lúgubre como profundo, ni tan mortífero como vitalmente entusiasta.

Por otra parte, en una sociedad tan plenamente narcisista como en la que actualmente vivimos, donde tienden a ser ocultadas, negadas y extirpadas las visibles consecuencias que el paso del tiempo ha dejado en el cuerpo, buscando ser ese sujeto eternamente joven sin arrugas, ni deterioros, ni marcas de ningún tipo, esas materias en forma de cuerpo pintadas por Tàpies que simultáneamente no dejan de ser muros de lo viviente, constituyen una efectiva y necesaria cura, ya que el verdadero Cuidado del *Dasein* (*Sorge*) nunca consistirá en la superficial aplicación de tratamientos y operaciones de estética, como tampoco en la obsesión por la permanencia en un cuerpo siempre delgado y plano, sino en el desarrollo de su autenticidad y consecuente abandono de la oficialidad de lo establecido con la finalidad de poder desarrollar las posibilidades inherentes a su *poder-ser-más-propio*.

De este modo, lo que las obras-materia del pintor catalán propician no es la permanencia en la superficialidad del ser, esto es, en su costado más fenoménico y aparente, sino que conducirán al espectador a bucear en su propia interioridad en lugar de contemplar cómodamente la realidad exterior desde una ventana, o asistir a la contemplación de unas figuras sobre un plano. Tàpies no deja escapatoria posible al espectador, lo aferra y lo apresa poniéndolo entre la espada y la pared, entre ese muro mudo que da fe del enmudecimiento del cuadro en el siglo XX señalado por Gadamer, y él mismo, en definitiva, el muro que también es él. Tendrá entonces lugar una auténtica

¹⁶⁸⁶ P. 148-149, *Ibíd.*

catarsis en el más aristotélico sentido del término, si bien la tragedia a la que el espectador asistirá no será otra que el espectáculo consistente en desvelar que él no es éste que contempla en el espejo tras levantarse cada mañana de la cama, sino un auténtico desconocido que será necesario rescatar (des-ocultar) de entre las tinieblas del muro en qué consiste su propio ser...Al margen de que te guste o no, "ese eres tú" es lo que Tàpies viene a decirle al espectador con sus muros, sus cuerpos y demás objetos matéricos. Así, podemos también concluir que la obra de este genial y, después de todo, a pesar de su gran éxito, desconocido pintor, desconocido en la medida en que por más que el espectador se acerque a sus obras, siempre se encontrará con el infranqueable muro del insoslayable Misterio de *Psyché*, que alberga un contundente poder chamánico en cuanto a su capacidad para sacudir al espectador de todas sus Grandes Certezas y Meta-Relatos, para conducirlo por la senda de un viaje ciertamente iniciático, una vez ha sido despojado de todos sus envoltorios, muros y mecanismos de defensa. En el caso de la obra de este gran artista, podemos decir que un Muro es utilizado como plataforma para derribar otro *Muro*, aquel que el *Dasein* previamente ha levantado sobre la base del "se" de lo establecido, para proteger su existencia del hecho de ser un ser para la muerte, y por temor hacia su propia libertad para desarrollar las posibilidades de su *poder-ser más auténtico*.

Por este mismo motivo, el propio pintor afirma que él no ha pintado tantos muros como la gente se piensa, y quizás tampoco tantos cuerpos, ni de hecho, tantas cosas como parece haber pintado, pues si comprendemos el sentido totalmente metafórico que está presente en todas sus obras, éstas pronto se nos desvelan en su dimensión más profunda e invisible al constituirse en ese muro, que cegándonos la mirada hacia afuera, nos permite desarrollar aquella misma clarividencia obtenida por el sabio invidente-vidente Tiresias, que tras haber sido cegado por Atenea por haberla contemplado desnuda bañándose en las aguas del lago, pudo ver y entre-ver lo invisible. En este aspecto, mediante sus muros pintados Tàpies nos ciega la mirada para que podamos mirar en dirección a nuestra interioridad más profunda, y para ello nada mejor que la ceguera en su capacidad para transformar la visión en clari-videncia.

Melitta Kliege nos recuerda que una de las principales intenciones del pintor catalán siempre fue crear un cierto impacto en el espectador con la finalidad de conducirlo hacia una determinada reflexión sobre el sentido de la vida y el de su particular existencia, buscando no explicar, sino sugerir y abrir un amplio espacio para la libre asociación de ideas, que le permita completar la obra desde su propia imaginación, de tal modo que:

*Cela oblige à une participation du spectateur, une participation à l'acte de création, ce qui me paraît très important. De cette façon, le spectateur fait l'expérience des mêmes problèmes que l'artiste*¹⁶⁸⁷

Lo que remite al concepto de *Obra Abierta* tan recurrente y característico durante el siglo XX y lo que llevamos del actual, obligando al espectador a implicarse de forma más intrínseca en el proceso de recepción de la obra, ya de alguna manera convertido, en co-creación con el propio artista creador. Lógicamente, los significados y asociaciones libres activadas por las obras de Tàpies podrán ser muy variados a lo largo del tiempo, en función de cada espectador en cada circunstancia, pues de lo que finalmente se trata es de sacudir al propio *Dasein* de sus certidumbres para permitirle dejar lo cierto por lo dudoso, esto es, *la muerte por la vida* según el punto de vista sostenido por Bergamín¹⁶⁸⁸. De este modo, *el ser-en-el-mundo* consigue hacer honor a su propia dinámica existencial al no poder situarse en ninguna certeza o Meta-relato para abrirse a las posibilidades de su *ser más auténtico* y su *poder-ser más propio*.

Tàpies y la estética del *Wabi-Sabi*

Si en una tradición se ha inspirado especialmente este artista es en la estética japonesa del *Wabi-Sabi*¹⁶⁸⁹, que lejos de fundamentarse en un Ideal de Belleza como en la escultura clásica griega o el arte del renacimiento, lo hace sobre aquello que justamente menos atractivo podría resultar, es decir, proponiendo los más rústicos, toscos, simples y ordinarios materiales u objetos para sus realizaciones artísticas, y optando por las texturas más irregulares, rugosas e imperfectas. En este aspecto, es un arte de la Imperfección, de lo inacabado, de aquello que jamás llegará a ser porque, al igual que el *Dasein*, está llamado a permanecer siempre inconcluso.

¹⁶⁸⁷ P. 64, *Antoni Tàpies, Image, corps, pathos*, plusieurs auteurs (Melitta Kliege, et d'autres), Musée d'art moderne de Céret, Céret, 2012. Esto obliga al una participación del espectador, una participación en el acto de creación, que es lo que me parece más importante. De este modo, el espectador experimenta los mismos problemas que el artista.

¹⁶⁸⁸ Cuando este afirma que *dejar lo cierto por lo dudoso es dejar la muerte por la vida*, citado por Enrique André en su obra *Vida de la Pintura*, páginas 87-88

¹⁶⁸⁹ *Wabi-Sabi* es una expresión japonesa que significa la belleza de las cosas que son imperfectas, mudables e incompletas

Nada más lejos que el perfeccionismo artístico de una obra renacentista de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel¹⁶⁹⁰, o las obras escultóricas pertenecientes al período de la Grecia clásica (Policleto, Praxíteles o Fidias) en su pretensión de ofrecerse como absolutamente inmutables y perfectas en su propia completud, pues más bien sería lo inacabado, incompleto, transitorio, mutable e imperfecto lo que las definiría. En nada debe entonces extrañarnos que un período de dominancia del eón clasicista haya sido seguido por otro de naturaleza barroca, pues ¿cómo proseguir un camino que ya ha alcanzado plenamente su propia meta? Por esta razón, la intermitente presencia del eón barroco en la historia del arte adquiere un claro sentido¹⁶⁹¹: abrir las puertas al callejón sin salida del perfeccionismo y la obra perfectamente acabada, permitiendo que el *Dasein* pueda continuar aconteciendo, haciendo efectivo su *Ereignis*, o de lo contrario correría grave peligro de muerte por inanición.

Constatamos que tanto en el arte pobre de Tàpies como las obras pertenecientes a esta tradición artística japonesa, al estar insufladas por los principios del *Wabi-Sabi*, ponen de manifiesto que el *Da-sein* es un acontecer, esto es, algo potencial que estando siempre en camino (*zu*) nunca pretende darse por acabado en la medida en que siempre se-da (*es gibt*) apropiadoramente, siendo al mismo tiempo un ser apropiado. Por este motivo, el pintor catalán utiliza todos aquellos materiales y elementos de naturaleza pobre y austera como son el polvo de mármol, el Blanco de España¹⁶⁹², la tierra, el barniz, la cola, la paja, así como viejas maderas, piezas de ropa desgastadas, cartones utilizados, y un largo etcétera, porque la Belleza que busca no es otra que la de la interioridad del reino de Hades y el Hogar de Hestia, ámbitos en los que lo bello siempre es aquello que se encuentra preñado por lo siniestro y cotidiano. En este aspecto, todo cuanto en realidad sería potencialmente desechable, vendría a ser propiamente objeto de elevación en el altar de lo artístico.

Lo que de común tienen las obras creadas por Tàpies y aquellas correspondientes a la tradición japonesa del *Wabi-Sabi*, es que en ambos casos se trata de una clara reacción contra las directrices estéticas del clasicismo y el eclecticismo romántico, o en contra de la pulcra y reluciente estética de la porcelana china, respectivamente, rechazando cualquier aspecto decorativo salvo que ya sea parte integrante de la estructura de la obra. Ambos son movimientos abstraccionistas, por más que aparentemente podamos percibir que se trata de objetos figurativos, y mantienen un estilo áspero, tosco, vetado, irregular e imperfecto que contrasta con el carácter pulido, liso y sin

¹⁶⁹⁰ Exceptuando claro está, las esculturas creadas durante su última etapa pertenecientes al estilo tardío, en las que lejos de buscar la completud, deja abiertas e inacabadas la mayor parte de sus obras.

¹⁶⁹¹ Sin que obviamente éste sea el único de los sentidos.

¹⁶⁹² Producto de limpieza utilizado durante los años 50 y 60 para limpiar los azulejos de color blanco de los cuartos de baño

costuras del Ideal de Belleza clasicista. Ambos permiten y también buscan la corrosión y el desgaste producido por el paso del tiempo o la contingente acción de los elementos, y en este aspecto respetan que:

- *Todas las cosas sean mudables, pues la tendencia hacia la nada es implacable y universal*
- *Todas las cosas sean imperfectas, pues todo cuanto existe no está exento de imperfecciones*
- *Todas las cosas sean incompletas, pues todo se encuentra en un continuo estado de transformación y disolución*¹⁶⁹³

Apelando de este modo al modo de ser propio del *Dasein* que existencialmente está doblemente abocado a permanecer en el cambio constante, la incompletud imperfecta y la nada implacable y universal, que ninguna relación guardan con el Ideal de Belleza clásico-renacentista cuyo fundamento siempre fue lo eterno-universal-abstracto-perfecto-completo-inmóvil. Podemos entonces colocar sobre una misma línea de pensamiento estético la siguiente producción *Rakú*¹⁶⁹⁴ siguiendo estrictamente los principios del *Wabi-Sabi*, siendo bien evidentes la rusticidad, sencillez, imperfección, asimetría, tosquedad, rugosidad de sus formas que no apelando a albergar perfección alguna, permiten al espectador ver reflejados en este recipiente las propias coordenadas *de su propio ser-en-el-mundo* y la triple regalía del tiempo propias de la concepción del ser y el tiempo en el pensamiento heideggeriano. Por esta razón, siguiendo con esta misma filosofía, si esta pieza de cerámica producida mediante la técnica *Rakú* sufriera, debido a su uso u otras contingencias, una rotura, quiebra o cualquier otro deterioro, no sería restaurada con la finalidad de devolverle su aspecto inicial, sino tan solo reparada para seguir manteniendo su utilidad. En tal supuesto, no habrían sido borradas las cicatrices y demás

¹⁶⁹³ P. 46-50, *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Leonard Koren, Hipótesis Renart edicions, Barcelona, 1997

¹⁶⁹⁴ La técnica denominada *Rakú* es una técnica decorativa. Se usó en las antiguas civilizaciones japonesa y china para decorar vasos y tazas de té en ciertas fiestas y reuniones sociales. Después de fabricar unos recipientes en forma de vaso, de pequeñas dimensiones, por medio de la [técnica de la pella o bola](#), se efectuaba una mono-cocción en unos hornos de leña llamados "cestones". La combustión de las materias orgánicas produce una reacción química entre los gases que desprende la combustión y el oxígeno del horno. Al ser un recipiente cerrado y, al no encontrar suficiente oxígeno para que dicha combustión se produzca normalmente, el carbono y demás gases liberados, tratarán de obtener el oxígeno necesario de las fuentes más próximas y éstas serán las materias y sustancias que se hallen en el interior del horno y, en consecuencia, reaccionarán químicamente tomando, la mayor parte del oxígeno, de los óxidos con los que están decoradas las piezas. El cambio químico originado por la pérdida de oxígeno se conoce con el nombre de [reducción](#) (*Rakú*) y, por su efecto, los materiales reducidos cambian de color formando unas irisaciones metálicas. Enlace web de esta información: <http://www.xtec.cat/~aromero8/pagina13.htm>

consecuencias derivadas de su quiebra o rotura, sino que éstas seguirían incorporadas formando parte de la propia obra, que con el paso del tiempo, a su vez también seguirían su propio proceso de cambio y deterioro.



En el caso de las obras de Tàpies, si bien mostrarían estos mismos deterioros que habrían sido practicados por el propio artista al componer la obra, como expresión del *ser-en-el-tiempo*, lógicamente al tratarse de una obra de arte pensada para su permanencia en el museo, la galería de arte o la colección privada, no admitiría nuevos deterioros a los ya inicialmente establecidos.

El significado de la Cruz en la obra de Tàpies

En una buena parte de la obras de este artista plástico aparece el símbolo de la cruz griega o *crux immissa quadrata* que es una cruz formada por cuatro brazos de igual medida que intersecan en ángulo recto, y que se diferencia claramente de la cruz latina que está formada por dos segmentos de diversa medida que encuentran su intersección en un ángulo recto, donde el segmento menor está a una proporción de tres cuartos con respecto al más largo. Siendo

esta última el conocido símbolo cristiano correspondiente a la pasión y muerte de Jesucristo en la cruz, la cruz griega utilizada por el pintor:



Encierra otro significado completamente distinto, constituyendo un símbolo dinámico de la interrelación del Espacio-Tiempo, en el que el eje de ordenadas vendría ser la línea de comunicación espacial entre lo inferior (ámbito particular-concreto o mundo sensible) y lo superior (ámbito universal-abstracto), y el eje de abscisas expresión del paso del tiempo en su interrelación de pasado, presente y futuro, siendo la zona central de intersección de los dos ejes de la cruz, la expresión del "aquí-ahora", del presente y la síntesis de lo abstracto y lo concreto. Por tanto, ninguna relación guarda con la muerte de Jesús en la cruz, ni necesariamente con la muerte en sí, si bien en algunas obras remite a ésta de forma clara y contundente, tal como sucede en el siguiente *collage* en el que la cruz ha sido realizada con papeles correspondientes a las esquelas de un periódico:



No obstante, aún en tal caso, constatamos que se sigue tratando de una cruz griega y no latina, lo cual nos permite concluir que constituye un símbolo de *ese ser para la muerte* que es el *Dasein*, y que en este caso, dada la centralidad que la cruz adquiere dentro del marco de la composición plástica,

podemos aventurarnos en considerar que para el artista la muerte no es tanto una mera cesación de la existencia, como su condición y sustento, pues desde la perspectiva abierta por Heidegger en *Ser y Tiempo*, para el *Dasein* es el trasfondo de la muerte el encargado de iluminar y generar su sentido, siendo por tanto interpretada la muerte como *órgano-obstáculo*¹⁶⁹⁵ de la vida, es decir, como aquello que constituyendo inicialmente su radical oposición e impedimento, también viene a ser su propia condición.

No obstante, aunque el resto de cruces no hagan referencia explícita a la muerte, sí hacen referencia al paso del tiempo, y por tanto, a su inmediata seguidora que es la muerte. Por tanto, en un sentido amplio, podemos considerar que ésta siempre se encuentra, presente en las obras del pintor catalán. La recurrente utilización de las cruces griegas en tantas de sus obras remite a la dimensión temporal-espacial del *Dasein*, y por tanto, dichas cruces abren las respectivas dimensiones del tiempo y el espacio, creando ese espacio-tiempo en el que el *Dasein* siempre se desenvuelve, existiendo entre el Cielo y la Tierra, entre el mundo abstracto de los conceptos, las ideas, la razón, y el mundo sensible de los sentidos, los sentimientos, las emociones y sensaciones físicas, en esa triple regalía del tiempo que siempre es pasado que está presente bajo el modo de la ausencia, presente en el que no deja de estar el pasado, y futuro en parte determinado por el pasado-presente. De este modo, a través del símbolo de la cruz griega, Tàpies nos transmite el transcurrir del ser en el infinito espacio-tiempo de sus posibilidades, pues el *Dasein* tanto puede optar por mantenerse en la oficialidad y la medianía, como ir a la conquista de su estado de autenticidad, optar por desarrollar tales o cuales posibilidades, o renunciar a estas o aquellas otras. En definitiva, siempre será un ser esculpido por el paso del tiempo y las circunstancias, o dicho de otro modo, de una forma más tapiesana: esculpido en la cruz de sus oportunidades. Esta cruz que no es la cruz latina de la carga, el sufrimiento, la culpa y el castigo, es la griega que no remite al hieratismo y estaticidad de un Jesucristo clavado y muerto en la Cruz, sino a un ser que lejos de permanecer estático, se encuentra existiendo en la dinamicidad que es inherente a ese *ser-en-el-mundo* que constantemente debe cuidarse, protegerse, decidir, escoger, optar, planear, caminar hacia las cosas mismas (*zu den Sachen selbst*). Es una simbología que convierte las obras del pintor catalán en un espacio musical¹⁶⁹⁶ abierto a todas las posibilidades, al margen de la naturaleza dinámica que los demás elementos o figuras de las obras puedan tener dentro del esquema compositivo, que en mayor o menor medida pueden también incrementar o atenuar dicha sensación de movilidad. En la siguiente composición del pintor,

¹⁶⁹⁵ Así mismo lo considera Vladimir Jankélévitch en su obra *La Mort*, si bien en dicho autor su honradez intelectual brilla en muchos casos por su más absoluta ausencia, al no mencionar en ningún momento la procedencia de dicho planteamiento, que no es otro distinto que el expuesto por Heidegger en su obra *Ser y Tiempo*.

¹⁶⁹⁶ Musical en tanto en cuando tratándose de una obra plástica, alberga un sentido del movimiento que lo acerca a la obra musical que se mueve en el tiempo.

los papeles de periódico hacen referencia a muy distintas facetas de la existencia del ser humano: la actividad deportiva (competiciones), artística (exposiciones de arte y proyecciones cinematográficas), económica (la Bolsa de valores en el mercado financiero), o a la presencia de la muerte en la sección del periódico dedicada a los difuntos recientemente fallecidos. Todas ellas son actividades que concierne a la existencia del *Dasein* se mueven en las coordenadas propias de ese Espacio-Tiempo abierto por la simbología de las cruces que aparecen en la composición. No obstante, la presencia de la cruz va mucho más allá de ser un mero símbolo, es el transcurrir mismo de la existencia y no una simple figura que aparece sobre el plano. Sucede en estas obras lo mismo que en los muros pintados por el pintor, pues en ambos casos asistimos al paso del tiempo del *Dasein*, pues lejos de representar el espacio-tiempo, diríamos que son dicho espacio-tiempo. En definitiva, sucede con estas obras algo parecido a lo que acontece en el ámbito literario con algunas novelas como *À la recherche du temps perdu* de Proust, o *Der Zauberberg* de Mann, o *Der Mann ohne eigenschlaf* de Musil, que por más acontecimientos que puedan suceder dentro de sus tramas argumentales, el lector asiste más a la experiencia de sentir como transcurre el paso del tiempo en el *Dasein* que él mismo también es, que no a una trama argumental propiamente dicha, si bien en el caso de las obras creadas por Tàpies se da el inconveniente, si así puede decirse, o ventaja según se mire¹⁶⁹⁷, de que el espectador no puede en ningún caso apoyarse (engañarse, distraerse) en nada concreto al carecer sus obras de figuras propiamente dichas susceptibles de destacar sobre el plano, ya que si el lector toma las aparentes figuras de sus composiciones como tales, probablemente contribuyan más a incrementar su confusión que a esclarecer los posibles sentidos de las obras. En este caso, será el propio espectador quien deberá completar la *Gestalt* del muro mudo o la cruz muda, mediante la rememoración de sus propias experiencias vitales, esto es, desvelando y tomando consciencia de cuáles son las marcas que el paso del tiempo y el espacio han ido dejando en su propio *Dasein*, abriendo entonces los ojos, la mirada, a ver todo aquello que siempre estuvo dentro de su ser, si bien escondido por las diversas capas de cebolla de su estado de inautenticidad. Y para tal fin, nada mejor que cegar su mirada mediante este muro que este *hacedor de tapias* levanta frente al espectador que se acerca a sus obras, para así ir desvelando como ha ido transcurriendo el acontecer de su ser y cómo, de qué manera, se ha apropiado del mundo circundante y ha sido al mismo tiempo apropiado por él.

A estas alturas de la investigación podemos preguntarnos ¿dónde ha quedado este sujeto que plácidamente contemplaba la realidad del mundo

¹⁶⁹⁷ En la medida en que en este caso la dificultad de cara al espectador también le impide la posibilidad de engañarse o distraer su atención de aquello que es verdaderamente esencial: las consecuencias del paso del tiempo en su propio ser, pues la existencia de tan numerosos detalles en las tres novelas citadas puede empañar dicha labor trascendental.

cómodamente sentado frente a la ventana albertiniana? Se deshizo cual mera ilusión que era...de la misma manera en que se disolvieron en la nada los Meta-relatos correspondientes a la Metafísica occidental, tras la *epojé* practicada por la fenomenología, el existencialismo de Heidegger y los planteamientos hermenéuticos.





La dualidad y el conocimiento unitivo en la obra de Tàpies

Otro relevante aspecto a considerar en la obra de Tàpies es la frecuente presencia de la dualidad en sus obras, puesta normalmente de manifiesto, no destacando figuras de opuesta naturaleza, sino dividiendo un mismo espacio o figura en dos mitades, si bien no acostumbran a permanecer del todo separadas, sino parcial, y a veces, tenuemente comunicadas, como señalando la inexistencia de una dualidad absoluta o radical, ya que siempre una parte de

la figura o el material de un lado toma contacto con el otro que le es opuesto. Lo podemos constatar al contemplar la siguiente obra:



En la que contemplamos unos de los más característicos materiales pobres frecuentemente utilizados por el pintor: la paja y la madera, existiendo en realidad una doble dualidad, la que supone la propia contraposición de estos dos elementos de naturaleza bien opuesta, pues si la madera ocupa y se define claramente en el espacio al ser un material relativamente rígido y consistente, la paja se esparce y dispersa con gran facilidad dada su naturaleza débil, efímera, evanescente e inconsistente, y la otra contraposición sugerida por la doble distribución de la trama de paja, arriba-abajo, a partir de la acción separadora de la madera. Tenemos entonces un elemento material que fácilmente resulta relacionable con lo austero, popular, pobre, carente de importancia y valor, al que el sabio chino Laozi hace referencia en su *Dao te king*¹⁶⁹⁸ cuando señala que *la vida trata a todos los hombres como perros de paja*, esto es, no les concede importancia alguna, considerándolos efímeros e irrelevantes, ya que al fin y al cabo, no son más que unos insignificantes granitos de arena en el contexto de la infinitud del cosmos. Esta consideración del sabio chino da a entender que el *Dasein* es esa *nada colgada de la nada* que Heidegger nos ha comentado en algunos de sus escritos, y que muy probablemente Tàpies haya podido tomar como referencia a la hora de escoger la paja como materia-realidad para llevar a cabo algunas de sus composiciones, al fin y al cabo, es un artista muy influenciado por la filosofía taoísta de la China y el Budismo Zen del Japón, a juzgar por los comentarios realizados tanto en su *Memoria Personal*, como en otros muchos de sus ensayos. En la misma introducción de uno de sus primeros libros de ensayos

¹⁶⁹⁸ Libro del recto caminar

publicados, *L Art contra l'Estètica*, figura uno de los aforismos de Laozi correspondientes a su *Dao te ching*:

*Qui sap no parla*¹⁶⁹⁹

que podríamos vincular con el célebre aforismo con el cual Wittgenstein cierra su *Tractatus*:

*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*¹⁷⁰⁰

Es decir, toda una invitación al silencio frente a lo Inefable y la nada del *Dasein*, quizás para dejar que sea la obra artística la que hable y se explique por sus propios medios.

Esto nos puede permitir interpretar la anterior obra en el sentido de que tanto aquellos que se encuentren viviendo en la parte superior del mundo (reyes, ministros, gobernantes, ricos, famosos) como aquellos otros que simplemente forman parte del más estricto anonimato, serán igualmente tratados como simples *perros de paja*, con independencia de su status socio-económico, ya que todos serán, a la fin, unos seres para la muerte destinados a sufrir el irremediable deterioro provocado por el paso del tiempo hasta la llegada de la hora de su extinción. La paja no deja de ser un material ciertamente efímero en tanto en cuanto si le prendemos fuego rápidamente se consume, si sopla un fuerte viento fácilmente es arrastrado y dispersado por el aire y la tierra, si entra en contacto con una corriente de agua no tardará en verse disuelto en dicho elemento, si la tierra le cae encima tampoco tardará en quedar sepultada y desaparecida bajo su implacable peso. Por tanto, la paja vendría a ser nada o una *quasi* nada, un material sumamente débil e inconsistente que muy fácilmente puede quedar disperso o disuelto bajo el agua o la tierra, como consumido por el fuego. Y esa sería y no otra la condición del *Dasein* tanto en el *Dao te ching* de Laozi, como en la filosofía de Heidegger, como en la obra plástica de Tàpies. Podríamos no obstante, proseguir nuestra interpretación yendo más allá de lo puramente humano, y considerar que este cúmulo de paja también hace referencia al cosmos entero con todas sus galaxias, sus constelaciones, sus infinitos mundos, e igualmente considerarlos como *perros de paja*, ya que en una dimensión macro-cósmica vendría a suceder lo mismo que en la dimensión micro-cósmica, y viceversa, ya que todo se encuentra conectado, y en el fondo, nada dejado al más libre azar. De hecho, si tenemos en cuenta que la densidad media del universo es del 10 elevado a la potencia de -29, concluiremos que en su totalidad viene a ser nada, excepto ese vacío del cual nos habla el budismo Zen cuando el estado de samadhi o Iluminación Trascendental (lo Real Puro en Lacan¹⁷⁰¹) es alcanzado. De ahí que los

¹⁶⁹⁹ Quien sabe no habla. P. 7, *L'Art contra l'Estètica*, Antoni Tàpies, Ariel Barcelona, 1974

¹⁷⁰⁰ De lo que no se puede hablar, hay que callar

¹⁷⁰¹ Estado en el que el mundo y todas las cosas dejan de existir como tales tras haber perdido su diferenciación a través del orden simbólico del lenguaje, que es en realidad el estado en que

grandes maestros budistas consideren que *Maya* (ilusión) es todo cuanto vemos estando despiertos, pues en última instancia nada alberga mayor inconsistencia que ese montón de paja que aparece en la obra del artista Tàpies.

Por otra parte, no podemos perder de vista que a pesar de la evidente dualidad provocada por la madera que separa ambos montones de paja, ésta no consigue impedir la comunicación entre la parte de arriba y la de abajo, por lo cual aquello que en principio sería un impedimento, tampoco lo es, dado que no consigue separar sino más bien poner en comunicación, actuando como una *diafrei*¹⁷⁰², es decir, como aquello que separando al mismo tiempo también une, algo así, por buscar una analogía, como la estructura de funcionamiento del aparato psíquico descrito por Freud en su primera tópica, en la cual el nivel pre-consciente de la mente situado entre el sistema percepción-consciencia de la parte superior, y el sistema inconsciente de la parte inferior, actúa simultáneamente como separador y comunicador entre la consciencia y la inconsciencia, impidiendo que la información que procede de esta última instancia pase directamente a la consciencia provocando una situación caótica. Por tanto, la madera que anteriormente hemos dicho que respecto a la inconsistencia de la paja es un material más sólido y consistente, puede ejercer una función de arbitraje delimitador de aquello que es demasiado volátil, inestable y efímero, pudiendo ser entonces emparentada con la razón respecto a los impulsos, pulsiones y emociones que son más líquidas e inestables. No obstante, a pesar de su función delimitadora, tampoco la razón o el pre-consciente (en el supuesto que lo consideremos desde la primera tópica freudiana), consigue un control absoluto sobre la liquidez de lo que la paja en este caso representa, pues ésta igualmente consigue fluir a través de la madera.

En la siguiente obra podemos nuevamente ver confrontadas la naturaleza sólida y contenedora de la madera de una antigua mesa de despacho versus la paja como material caótico, líquido y desordenado:

se encuentra todo recién nacido en su venida al mundo, antes de ser investido por la Palabra, o también el enfermo psicótico por haber caído en él debido al deficiente funcionamiento de su aparato psíquico (lo que vendría a ser un brote psicótico).

¹⁷⁰² De este vocablo griego proviene la palabra diafragma que es la encargada de separar y unir o poner en comunicación las cavidades torácica y abdominal, además de ser el principal músculo de la respiración.



Ambos elementos vendrían a formar parte intrínseca del *Dasein*, el cual se encuentra conformado tanto por la razón y el lenguaje, como por el cuerpo, las emociones y las pulsiones, es decir, por dos elementos de naturalezas bien opuestas: yang-yin, masculino-femenino, lo universal-abstracto/ lo particular concreto, estableciéndose entre ambas una interactiva comunicación. Una vez más, la paja como material, sobrepasa a la madera, la cual se ve incapaz de contener el empuje de la misma, quedando en parte como aquella realidad que no siendo posible hacer consciente, inevitablemente quedará en tierra de nadie a modo de *Überwirklichkeit* o Sobre-realidad que tan solo podrá parcialmente ser expresada o comprendida a través de la experiencia artística.

Nuevamente nos encontramos aquí no tanto con una madera/paja o mesa de despacho/montón de paja, sino con unas obras que por sí mismas constituyen realidades en sí, esto es, abren y fundan nuevos mundos cargados de poesía y significación. A lo que el espectador asiste no es a la contemplación de unos simples objetos y materiales vulgarmente cotidianos, sino a la apertura de la consciencia de sí mismo en relación al hecho de estar conformado tanto por la paja (ser un perro de paja, estar compuesto de un sin fin de pulsiones, sensaciones y emociones), como por encontrarse también configurado por la acción delimitadora del lenguaje, la razón y la lógica. De cara al espectador, vuelve a dar-se en dichas obras el "eses eres tú", es decir, ese montón de pulsiones y emociones desordenadas que tu razón infructuosamente trata de ordenar, y que siempre te recordarán tu frágil, inestable y líquida naturaleza de ser un simple *perro de paja* en manos de un universo tan inefable e inconmensurable que ni tan siquiera eres capaz de imaginar. Todas las creaciones de este genial artista llaman al espectador a permanecer sensatamente humilde frente a la insensatez de aquellos que aún puedan creerse sus propias ilusiones y mentiras. Llamada a tomar contacto con la realidad más cruda y profunda, con esa sólida tierra y subsuelo que se encuentra bajo los pies...y que tan bien sabe poner de manifiesto en sus obras.

Como señalaba anteriormente, la influencia de la cosmogonía china y japonesa resulta bien habitual en buena parte de las obras de Tàpies, como resulta bien

evidente en la siguiente composición realizada con materia y pintura negra, en la que nuevamente podemos constatar esa característica dualidad entre dos elementos opuestos que en la obra encuentran su unidad y equilibrio:



Nuevamente, los elementos yin y yang se encuentran bien presentes a través de la fluida y acuosa mancha de tinta y la sólida-estática materia de color ocre, produciéndose un bello equilibrio entre elementos de naturaleza bien distinta que nos transmite la unidad primordialmente existente entre aquello que siempre está cambiando y lo otro que permanece estático, que por analogía podemos también relacionar o interpretar como el nietzschiano Eterno Retorno de lo mismo de manera distinta, en el que el ente inmóvil e inmanente de Parménides y el ser variable de Heráclito encuentran su síntesis. Una vez más, podemos ver al propio *Dasein* manifestándose en esta obra en su quietud-movilidad, dado que tanto necesita mantener cierta estabilidad como ir cambiando al paso del tiempo y sus circunstancias, pues si solo optara por permanecer permanentemente constante se encontraría abocado al estancamiento y a la muerte en vida, y si por el contrario optase por mantenerse en la perspectiva de un cambio-transformación sin descanso, no tardaría en experimentar el caos y la locura.

En la siguiente obra, detectamos un recurso habitualmente utilizado por el pintor; hacer evidente la contraposición existente entre la superficie de la tela y su oculto reverso, correspondiendo la parte izquierda de la obra caracterizada por la luminosidad al ámbito de lo que Heidegger denomina como *Vorhandenheit* (aparición, superficialidad), y el lado derecho más oscuro y tosco al *Hintergrund* (trasfondo, profundidad) del *Dasein* y todos los objetos que forman parte del mundo. Sin duda alguna, esta misma división es también representativa de los descubrimientos freudianos sobre la existencia de la inconsciencia como parte oculta del propio yo del sujeto. En la parte derecha

de la composición observamos la presencia de una mano color granate con un dedo que está contactando con esa realidad aparente, mientras constatamos la presencia de una serie de símbolos de difícil comprensión, excepto las características cruces sobre las que ya hemos analizado cual es su significado. No obstante, aunque en esta parte de la obra predomina el color blanco, no deja de estar teñida, y en la parte superior pintada, de color negro, mientras que en el otro lado en el que predomina la oscuridad, no deja de estar presente algo de la luz perteneciente la cara opuesta de la obra. Una furtiva letra "V" aparece señalada por una flecha blanca (del mismo color predominante en el lado izquierdo) que parece tener su origen en el vértice superior de una cruz del mismo color, pudiendo perfectamente representar esta letra la Vida surgida de la correlación espacio-tiempo (la cruz) que emana de las profundidades del *Hintergrund* y se manifiesta en el ámbito fenoménico del lado izquierdo. No obstante, las luces y las sombras, el blanco y el negro (colores del vacío y la nada) se encuentran repartidos por las dos alas de la obra, si bien con claras predominancias de uno u otro color en cada una de ellas, pudiendo considerar el color marrón de la parte posterior de la tela en la misma dinámica que el negro, debido a su oscuridad.



Lógicamente, ante unas obras tan complejas, mudas y polisémicas como las de Tàpies, tan solo podemos aventurarnos a realizar algunas de las muchas interpretaciones que pueden tener cabida en la comprensión de sus obras, cuya actividad interpretativa quedará irremediabilmente abierta a otras muchas posibilidades a medida que a lo largo del tiempo los futuros espectadores a ella se acerquen para contemplarla.

Para terminar este recorrido por su obra, una última composición plástica que materializa algunas preguntas de corte existencial: *qué hacemos, adónde vamos, de dónde venimos...* rezan las frases escritas en la parte inferior de la obra...seguida de una breve poesía de Joan Brossa:

Pero aquí tenemos una caja de lápices de colores...



Se trata de un tríptico en el que aparecen una serie de documentos que han sido prácticamente arrancados y de los que apenas quedan algunos restos, figurando en el primer tablón el gancho correspondiente a algún cuadro o adorno, la hebilla de una correa de reloj y una navaja de afeitado con su correspondiente soporte colocado en la parte superior derecha del tercer tablón. En la parte inferior leemos tres preguntas de corte claramente existencialista, que también aparecen en la partitura de la Segunda Sinfonía de Gustav Mahler, titulada *Resurrección*:

¿Qué fem? (Qué hacemos)

¿On anem (Hacia dónde vamos)

¿D'on venim? (De dónde venimos)

La primera haciendo referencia al presente, la segunda al futuro y la tercera al pasado. Finalmente, junto a dichas preguntas aparece un breve poema de Brossa:

Però aquí tenim un a ciaxa de llapis de colors

(Pero aquí tenemos una caja de lápices de colores)

a modo de posible respuesta a las preguntas formuladas, como sentido final de la obra.

Observamos que la totalidad de la composición se encuentra dominada por el número 3: la obra es un tríptico formado por tres plafones de madera, con tres restos de documentos en cada plafón y con tres preguntas en la parte inferior del cuadro.

En cuanto a los objetos que figuran en la obra, el clavo o gancho del primer tríptico puede dar la sensación al espectador de algo que permanece fijo y estable (colgado), como metáfora de que el pasado seguirá encontrándose presente en esa triple regalía del tiempo de la que nos habla Heidegger en *Tiempo y Ser*, lo que dicho en unos términos freudianos, correspondería al estado de fijación o permanencia del sujeto en su conflictividad infantil no resuelta. En la segunda parte de la obra, la hebilla de la correa que sirve para sujetar al reloj, esto es, al tiempo, parece remitir al hecho de encontrarse el *Dasein* sujeto al paso del tiempo en su momento presente, siendo su naturaleza tan volátil e inconsistente como el insecto que es una mosca. Por otra parte, *tempus fugit*, decían los latinos, aseverando que el tiempo pasa volando, raudo y veloz, siendo necesario no dormirse ni en la rutina ni en los laureles porque la existencia no es infinita. Finalmente, en el futuro encontramos la navaja de afeitar, de cortar en seco, que pareciendo ser una metáfora sobre la guadaña de la Muerte, parece ser la encargada de recordar al *Dasein* que es, también, *un ser para la muerte*, y que es ésta en definitiva, la que siempre ha conferido sentido a su existencia.

Los restos de papeles que aparecen rotos, fragmentados y medio arrancados, ponen de manifiesto el deterioro que el paso del tiempo y sus circunstancias han ido dejando en el propio *ser-en-el-mundo*.

Finalmente, la respuesta a todas las preguntas y el sentido último de la obra, lo encontramos en el verso de Brossa, es decir, que *aquí*, en el presente, tenemos al menos una caja de colores con la cual poder llevar a cabo una existencia artística y creativa. La muerte acabará con nuestro ser, pero no con la *quoddidad* de haber vivido, ni tampoco con la realización creativa que a lo largo de nuestra existencia hayamos conseguido alcanzar, mensaje que vendría a coincidir con el expresado por Mahler en su Sinfonía número 2, *Resurrección*, cuyo final nada promete respecto a un potencial existente Paraíso, sino la simple satisfacción, consuelo y entusiasmo por haber conseguido desarrollar una existencia plenamente creativa mediante la fuerza de la propia Voluntad. Se trata, en ambos casos, de la victoria del ser sobre los impedimentos y contingencias de su propia existencia.

Algunas analogías y reflexiones sobre la ontología del Ser y la obra de arte en Heidegger en relación a la novela *Der Mann ohne Eigenschaften*¹⁷⁰³, de Robert Musil.

La lectura de esta larga y densa novela, si así puede llamarse, pues más bien se trata de un sin fin de profundas reflexiones sobre la inconsistencia del ser humano y del mundo en que habita, que no de una narración propiamente dicha, pues estando ambientada en *un hermoso día de agosto de 1913* y viniendo a concluir en lo que sería el estallido de la primera gran conflagración mundial, prácticamente viene a carecer de trama argumental. En este sentido, vendría claramente a insertarse en lo que Goethe denomina como *Bildung Roman* o novela formativa, al tiempo que guarda un estrecho parentesco con las novelas *Der Zauberberg* de Mann y *À la recherche du temps perdu* de Proust, en la ausencia de trama argumental propiamente dicha y su naturaleza claramente discursiva. No obstante, a diferencia de las dos obras anteriores, la novela de Musil prácticamente constituye una prolongada reflexión filosófica de corte existencialista, que no deja de presentar una más que evidente analogía con el pensamiento heideggeriano de *Sein und Zeit* y aquel correspondiente a las obras que conforman la *Kehre*. Si las reflexiones filosóficas constantemente se suceden en las tres obras citadas, en el caso de *El hombre sin particularidades*¹⁷⁰⁴, se trata de una reflexión constante, pues más allá de ciertas descripciones de naturaleza ambiental, predominan las amplias cavilaciones llevadas a cabo por la mayor parte de los personajes que participan en la obra.

Tal como el propio autor nos comenta en un currículum redactado en el año 1938, *Der Mann ohne...*es presentada de la siguiente manera:

*Bajo pretexto de describir el último año de Austria, la novela plantea las cuestiones esenciales de la existencia del hombre moderno para responder a ellas de una manera absolutamente nueva*¹⁷⁰⁵

¹⁷⁰³ El hombre sin atributos

¹⁷⁰⁴ Aunque habitualmente dicha obra es traducida al español como *El hombre sin atributos*, considero que es preferible traducirla como *El hombre sin particularidades o cualidades*, pues la primera de las traducciones no deja de ofrecer ciertos equívocos que pueden conducir al lector en una dirección ciertamente inadecuada.

¹⁷⁰⁵ P. 316, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

Como muy bien señala Josep Casals refiriéndose al comentario realizado por Franz Blei, en dicha novela *está contenido todo el mundo actual*¹⁷⁰⁶, ya que en definitiva la totalidad de los personajes, incluido Musil mismo, su propio autor, no dejan de ser bien representativos del mundo en que vivimos, esto es, un mundo en el que tras la resaca de la nietzschiana *Muerte de Dios* vive plenamente desorientado y extraviado en lo que sería el más estéril de los nihilismos, desembocando en una sociedad cuyos fundamentos son tan líquidos como pasajeros e inconsistentes. Si Ulrich en sus tentativas por alcanzar algunas particularidades es sucesivamente militar, ingeniero y matemático, Musil sigue una trayectoria bien parecida, pues tras permanecer en la Escuela Militar de Eisenstadt y el Liceo Militar de Moravia en Hranice (donde también en su momento había estado Rilke), se diploma en ingeniería en la ciudad de Brünn, trabajando después como asistente en la Escuela Politécnica de Stuttgart, y emprender finalmente estudios de filosofía y psicología experimental en Berlín¹⁷⁰⁷. Todo un largo recorrido para llegar a la conclusión de que *una vida sin forma es la única forma que corresponde a la multiplicidad de posibilidades y voluntades que llenan nuestra vida*¹⁷⁰⁸, que es en definitiva, la deriva que según el propio Musil ha adoptado el hombre moderno con su reiterada ausencia de cualidades o particularidades. Curiosamente, esa misma vida *sin forma* parece remitir a lo que François Julien detecta como *Éloge de la fadeur* en el arte y la cultura tradicional china, cuando citando a Roland Barthes éste señala que *la Chine n'est pas colorée, elle est plate, elle est pâle ; la parole y garde quelque chose de silencieux, l'amical reste aussi distant*¹⁷⁰⁹. Pues al fin y al cabo, si todo sabor, todo color y sonido, proviene del *Dao* o del Vacío, la manera de conseguir la máxima eficacia y plenitud consistirá en desestimar cualquier cualidad (color, sabor o sonido) particular, y es por esta razón, nos recuerda Jullien apoyándose en Laozi, que *le Sage savoure la non saveur de même qu'il agit sans agir et s'affaire à ce qui est sans affaire*¹⁷¹⁰. No optando ningún sabor, ni color, ni sonido en particular, manteniéndose en lo insípido, consigue el ser humano acoger todos los sabores, olores, colores y sonidos. En este aspecto, Ulrich/Musil se nos desvela como un hombre sabio que tras haber transcurrido su existencia por las sucesivas tentativas encaminadas a adquirir determinadas particularidades, esto es, formas, decide permanecer moviéndose sin movimiento y hacerse a lo que es el no-hacer, permaneciendo en esa disponibilidad del que se encuentra *desprendido del mundo, resistente a la madurez, se siente como un paso libre para dirigirse en todas direcciones, como un hombre disponible del que nunca*

¹⁷⁰⁶ P. 316, *Ibíd.* Según el propio Musil refiere en una carta enviada a Adolf Frisé, y que posteriormente aludirá en unos de sus diálogos con su hermana Agathe en su novela.

¹⁷⁰⁷ P. 316-317, *Ibíd.*

¹⁷⁰⁸ P. 316, *Ibíd.*

¹⁷⁰⁹ P. 15, *La Pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991. Comentario de Roland Barthes citado por el propio François Julien.

¹⁷¹⁰ P. 27, *Ibíd.* El Sabio saborea el no sabor, de la misma manera que se mueve sin moverse y se hace a lo que está sin hacerse.

se puede decir que ha llegado, pues él está siempre en camino, como lo está en definitiva el *Dasein* según las teorizaciones heideggerianas.

A diferencia del resto de hombres que de forma completamente normal asumen sus particularidades, esto es, desempeñan una determinada profesión con la que guardan cierto grado de identificación, se consideran políticamente de derechas o izquierdas y viven de acuerdo a una serie de valores ético-morales, que les sirven a modo de categorías referenciales confiriéndoles cierta seguridad y orientación, un hombre como Ulrich/Musil se asume a sí mismo en una permanente provisionalidad. Por tanto, como señala Josep Casals:

*Los primeros sustituyen el inexistente destino personal por una personalidad reificada; el segundo lleva una vida basada en principios interinos*¹⁷¹¹

Esto es, no rigiéndose en base a ninguna de las tradicionales categorías del pensamiento metafísico de occidente: el Bien, la Justicia, la Libertad, la Verdad, Dios, la Moral, la Igualdad, etc., tan solo se orienta en base a puros existenciales surgidos de su propio fuero interno en connivencia con el *Umwelt* o mundo circundante, lo que equivale a decir que se rige a partir de lo que en cada momento de su existencia estima como más oportuno y adecuado, moviéndose en este aspecto desde sus más íntimos resortes internos.

Es verdad que yo conozco mi verdad?, se pregunta Robert Musil por boca de Ulrich, el personaje principal de su novela *der Mann ohne Eigenschaften*. Y prosigue: *los objetivos, las voces, la realidad, todo esto tentador, que seduce y guía, a lo que nosotros seguimos y en lo que escollamos...¿es eso pues, la verdadera realidad, o no se revela de ella nada más que un soplo intangible descansando sobre la brindada realidad? Lo que crea en la vida tanta desconfianza son sus clasificaciones y formas, lo igual a sí mismo, lo ya prefigurado por las generaciones, el lenguaje acabado, no sólo de la boca, sino también de las impresiones y de los sentimientos*¹⁷¹²

En última instancia lo que Musil pone en tela de juicio es esa apariencia ilusoriamente sólida, definida y definitiva del *ser-en-el-mundo* y del propio mundo en el que habita, por más que ella misma se empeñe en seducirnos con sus más agradables cantos de sirena, esos mismos cantos que Ulises quiso escuchar desde el mástil del barco en el que sus marineros le ataron para no sucumbir al olvido de su destino, con sus doradas formas y subterfugios, con su grandilocuente envoltorio capaz de engañar al mismísimo Zeus, Padre de los Dioses¹⁷¹³, pues eso mismo que el ser humano con tanto ahínco busca y persigue, tanto le sirve de guía para orientarse como para escollarse. No siendo la realidad del mundo sus apariencias, tan solo le es revelada al ser

¹⁷¹¹ P. 317, *Ibíd.*

¹⁷¹² P. 135, *Ibíd.* *El hombre sin atributos*, Robert Musil, Seix Barral, 2010,. Barcelona

¹⁷¹³ Cuando Prometeo le entrega los huesos y despojos del animal sacrificado envuelto en un bello y dorado envoltorio.

humano bajo la forma de débiles y fugaces destellos que le deslumbran en igual medida en que lo confunden...¿es entonces ese *soplo intangible descansando sobre la brindada realidad?*...ni tan siquiera eso, pues dicho soplo tan solo puede serle desvelado por mediación de la obra de arte en la experiencia artística, esto es, tras conseguir sumergirse en las profundas aguas del juego metafórico, en ese espacio de creación en el que por unos instantes deja de ser lo que es para devenir esa nueva realidad creada a medio camino entre el ser y el no-ser, en la entre-apertura del entre-ambos, en ese lugar donde acontece, siempre aconteció, la Creación. Más allá de dicho espacio, tan solo la muerte, el ser muriendo mientras pronuncia sus huecas palabras vacías de sentido y significado, repitiendo lo ya dicho de una vez para siempre, lo ya persistentemente pensado, lo ya cien mil veces sentido y expresado desde su consustancial inautenticidad, arropado bajo la venenosa seguridad de aquello que siempre fue idéntico a sí mismo, careciendo de espacio alguno para la duda y la sorpresa. Si como señala Bergamín, *dejar lo seguro por lo dudoso es dejar la muerte por la vida*, preciso será desconfiar de la forma más plena posible de todas aquellas certidumbres prefiguradas y transmitidas por las distintas generaciones, de la vida clasificada, de ese lenguaje que siendo más bien una simple rémora de la vida poco sirve para expresar la vitalidad de sus impresiones, sentimientos y pensamientos, pues tan solo alcanzará a vivir su propia existencia lejos de la brindada y resplandeciente realidad, más bien elogiando las sombras que calmamente transitan a través de la penumbra. Al Conocimiento siempre le vino mejor la oscuridad que no la luz de un Zeus mostrando a Sêmele todo su resplandor de Dios¹⁷¹⁴, pues al ser humano sólo le ha sido dada la posibilidad de ver entre penumbras y vahos de incertidumbre, como esos recuerdos de infancia que Marcel Proust nos define tan confusamente bien en su *À la recherche du temps perdu*, donde nunca sabemos de qué madalenas exactamente se trata cuando el protagonista las moja en el té, en la medida en que habiendo sido sustraídas por el propio autor al inexorable paso del tiempo, le son desveladas cual madalenas mágicas en ese tiempo que ya no acaba de ser ni pasado ni presente, esto es, en la entre-apertura, en la "y" del *Ereignis*, donde las cosas son y no son al mismo tiempo, donde el ser y el no-ser ya han conseguido poner los puntos de sutura en sus correspondientes heridas.

Sólo la Palabra Plena puede ser un adecuado vehículo para la vida, pero esa no es la palabra segura de sí misma y engreída en su prepotencia, sino aquella otra vacilante e insegura que remando a contracorriente en un embravecido mar de dudas se atreve a no saber-del-todo, permaneciendo humilde y modesta como un alumno en su primer día de clase, sabedora de que su propio Saber no consiste más que en albergar un montón de conjeturas, de

¹⁷¹⁴ En dicho episodio mitológico, Sêmele (una simple mujer mortal, madre de Dionisio) sucumbe y muere carbonizada al no poder soportar la potencia del resplandor del Dios.

pálidos destellos de un pensar y un sentir que tan solo alcanzan a dibujar tenues líneas en el vasto Horizonte del Conocimiento.

Como señala Claudio Magris:

*La novela de Musil es una continua imitación de lo incompleto, una emancipación incesante del detalle respecto de la totalidad, que es siempre coercitiva en cuanto que asfixia el alma, esa mitad que- dice- sigue faltando siempre cuando todo ya está completo. El hombre sin atributos, la gran novela musiliana que se propone representar la realidad entera en su cambiante devenir y que por ello está destinada a quedarse en fragmento perennemente incompleto, no tiene centro ni fin, del mismo modo que no tiene centro el anillo que Clarisse, el personaje femenino calcado sobre el modelo de Nietzsche, se saca del dedo, ni tiene centro la Acción Paralela, la trama principal del relato que gira alrededor de un vacío, que por lo tanto está construida sobre la nada*¹⁷¹⁵

Pues el eje vertebrador de la novela de Musil es la ausencia de un valor central, de un fundamento o punto de referencia que impide el establecimiento de un Sujeto con capacidad gnoseológica para conocer todos los pormenores y matices de una realidad que se desvela infinita e inefable, pues el yo ha quedado hecho añicos cual conglomerado de una multiplicidad de núcleos. Como señala el propio Musil:

*La unidad del yo resulta ser un conjunto de ganglios falto de un centro único*¹⁷¹⁶

Siendo comprendido como un devenir y no como algo estable, pues hay más diferencias entre los diferentes yoes que conforman un individuo que respecto a los demás individuos. En el hombre sin atributos, el sujeto es definido como un conjunto de cualidades sin hombre, cual agregado de propiedades diversas carentes de un centro que les dé consistencia.

*No existe realidad alguna, sólo un juego de posibilidades, un abanico de potencialidades heterogéneas...En este aspecto, la novela de Musil se niega a redondear las aristas de lo real*¹⁷¹⁷

¿No es cierto que las experiencias se han independizado del hombre?, se pregunta Musil por boca de Ulrich, que en definitiva han pasado al teatro, a los libros, a los informes de excavaciones y a viajes de investigación. Dado que ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin que uno las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles

¹⁷¹⁵ P. 263-264, *El Anillo de Clarisse*, Claudio Magris, Eunsa, Pamplona, 2012

¹⁷¹⁶ P. 265, *Ibíd.*

¹⁷¹⁷ P. 267-268, *Ibíd.*

*significados*¹⁷¹⁸, entonces, sigue preguntándose Musil por boca de Ulrich, *¿quién puede asegurar hoy día que su enojo es enojo de sí mismo cuando intervienen tantos en el que lo comprenden mejor que él?*¹⁷¹⁹.

Es decir, si el propio yo, o dicho de otro modo, ese engreído Sujeto Trascendental kantiano de la tradición metafísica de occidente, ya no puede seguir dando razón de sí mismo porque siendo tantos otros los que en definitiva intervienen en él, entiéndase todos esos otros yos que se encuentran en el ello, en el Super-Yo y en la parte inconsciente del propio yo¹⁷²⁰, por no hablar de todos aquellos otros que procediendo de todas las capas de la historia y la tradición han venido a configurarlo en sus más significativos atributos, puede finalmente ser considerado como un conjunto de atributos sin yo, de atributos sin hombre. Quizás por esta razón, cualquier ser humano que como Ulrich pretenda estar en posesión de cierta lucidez se sienta obligado a vivir en contraposición consigo mismo, y también, cómo no, en contraposición a la mayor parte de dogmas y principios establecidos, al considerar que *el progreso aporta un aumento de potencia que siempre termina en un incremento de impotencia*¹⁷²¹, y que por más que en el mundo existan muchos tipos inteligentes que lo ordenan y configuran, *habrá casos en los que la inteligencia no es inteligente*¹⁷²². Al fin y al cabo, señala Musil por boca de Ulrich, *las cosas incoloras, inodoras, insípidas, imponderables y amorales, como el agua, el aire, el espacio, el dinero y el paso del tiempo, son en verdad las más importantes*¹⁷²³, y es por esta razón que tanto Tanizaki como François Jullien elogian las sombras y lo insípido, porque en ellas y en ello encuentran el verdadero germen de toda existencia, como el *Grund* o fundamento de la vida, de esa vida que en palabras de Heráclito nunca vemos porque *muerte es todo cuanto contemplamos mientras estamos despiertos*. Así, el ser debe empequeñecerse y fundir sus ilusorias fronteras con el horizonte del mundo hasta convertirse en algo ciertamente insípido en la sombra...y quizás entonces haya conseguido ser un ser sin atributos porque su principal atribución habrá consistido en haber sabido sustraerse a los cantos de Sirena, evitando en todo momento escoger entre Escila y Caribdis, esto es, permaneciendo en la entre-apertura, ese lugar sin atributos que tan insoportable resulta a todos aquellos que no son capaces de tolerar la insoportable levedad de su propio Ser. Al respecto, Ouaknin ama las libélulas por su condición de insustancialidad, falta de perennidad, inconsistencia y debilidad, o dicho de otro modo, por su ausencia de atributos que les permite acariciar la realidad última sin apropiarse de la misma, tan solo tangencialmente, tenuemente...sin morderla ni tratar de atraparla...pues al fin y al cabo el ser (*Dasein*) tan solo puede ser vagamente,

¹⁷¹⁸ P. 155, *Ibíd.*

¹⁷¹⁹ P. 155, *Ibíd.*

¹⁷²⁰ De acuerdo con la segunda tópica freudiana sobre la topología del aparato psíquico.

¹⁷²¹ P. 159, *Ibíd.*

¹⁷²² P. 160, *Ibíd.*

¹⁷²³ P: 162, *Ibíd.*

tenuemente...como vaga fue la respuesta dada por Ortega y Gasset a la señora que se le acercó para preguntarle si él era efectivamente quien creía haber reconocido, y el filósofo le respondió con un lacónico, *tan solo vagamente...señora, tan solo vagamente...*pues al fin y al cabo, tan solo había podido llegar a desarrollar una ínfima parte de sus potenciales posibilidades de ser.

*Todas las cosas consideradas importantes y grandes no tienen nada que ver con aquello que constituye la fuerza más íntima de nuestra vida*¹⁷²⁴, señala Musil por boca del brillante industrial Arnheim.

Entre otras razones porque *la fuerza más íntima de nuestra vida* poca relación guarda con la razón, la lógica, la ciencia y todo aquello que pretenciosamente siempre ha aspirado a ser el centro neurálgico del ser humano, entiéndase; las grandes Verdades, Dogmas y Principios establecidos a lo largo de los siglos como parásitas lapas incrustadas en los organismos vivos. El motor de su vida íntima nunca podrá ser lo público, lo establecido, lo general y abstracto, porque su ser más íntimo necesita respirar a sus anchas y calmar su sed en las frescas aguas de lo íntimo, lo personal, particular y concreto, sin ánimo, no obstante, de prescindir de todo lo anterior.

Por otra parte, aunque todos los seres humanos vivan en un mismo planeta, ese globo azulado que los astronautas contemplan desde las ventanillas de sus naves en sus viajes al espacio, no deja de ser espeluznante la infinidad de mundos completamente diferentes que lo conforman, si tenemos en cuenta las abismales distancias que separan a un artista de un futbolista, a un juez de un ladrón, a un político de un sabio, a un médico del propietario que regenta un negocio de pompas fúnebres. Dado que el lugar y la manera de mirar el mundo en todos y cada uno de estos casos es completamente distinta, el resultado es una infinidad de mundos viviendo completamente de espaldas a los demás. Las muy distintas visones que sobre la realidad existen podrían ser fácilmente comprendidas a tenor de aquella fábula de las dos moscas que tras haber vivido su corta existencia, la primera entre el angosto espacio existente entre una mosquitera y su ventana, la segunda volando libremente entre una manada de elefantes, ambas se explican mutuamente sus muy diferentes experiencias, preguntándose de algún modo si se están refiriendo al mismo mundo en el que supuestamente han estado. Después de todo, las muy distintas realidades vividas por un pianista respecto a un futbolista diferirán tanto o más que aquellas habidas entre las susodichas moscas, considerando el primero que la práctica deportiva profesional no deja de ser algo bien burdo que en lugar de fomentar el amor y el compañerismo más bien promueve el odio universal, y considerando el segundo como una sensiblería carente del menor sentido el

¹⁷²⁴ P. 204, *Ibíd.*

esfuerzo al que se aplica el pianista tratando de transmitir una serie de sentimientos a través del ordenamiento de unas cuantas notas musicales.

Más allá de estas simas y abismos verdaderamente insalvables, lo cierto, comenta Musil por boca de Ulrich, *es que hemos conquistado la realidad y perdido el sueño, pues ya nadie se tiende bajo un árbol a contemplar el cielo a través de los dedos del pie, sino que todo el mundo trabaja...La aridez interior, el desmesurado rigorismo en las minucias junto a la indiferencia en el conjunto, el desamparo desolador del hombre en un desierto de individualismos, su inquietud, su maldad, su asombrosa apatía de corazón, el afán de dinero, la frialdad y la violencia que caracterizan nuestro tiempo son, según estos juicios, única y exclusivamente consecuencia del daño que ocasiona al alma el razonamiento lógico y severo...Ha quedado demostrado más tarde que la matemática, madre de todas las ciencias exactas, abuela de la técnica, fue también matriz de aquel espíritu que engendró los gases asfixiantes y los aviones de combate*¹⁷²⁵.

En no menor medida en que las numerosas cabezas que rodaron bajo el yugo de la guillotina, cayeron en razón del pensamiento ilustrado, la libertad, la igualdad y la fraternidad, esas bellas palabras que habiendo sido tantas veces repetidas hasta la saciedad, nunca dejaron de estar tan soberanamente manchadas de sangre y lágrimas, porque al fin y al cabo, el desarrollo de la lógica y la razón, lejos de conllevar un mundo razonablemente humano y pleno de sentido común, ha conseguido ser el más fiel aliado de la brutalidad y la barbarie. Si el precio de la conquista de la realidad mediante la razón ha sido la pérdida de la capacidad para soñar, la invalidez emocional y la incapacidad para construir la propia existencia, señal que nos hemos extraviado por el camino perdiéndonos en la frondosidad de un tupido Bosque que ya no nos permite contemplar la Luz del Claro.

*En la ciencia todo se desarrolla vigoroso, obvio y estupendo como en un cuento de hadas. Sólo que los hombres no lo saben...Se preguntará ahora alguien si es tan absurda la dirección que lleva el mundo que ha de estar dando siempre vueltas?*¹⁷²⁶

En este aspecto mundo siempre se ha caracterizado por ir dando vueltas y más vueltas a los mismos cuentos de hadas, manteniendo una fe inquebrantable en sus leyendas, y entre éstas la que al parecer más adhesiones ha despertado durante los últimos ciento cincuenta años, ha sido la de la ciencia, esa misma susodicha que tantas veces ha sido utilizada tanto en favor como en detrimento del propio ser humano, siendo ella la que finalmente ha tenido la última palabra, y no la poética tal como Hölderlin pretendía, pues muy lejos nos encontramos de aquellos tiempos en los que el ser humano aún confiaba su

¹⁷²⁵ P. 42-43, Ibíd.

¹⁷²⁶ P. 44, Ibíd.

existencia al arte y la poesía, permitiendo que fueran los poetas quienes sentaran los fundamentos de lo perenne. En líneas generales, el mundo sigue confiando ciegamente en los Meta-relatos de toda la vida, y entre éstos, de forma especial en el de la univocidad de la Ciencia, en detrimento de la concepción estética del pensamiento heideggeriano correspondiente a la *Kehre* en su capacidad para abrir una pluri-diversidad (que no relativismo) de sentidos y significados.

Después de todo, si como afirma Musil por boca del Conde Leinsdorf, *un hombre que realiza algo grande generalmente no sabe por qué*, pues tal como señala Cromwell; *un hombre nunca adelanta más que cuando no sabe a dónde va*¹⁷²⁷, ya no tenemos motivo alguno para conceder a la razón el privilegio de ocupar el más elevado rango en el ámbito del conocimiento, ya que la manera de proceder del hombre sabio no es tan razonable como pudiéramos creer. Y en esta misma dirección parece apuntar el industrial prusiano Arnheim cuando dirigiéndose al general Stumm, señala que *la política, el honor, la guerra, el arte, todo lo trascendente de la vida se consume más allá de la razón. La grandeza de la persona está enraizada en lo irracional...Pocos hombres saben que lo verdaderamente grande es siempre infundado*¹⁷²⁸

A tenor de todo lo dicho hasta ahora, ¿no sería la intuición mucho más merecedora de ocupar el trono de lo gnoseológico?, pues no sabiendo a priori hacia adónde va, consigue ir mucho más lejos que cualquier razonamiento que siguiera los esquemas dictados por la lógica formal. Al fin y al cabo, como señala Musil por boca de Diotima, refiriéndose al alma:

*La podemos definir negativamente: es aquello que escapa y se esconde al oír hablar de progresiones algebraicas*¹⁷²⁹

Pues, por qué será que todo aquello que es realmente profundo y relevante tan solo acostumbra a ser definido a partir de lo que no es, y no tomando como punto de partida lo que es, como el Maestro Ramana Maharshi que a las preguntas formuladas por sus alumnos sobre lo que era el *atman*¹⁷³⁰, tan solo podía responder lo que no era, pues todo aquello que no es superficial ni aparente gusta de esconderse y ausentarse tan pronto el lucero del Alba hace acto de presencia en el firmamento, debido a que tan solo osa mostrarse en los más cenagosos escenarios de la Noche Oscura, allí donde no resultando nada claro ni evidente, se muestra tan rápidamente como una estrella fugaz que en el mismo instante en que es percibido su destello ya ha quedado transformado en puro recuerdo. Aquello que realmente es relevante gusta de jugar al gato y al ratón, allí donde parece estar nunca está, y sólo está allí donde no parece

¹⁷²⁷ P. 93, *Ibíd.*

¹⁷²⁸ P. 582, *Ibíd.*

¹⁷²⁹ P. 108, *Ibíd.*

¹⁷³⁰ Alma en la tradición hindú

estar, y así sucede con cualquier enfermedad cuyas manifestaciones gustan de permanecer bien alejadas respecto al origen de la misma ¿Podemos deducir entonces, a tenor de esta reflexión, que la enfermedad es algo profundamente relevante? Sin duda alguna, lo es como brújula que indica el camino para que el ser humano pueda dejar de ser ese perfecto desconocido que acostumbra a ser para sí mismo.

*Ya no oímos voces interiores; sabemos hoy día demasiado, y la razón tiraniza nuestra existencia*¹⁷³¹

Exclama Musil por boca del Sr. Arnheim, lamentándose que de un exceso de saber racional no se deriva necesariamente ni el conocimiento ni la felicidad, antes al contrario, es la desdicha la que parece haberse adueñado del alma humana, ahora incapaz de oír más voces que aquellas provenientes de aquellos grandes acontecimientos del mundo que según Diotima, no son más que un *ruido alrededor de nuestra propia alma*, esto es, mera distracción que demasiado fácilmente nos conduce por los senderos de la más insospechada alienación e ignorancia. Schiller ya lo había puesto en evidencia un poco antes, pues una educación encaminada a fomentar el mero saber racional que no sea capaz de ennoblecer los sentimientos, tan solo puede desembocar en la barbarie, y de ahí que propusiera la educación estética como último recurso de salvación para el alma humana. Pero obviamente, hoy en día nos encontramos en las antípodas de cualquier formulación remotamente parecida, pues ¿qué clase de educación estética puede recibir la asediada mente de un niño que al alcanzar esa edad en que es capaz de albergar el uso de la razón, ya está más acostumbrado a vivir en el ámbito virtual de las videoconsolas que en el de la realidad sensible?

Desgraciadamente, como muy bien señala Musil por boca de Ulrich, *la probabilidad de adquirir conocimiento de un hecho extraordinario a través de los periódicos es mucho mayor que la de vivirla; en otras palabras: lo más fundamental se realiza en abstracto y lo intrascendente en la realidad*¹⁷³², de tal manera que encontramos subvertida la prioridad de los dos ámbitos fundamentales que conforman nuestra existencia, quedando entonces nuestra vida íntima condenada a la intrascendencia en la misma medida en que lo más intrascendente ha sido elevado a los mismísimos altares, y al respecto se pregunta y contesta Musil por boca de la bella Diotima, *¿Qué son los acontecimientos mundiales? Un peu de bruit autour de notre âme*¹⁷³³, pues al fin y al cabo, por más ruido y pompa que éstos puedan generar, en ningún momento consiguen abandonar su intrascendente sentido, ya que en última instancia el alma carece de oídos para escuchar aquello que tan solo son glamorosos pero superficiales cantos de sirena...Por este motivo ella siempre

¹⁷³¹ P. 114, *Ibíd.*

¹⁷³² P. 73, *Ibíd.*

¹⁷³³ P. 401, *Ibíd.*

anda silenciosa bañándose en la Luz que se cuela por las rendijas del Claro del Bosque, pues tan solo los grandes acontecimientos y personajillos que los acompañan necesitan hacer mucho ruido para evitar pasar desapercibidos. Mucho ruido también producen las pasiones, si bien al fin y al cabo, no dejan de ser más que *un peu de bruit autour de notre âme*, por más que en el momento preciso de vivirlas aquel que las experimenta albergue la sensación de haber alcanzado el cielo, y en esto en poco se diferencian de aquellos cantos de sirena mediante los cuales los Dioses del Olimpo pusieron a prueba al esforzado Ulises en su camino de regreso a Itaca, la morada de su alma. En este aspecto quien sufre las consecuencias de *ese estado de estupidez transitoria* que según Ortega y Gasset es el enamoramiento, piensa que es el sujeto más agraciado de entre todos los humanos al sentir tal momento de intensidad y suprema plenitud en su existencia, si bien en última instancia lo que vivencia no es más que un espejismo consistente en la más somera reducción de la realidad del mundo a los estrechísimos contornos del objeto amado, y sin embargo nadie que haya experimentado tal estado de sublime estupidez dice arrepentirse de haberlo sufrido una o varias veces a lo largo de su existencia. Por más que pueda parecer lo contrario, el amor que padece el enamorado no es más que un ruido ensordecedor que le impide tomar contacto con su propia alma, como una especie de simulacro tan saturadamente cargado de luz y potencia que le impide recordar su propio destino. Por suerte, dicho estado se encuentra en las antípodas de los fundamentos que sientan lo perenne, pues su propia efímera naturaleza hace que transcurra con la necesaria rapidez y brevedad para evitar las indeseables consecuencias de un mal mucho mayor. Tal como por otra parte señala Musil por boca de Diotima:

*Se pueden conquistar o perder imperios; el alma no se mueve. Y nada se puede hacer para cambiar el destino, pero a veces surge éste de lo profundo del ser, sigiloso, diariamente, como la música de las esferas celestes*¹⁷³⁴

Y así fueron los destinos de los más preciados Héroes que han conformado los relatos de Homero, ni el de Ulises, ni el de Aquiles dejaron de ser tan sigilosos y persistentemente cotidianos como la inaudible música de las esferas, pues aquello que verdaderamente concierne al alma se mueve sin moverse, manifestándose como una ausencia y ausentándose como una lejana presencia. Por esta razón, tampoco Ulises haciendo honor a su nombre¹⁷³⁵ se dejó seducir por las atractivas propuestas de Calypso, por más que éstas consistieran en prometerle una vida eterna exenta de deterioro físico, vejez, sufrimientos y esfuerzos, pues de haberlas aceptado inmediatamente hubiera muerto tanto para la vida como para la historia, pues nada hay menos vital, nos recuerda Jankélévitch¹⁷³⁶, que una eternidad de vida, en la medida en que para

¹⁷³⁴ P. 436, *Ibíd.*

¹⁷³⁵ Ulises significa el que siempre retorna...y por tanto el que nunca olvida el cumplimiento de su propio destino.

¹⁷³⁶ En su obra *La Mort*

el ser humano ésta no tarda en convertirse en una muerte eterna. *Aquello que no muere no vive*, sigue recordándonos el filósofo ruso-francés, y por tanto, tan solo los imbéciles pueden tener como máxima aspiración detener el flujo de la vida con la finalidad de eternizarla. Por esta razón, Ulises opta por enfrentarse a todo tipo de dificultades, pruebas y contingencias en su camino de vuelta a casa, donde pacientemente la ha estado esperando su fiel esposa Penélope cosiendo de día aquello mismo que había descosido a lo largo de la noche anterior...y sin embargo, ¡qué actividad más prosaica, simple, cotidiana y silenciosa para ser portadora de algo tan relevante como es el destino personal! ¡Cuán poco ruido y cuantas nueces en la solitaria habitación de la Heroína tejiendo tan pacientemente las redes de su propio ser! Y es que en realidad las grandes y verdaderas actividades siempre son desempeñadas en la más absoluta y silenciosa soledad, allí mismo donde reina el anónimo recogimiento, donde los dorados resplandores hace tiempo se apagaron para elogiar la sombra, donde los cielos fueron cubiertos por las penumbras y las dudas, expulsando de su territorio toda certeza absoluta o convicción pretendidamente certera. Sucede con el Destino eso mismo que tan bien reflejan algunos lienzos de Vermeer, donde tantas veces contemplamos esas escenas bien anodinas y cotidianas consistentes en los amorosos cuidados que una figura materna dedica a sus retoños en la calidez del hogar de Hestia. Y sin embargo, nunca este tipo de heroicidades provocaron derramamiento alguno de tinta en los libros de la Historia, pasando totalmente inadvertidos como esa música de las esferas de la que Musil nos habla por boca de la bella Diotima. Quizás si los libros de la Historia hubiesen sido escritos por manos femeninas relatarían otros hechos que las grandes batallas, las coronaciones de los reyes o las revoluciones habidas a lo largo del tiempo. Quizás de haber sido escritas por dichas manos hubiesen remitido a la propia alma y no al *bruit autour*, a los grandes acontecimientos del mundo y sus pompas de jabón, pues al fin y al cabo, el ruido que generan no deja de esconder su propia intrascendencia y ausencia de perspectiva. Mientras el mediocre anuncia su paso por el mundo entre clarines y trompetas, el sabio apenas pisa el suelo mientras camina, como esos gatos que tan ágil y sigilosamente se acercan a su presa, pasando más bien desapercibidos para la gran mayoría de sonámbulos que muerte es tan solo aquello que contemplan. Pero este mundo en que vivimos donde cada vez hay más ruido y resplandor, apenas consigue disimular su propia ausencia de sentido y carencia de referentes, ya que toda tradición ha sido sustituida por el infernal ruido de las efímeras modas y las superficiales tendencias neo-vanguardistas, olvidando que todo aquello que es nuevo y pretendidamente innovador no es necesariamente mejor y más acertado que lo anterior.

Todo ese ruido alrededor de nuestra alma al que hace referencia Musil por boca de Diotima no es más que el ruido de lo *Öffentlich* (lo Público), del *das Man* de lo establecido propio del estado de inautenticidad en el que a priori

todo *Dasein* se encuentra, y que irremediabilmente constituye el punto de partida para dirigirse (*zu*) en la dirección de albergar un estado de autenticidad.

Y respecto a las supuestas bondades del progreso señala Musil por boca del industrial Arnheim, *el sentido del profundo misterio de la persona humana se ha echado a perder hoy en día casi universalmente. Este misterio consiste en aceptar que no todo es permisible. Las épocas en que se ha proclamado la licitud total han hecho infelices a los que las han vivido. Disciplina, continencia, caballerosidad, música, costumbres, poesía, forma, prohibiciones, todo esto no tiene otra justificación que la de dar a la vida una configuración definida y limitada. La felicidad sin límites no existe. No hay felicidad grande sin grandes prohibiciones....En la limitación está el secreto de la propia personalidad, el secreto de la fuerza, el de la felicidad, el de la fe y el del deber del hombre de considerarse un ser microscópico en medio del universo*¹⁷³⁷

Después de todo, un mundo sin límites no deja de acercarse peligrosamente a la muerte o a la locura que vendría a ser lo mismo. Por más que hoy en día los límites y la disciplina no estén de moda, es necesario recordar que la existencia humana siempre ha precisado de un molde configurador que permitiera delimitar sus horizontes y evitar su desbordamiento. Si en una sociedad el respeto por la finitud brilla por su ausencia, más pronto que tarde se deslizará por la vertiente del totalitarismo, pues alguien o algo (un Dictador o Principio Totalitario) emergerá para poner orden en tan caótica situación.

Como muy apropiadamente sigue señalando Musil por boca del industrial Arnheim, *nosotros ya no oímos voces interiores, sabemos hoy día demasiado, y la razón tiraniza nuestra existencia, añadiendo por su parte la bella Diotima, por eso a mí me gusta tratar con mujeres, porque ellas no saben nada y son integrales, y contestándole Arnheim, sin embargo, una mujer bella entiende mucho más que un hombre que, a pesar de la lógica y de la psicología, nada sabe de la vida*¹⁷³⁸

Ya que esa, y no otra, es la gran tragedia de la modernidad y la post-modernidad, el fracaso absoluto del reinado de la lógica, la razón y el sentido común que ha acabado siendo el menos común de todos los sentidos, viniendo a poner de manifiesto aquello mismo que ya Schiller había tan sabiamente advertido en sus *Cartas a la educación estética del hombre*, al señalar que una educación tan solo destinada al desarrollo de la razón y el mero conocimiento no podía fomentar el ennoblecimiento de los sentimientos, ni el desarrollo de la más mínima calidad humana. Si al fin y al cabo, el hombre tras haberse escondido en los paraísos artificiales de la razón y la lógica nada sabe de la vida, señal que la educación recibida ha estado más al servicio de su propia alienación que del cuidado de su propia alma. Aquello que en definitiva

¹⁷³⁷ P. 513, *Ibíd.*

¹⁷³⁸ P. 114, *Ibíd.*

ostensiblemente ha fallado en nuestra sociedad es el Cuidado (*Sorge*) del *Da-sein* o del alma, según se prefiera, pues una educación que tienda a limitar su horizonte de expectativas al desarrollo del conocimiento práctico en detrimento de la *Sorge* desencadenará una sociedad carente de valores, que en mayor o menor medida impedirá su correcto funcionamiento.

Los graves estragos cometidos por una excesiva confianza en el poder de la razón, son señalados por Musil por boca de Ulrich:

*Todo se integra en los conceptos universales: sin embargo, cada cosa tiene sus particularidades. Todo es verdadero y además genuino e imposible de ser comparado. Yo diría que el elemento personal de una criatura cualquiera es precisamente aquello en lo que no coincide ninguna otra. Ya le he dicho alguna vez a usted que tanto más disminuido se encuentra el elemento personal en el mundo cuanto más se descubre lo verdadero, pues existe desde hace mucho tiempo una lucha contra lo individual, elemento al que cada vez se le está quitando más terreno. No sé qué va a quedar de todos nosotros cuando se termine de racionalizar la vida*¹⁷³⁹

Por más que pueda resultar del todo comprensible la necesidad del ser humano por controlar la realidad mediante la razón, no podemos olvidar que el concepto no deja de aprisionar entre sus fauces todas aquellas particularidades que no tienen cabida en su territorio, pues ninguna abstracción puede ser respetuosa con aquello que es íntimo e individual. Éste y no otro es el precio que toda abstracción debe pagar por el ejercicio de su acción generalizadora, y de ahí que todo progreso en esta dirección acarree un nada despreciable retroceso en la trayectoria contraria, pues justamente aquello que muere bajo las garras de la razón es, precisamente, la propia vida en todas sus concreciones. Y sin embargo, nos recuerda Ortega y Gasset que sin el agarre del concepto, nuestra experiencia también corre peligro de extraviarse en el frenético torbellino de las fugaces sensaciones y momentáneos sentimientos. Si el concepto acaba con la vida y ésta sin el concepto se reduce a ser algo tan efímero como los inconsistentes destellos emanados de los fuegos artificiales, ¿no nos encontramos con una de las más bellas y apasionantes paradojas de nuestra existencia? Al ser humano le sucede como a aquel náufrago que contento por fin de poder asirse a una tabla de salvación en medio del océano, no tarda en descubrir que acaba de agarrarse al lomo de un hambriento tiburón. Concluiremos que la muerte es aquello que inevitablemente se encuentra a ambos lados del existente humano...

Y como muy bien señala Musil por boca de Ulrich:

Frente a las sensaciones precisas, mensurables y definibles, prefiero callar; pero todos los demás conceptos en los que fundamos nuestra vida no son más

¹⁷³⁹ P. 584, *Ibíd.*

*que parábolas congeladas ¿Cuántas imágenes diferentes no engloba un concepto tan simple como el de la virilidad? Ésta es semejante al aliento que a cada acto de la respiración puede cambiar de forma, y nada tiene de firme, ni las impresiones ni el orden*¹⁷⁴⁰

Y si en verdad hemos tomado tales parábolas congeladas como referente máximo para la organización de nuestro mundo, en nada debe extrañarnos que finalmente vivamos en un mundo congelado, tan carente de emoción como de vida, tan caracterizado por la barbarie como por la inhumanidad, sediento de sentido y vitalidad. Éste y no otro es el precio de habernos divorciado de las sensaciones, de las emociones, del corazón, en definitiva, del Cuidado de la propia vida. Así, alejados de nuestra propia intimidad tan solo podemos aspirar a contar los innumerables cadáveres que eso mismo que llamamos progreso de la razón y la ciencia, ha dejado en las cunetas de nuestra propia historia...

Después de todo, tal como el narrador de *El hombre sin atributos* nos señala, *las ideas grandes y conmovedoras constan de un cuerpo, como el de los hombres, compacto y caduco, y de un alma inmortal que constituye su ser, pero no compacta, sino escurridiza a todo intento de descripción mediante frías palabras*¹⁷⁴¹

Y es precisamente esa alma aquello que siempre es sobradamente obviado en la enseñanza que se imparte en las escuelas y universidades, de tal modo, que los alumnos son instruidos pero no educados, adquieren todo tipo de conocimientos y habilidades intelectuales, pero poco o nada aprenden sobre el cuidado y educación de su propia alma. Se les prepara para el futuro desarrollo de una exitosa actividad profesional, pero nada se les enseña sobre la propia vida, sobre su existencia, sobre el sentido y significado de su *estar-en-el-mundo*, siéndoles entonces asegurado un triunfo que en el fondo será el más sonoro de los fracasos: el de su propia intimidad. Dado que esa alma inmortal que según el narrador constituye el ser profundo de las más grandes y conmovedoras ideas, no es susceptible de ser expresada mediante las frías palabras, será preciso considerar la necesidad de que sean los Poetas quienes eduquen a los pupilos, pues sólo ellos podrán transmitir ese trasfondo que a la razón siempre se le ha escapado por los cuatro costados.

No obstante, como puntualiza Josep Casals:

Al plantear el problema del espíritu, Musil no dice que tenemos demasiado entendimiento y demasiado poca alma, ni tampoco lo contrario; dice que tenemos demasiado poca entendimiento en los problemas del alma. O lo que es lo mismo, que hay que ampliar el cuadro del trabajo intelectual extendiéndolo al ámbito anímico, de modo que ese territorio de desequilibrio de

¹⁷⁴⁰ P. 586, *Ibíd.*

¹⁷⁴¹ P. 115, *Ibíd.*

*sentimentalismo y el intelecto se empape de sentimiento. En definitiva, según escribe en su diario de 1920, Musil considera que mística y racionalidad son los dos polos de nuestra época, y que ésta impone la tarea de conectarlos sin llegar a confundirlos*¹⁷⁴²

Considerando más adelante que es en el ensayismo donde mejor confluyen la razón y el sentimiento, tal como de hecho también lo practicaron autores tan diversos como Nietzsche, Unamuno, Ortega y Gasset, Ouaknin, Jankélévitch o Adorno, por citar tan solo algunos ejemplos, al moverse en la entre-apertura de lo científico y lo artístico, tomando del primero la forma y el método, y del segundo la materia¹⁷⁴³. Es por esta razón que Musil adopta la forma ensayística en lo que es una novela bien poco convencional, más repleta de reflexiones filosóficas que de trama propiamente argumental, en lo que vendría a ser una obra híbrida e inclasificable, dando cuenta de una muy particular *Weltanschauung*.

No obstante, Josep Casals también señala la marcada diferencia existente entre la primera y la segunda parte en que está dividida la obra (volúmenes I y II), al hacer referencia la primera al *ratioïdem Gebiet* o esfera de lo ratioide, es decir, a la esfera de la razón simple encaminada a establecer el orden y la medida en todo aquello que es susceptible de ser sistematizado y fijado en un esquema causal fácilmente conceptualizable y comunicable, haciendo referencia la segunda al *Überwirklichkeit* o esfera del pensamiento vivo y las experiencias no susceptibles de ser fijadas o transmisibles de forma unívoca. De este modo, mientras la primera se encuentra vinculada al dominio de la ciencia y la razón, la segunda abre el horizonte del arte y la poesía, desembocando en lo que el propio Musil denomina como *der andere Zustand* u "otro estado" caracterizado por *la intemporalidad del sentir y del pensar*, en el que las representaciones dejan de tener una significación dada e inmutable al encontrarse todas las cosas en un movimiento constante que impide conceptualizarlas¹⁷⁴⁴.

*Todo está vivo y fluctuante, todo puede ser interpretado a partir de una sucesión infinita de motivos. En esta situación conceptualizar equivale a matar*¹⁷⁴⁵

Conduciendo esta misma diferenciación a la distinción entre lo moral y ético respectivamente, pues mientras lo primero va asociado a lo que siendo susceptible de repetición puede fácilmente ser enmarcado en lo que serían unos principios categóricos universales, lo segundo se encuentra vinculado al

¹⁷⁴² P. 318, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

¹⁷⁴³ P. 319, *Ibíd.*

¹⁷⁴⁴ P. 319-320, *Ibíd.*

¹⁷⁴⁵ P. 320, *Ibíd.*

ámbito de lo íntimo, personal e irreplicable que no puede ser objeto de consideración categórica alguna¹⁷⁴⁶. Como señala Josep Casals:

*La experiencia ética no es fijable ni transmitible, porque es la experiencia de algo absoluto, a la vez íntimo y trascendental, que no puede ser apresado en normas y categorías: el valor. En Musil la experiencia del valor es un elevarse por encima del mundo, un estado de gracia, una apertura extratemporal de posibilidades infinitas; como en Wittgenstein, un cambio de perspectiva*¹⁷⁴⁷

Es por esta razón que Musil señala por boca de Agathe que las personas morales acostumbran a ser bien aburridas por estar sujetas a una imagen cristalizada del mundo y haber convertido una gracia en una norma¹⁷⁴⁸, poniendo de manifiesto la diferencia existente entre una moral reglamentaria (categórica y universal-abstracta en sus planteamientos) y otra creadora en cuyo proceder viene a quedar disuelta la diferencia entre el bien y el mal, pues *ya no hay ley; sólo un estado profano de exaltación que únicamente admite acciones destinadas a conservarlo y aumentarlo*¹⁷⁴⁹. Según Josep Casals es esta segunda moral de naturaleza líquida-flexible que se caracteriza por carecer de valores constantes o categóricos, la que viene a ser propugnada por el propio Musil, dando lugar a una cierta ambivalencia debido a su propia capacidad para abrirse a las múltiples posibilidades. Y es justamente esta misma moral la que guardaría una relación directa con el ámbito de intimidad que resulta ser tan consustancial a la experiencia estético-artística, donde el respeto hacia la finitud de lo particular-concreto enlaza con la naturaleza líquida-flexible de una ética que no es categórica. Es por esta razón que el propio Musil señala por boca de Ulrich que *la única característica sustancial de nuestra moral es que sus preceptos se contradicen. El más moral de todos los principios es: ¡la excepción confirma la regla!*¹⁷⁵⁰, y sigue más adelante, *un hombre bueno es el que tiene buenos principios y hace buenas obras: ¡es un secreto a voces que, al mismo tiempo, puede ser el mayor de los bribones*¹⁷⁵¹. Todo ello apunta en la dirección de la *Überwirklichkeit* que por encontrarse más allá y por encima de la realidad, pertenece a la esfera del pensamiento vivo que desvinculándose del ámbito de la ciencia y la razón, abre sus puertas al arte, a la poesía, a la intimidad del ser que finalmente tan solo puede existir en ese otro estado caracterizado por la intemporalidad de un sentir y un pensar que en su constante movilidad impide que puedan ser conceptualizados y reducidos a una significación dada.

¿No dijiste una vez que la misma acción puede ser buena o mala según el contexto? preguntó Agathe.

¹⁷⁴⁶ P. 320, *Ibíd.*

¹⁷⁴⁷ P. 320, *Ibíd.*

¹⁷⁴⁸ P. 321, *Ibíd.*

¹⁷⁴⁹ P. 321, *Ibíd.*

¹⁷⁵⁰ P. 94, Musil, Volumen II de *El hombre sin atributos*

¹⁷⁵¹ P. 95, *Ibíd.*

Ulrich asintió. Su teoría era que los valores morales no son magnitudes absolutas sino conceptos funcionales. No obstante, cuando moralizamos y generalizamos, los separamos de su totalidad natural:

-Y probablemente es ahí donde algo empieza a fallar en el camino de la virtud-dijo¹⁷⁵²

Por tanto, no existiendo el bien ni el mal, una conducta dada será buena o mala, moral o inmoral, en función de todas y cada una de las situaciones, pues como señala Josep Casals apoyándose en Musil, es *gibt Warheiten, aber keine Wahrheit*¹⁷⁵³, de la misma manera que existen muy diversas interpretaciones (Verdades) cuando un espectador dado se sitúa contemplativamente frente a una determinada obra artística.

Por esta razón, el escritor Josep Pla nos comenta en su diario *El Cuaderno Gris* que uno de los muchos personajes que aparecen en el mismo, el llamado Sr. Bofill¹⁷⁵⁴, considera que *la justicia, aplicada rigurosamente, aplicada como si fuese un reactor químico, puede causar grandes estragos y una enorme cantidad de víctimas. En un mundo que es esencialmente injusto, la justicia teórica, absoluta, es un enorme revulsivo. La justicia se debe tomar con calma y debe aplicarse en pequeñas dosis...*¹⁷⁵⁵

También la propia relación que finalmente van estableciendo Ulrich y su hermana, Agathe, se mueve dentro de una profunda ambigüedad que dando claramente la espalda a lo establecido (*Öffentlich*), estaría cercana a la mantenida por dos amantes que se amaran evitando mantener relación sexual alguna. Al fin y al cabo, tal como señala Josep Casals, Agathe representa para Ulrich esa alteridad de lo que no es y le hubiera gustado ser¹⁷⁵⁶, viniendo a ser una especie de espejo en el que poder re-encontrarse a sí mismo en todos aquellos aspectos de los que adolece, especialmente en su dificultad para entrar en acción al permanecer demasiado anclado en la reflexión del pensamiento. En un momento dado de una conversación mantenida con su hermana Agathe cuando recién han iniciado una vida conjunta, Ulrich le confiesa lo siguiente:

*Ahora ya sé lo que eres: eres mi amor propio!*¹⁷⁵⁷

Es decir, ese mismo amor propio que se supone debería albergar en su propio interior y no es capaz de encontrar sino en su hermana. En este aspecto, el re-encuentro de Ulrich con Agatha le permite recuperar su autoestima y hacer

¹⁷⁵² P. 95, *Ibíd.*

¹⁷⁵³ P. 322, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

¹⁷⁵⁴ Uno de los muchos personajes de la vida real que aparecen en el diario escrito por Pla, titulado *El Cuaderno Gris*

¹⁷⁵⁵ P. 45-46, *El Cuaderno Gris*, Josep Pla, Austral, Barcelona, 2013

¹⁷⁵⁶ Según parece, a Musil le hubiese gustado haber sido niña.

¹⁷⁵⁷ P. 255, *El hombre sin tributos* (vol. II)

efectivo el sentimiento de auto-pertenencia, *emergiendo ahora en un segundo cuerpo, en una criatura mágica que es él mismo pero que actúa con autonomía y que hace lo que él nunca se atrevería a hacer. Por otro lado, en la medida en que la hermana es tanto el yo como el no-yo, al amarla Ulrich se ama a sí mismo y ama todas las otras cosas; un ser doble- esto es, abierto a lo ajeno- no puede anclar en un puerto cerrado*¹⁷⁵⁸

De este modo, Ulrich accede a lo que él mismo denomina como *reino milenario donde deviene no ciudadano del mundo sino criatura de innumerables mundos, para de este modo aventurarse en superficies acuáticas donde el sentimiento se desliza sin echar raíces y toda palabra cambia de sentido después de ser pronunciada*¹⁷⁵⁹. Todo ello pone claramente de manifiesto aquella wittgensteniana dificultad consistente en optar por callar ante aquello que no se puede hablar (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*)¹⁷⁶⁰, en la medida en que el lenguaje acaba siendo una rémora cuando de lo que se trata es de expresar la vivencia y el sentimiento, pues como señala Casals, *cuanto más plenamente existimos menos podemos decirlo. En el reino milenario toda experiencia se precipita en el silencio*¹⁷⁶¹.

Y sin embargo, esta historia que tan profundamente acontece entre estos dos hermanos, por más inexpresable que pueda resultar, no deja de ser expresada mediante la palabra, de una forma no distinta a lo mucho que ha dado que hablar el conocido aforismo que cierra el *Tractatus* wittgensteniano. Nunca se habló tanto como de aquello que supuestamente era mejor callar, pues lo Inefable en todo cuanto alberga de imposible estimula a las más lúcidas mentes a aventurarse en la dirección de intentar expresar aquello que es inexpresable, y una de esas lúcidas mentes fue, sin duda alguna, el propio Musil al tratar de escribir una obra imposible con un final imposible, cuya naturaleza primordial es la multiplicidad de enfoques y la sobreabundancia de ideas que convierten su lectura en algo limítrofe con lo absurdo. Y como señala Casals, *la contrapartida de esta sobreabundancia de ideas es la resistencia de los personajes a entrar en acción*¹⁷⁶². Es por esta razón que la novela de Musil se mueve en la entre-apertura de lo ensayístico y lo literario, sin ser propiamente hablando, ni lo uno ni lo otro, y ambos al mismo tiempo, como sucede con las pinturas-poemas-reflexiones de la estética tradicional china y japonesa, tal como hemos podido constatar en este mismo capítulo.

¹⁷⁵⁸ P. 332, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

¹⁷⁵⁹ P. 333, *Ibíd.*

¹⁷⁶⁰ P. 182, Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza editorial, Barcelona, 2002

¹⁷⁶¹ P. 333, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

¹⁷⁶² P. 334, *Ibíd.*

Prospecciones sobre lo moral en Musil: el caso Moosbrugger

Musil por boca del Narrador nos habla sobre el modo de ver el mundo de Ulrich refiriéndose a la relatividad del sentido que encierran las acciones y acontecimientos:

El valor de una acción o de una cualidad, incluso su carácter y su naturaleza, le parecían dependientes de las circunstancias que les rodeaban, de los fines a los que servían, en suma, del conjunto al que pertenecían, dispuesto unas veces de un modo y otras de otro. Ésta es, por lo demás, la simple descripción del hecho de que un asesinato nos pueda parecer ya un crimen ya una acción heroica, y la hora del amor como la pluma desprendida del ala de un ángel o de un ganso¹⁷⁶³

Por tanto, para un hombre sin atributos como Ulrich, cada acción debe ser comprendida de forma relativa al contexto global en el que ha tenido lugar, no existiendo en este aspecto acciones o actos buenos o malos sino en función de una serie de circunstancias y motivaciones que determinarán finalmente el sentido de las mismas. Una forma más de contradecir el Imperativo Categórico Kantiano, o cuanto menos de cuestionarlo severamente hasta el punto de volverlo relativamente hipotético, esto es, anticategórico. Por supuesto el establecimiento de esta especie de relativismo no significa que toda acción pueda ser dada por válida y que no exista una moral posible, pues la no aceptación a pies juntillas de lo categórico significa introducir una brecha en el edificio kantiano, colocarle una piedra en su Jardín...abrir un espacio para la duda e interrogación sobre aquello que de forma un tanto apriorística siempre fue considerado como una especie de principio eterno e inmutable, y quizás no sea tan incuestionable ni indiscutible, pues la realidad es lo suficientemente compleja como para conceder cierto margen de maniobra a la apertura de otras posibilidades. Lo que Musil pone claramente en entredicho en esta obra es la pervivencia de las categorías en su aspiración a mantenerse como eternos puntos de referencia universal-abstractos para el ser humano y la sociedad, propugnando de alguna manera su sustitución por los existenciales heideggerianos, más acordes con la realidad finita y concreta de cada ser en cada momento-circunstancia, más acordes en definitiva con las particulares necesidades de su propia intimidad.

¹⁷⁶³ P. 258, Musil, *El hombre sin atributos*

En este aspecto, si volvemos a re-considerar el caso de Moosbrugger, no queda tan claro que haya cometido una acción inmoral, si por otra parte tampoco se le puede hacer del todo responsable de sus graves dolencias psíquicas, en este caso, pasadas por alto por el ángel de la medicina tras haberse travestido en ángel de la jurisprudencia, y ese y no otro es el cuestionamiento abierto por Musil a través de algunos personajes de su novela: el propio Ulrich, Clarisse, Diotima...Y es que la cuestión de la moralidad demasiado a menudo ha sido despachada como si de un asunto objetivo y científico se tratara, cuando en realidad alberga demasiados oscuros rincones y recovecos como para ser dilucidada mediante la lógica formal, entre otras cosas, porque el ser humano nunca es del todo bueno ni del todo malo, de hecho, nunca es del todo nada, ni tan siquiera humano, y por tanto, siendo así las cosas, el dictamen judicial no resulta tan sencillo como en un principio podría parecer. En el ámbito de la justicia la excesiva objetividad y simpleza de planteamientos respecto a lo que son las acciones inmorales, puede muy fácilmente convertirse en la más grave de las injusticias, supuesto que tan bien quedó ilustrado con la magnífica trama argumental de la película *Matar a un ruiseñor*, en la cual la condena a muerte del acusado acaba siendo contemplada como algo tan absurdo e injusto como matar a un ruiseñor, esto es, matar aquello que tan solo ha nacido para embellecer la existencia del ser humano sobre la tierra, pues ¿qué clase de justicia sería aquella que pudiera condenar a muerte a un bello y musical ruiseñor?.

Prosiguiendo con el discurso de Musil por boca del Narrador:

*Tales conocimientos conducen, pues, a no ver en la norma moral la tranquilidad de cánones fijos, sino un equilibrio movable que en todo momento requiere dinamismo para su renovación. Se comienza comprendiendo cada vez mejor lo limitado que es considerar el carácter de una persona por sus tendencias a la repetición involuntariamente adquiridas; después se hace responsable a su carácter de estas repeticiones*¹⁷⁶⁴

Como si el obsesivo que anda por la calle saltando sobre las baldosas pares o impares, o el acusado de asesinato Boosbrugger hubieran decidido libremente desde su propia consciencia reflexiva ser así de obsesivos o destripadores...¿Es realmente justo y moral responsabilizar a sus respectivos caracteres de sus patológicas tendencias repetitivas? Si y no, si para una justicia-medicina empeñada en confundir ciegamente el pobre "yo" del sujeto con su alma, no para otro tipo de justicia que fuera capaz de contemplar al ser humano en todas sus dimensiones sin confundirlas entre sí, esto es, que tuviera la capacidad de no equiparar el hecho de estar en plena posesión de las facultades cognitivas con el hecho de vivir en un estado de libertad.

Por esta razón, afirma Musil por boca de Ulrich.

¹⁷⁶⁴ P. 259, Ibíd.

*La única característica sustancial de nuestra moral es que sus preceptos se contradicen. El más moral de todos los principios es: ¡la excepción confirma la regla!*¹⁷⁶⁵

Por esta razón, más adelante sigue señalando que *un hombre bueno es el que tiene buenos principios y hace buenas obras: ¡es un secreto a voces que, al mismo tiempo, puede ser el mayor de los bribones!*¹⁷⁶⁶

Resulta evidente que los llamados valores morales no dejan de pertenecer al ámbito de los Metarrelatos y las Categorías pretendidamente indiscutibles, y que por tanto, no tratándose de magnitudes absolutas, son *simples conceptos funcionales*, sigue afirmando Musil por boca de Ulrich. Así, la moral es *la cristalización final de un movimiento interior completamente ajeno a ella*¹⁷⁶⁷

En otro orden de cuestiones, nos comenta Musil por boca del Narrador, a propósito del asesino Moosbrugger:

*Cuando estaba de buen humor podía mirar a un hombre a la cara y ver en ella su mismo rostro, así como se refleja en un charco entre pececillos y piedras claras, pero cuando estaba de mal humor le bastaba echar una ojeada a alguien para reconocer en él al hombre con el que había luchado toda la vida, aunque lo disimulaba. ¿Qué se le puede reprochar? Todos reñimos casi siempre con el mismo hombre. Si se fuera a indagar cuáles son las personas a las que nos sentimos tan insensatamente apegados, resultarían ser los hombres de la llave para la que nosotros hacemos la cerradura*¹⁷⁶⁸

Nada nuevo, de hecho, que el mismísimo Platón no hubiese ya proclamado en sus Diálogos, tan solo somos capaces de amar aquello que comprendemos y sólo comprendemos aquello que amamos, aunque quizás, el filósofo de la República Ideal hubiese podido añadir que, también odiamos aquello que no comprendemos y nos es especialmente ininteligible aquello que no amamos. No obstante, Lacan ya lo dijo mucho después, *donde hay odio hay amor*, porque en definitiva tan solo podemos odiar aquello que en el fondo, de una u otra forma, amamos sin ser conocedores de nuestro propio amor. Si no, ¿cómo se explica que una niña que ha sido maltratada por su padre después en la vida adulta escoja unirse en matrimonio con un hombre maltratador? Una constatación más de la escasa capacidad gnoseológica del propio "yo", y un motivo más para apelar, nuevamente, a esa humildad reclamada por Comte-Sponville en su obra *Sobre el cuerpo*", ya que el "yo", en el mejor de los casos, lo mejor que puede hacer es callarse, y no porque intente hablar sobre aquello de lo que es mejor callar, sino porque en última instancia, tal como señala Lacan, en su caso *la verdad surge de la equivocación*, esto es, cuando dice

¹⁷⁶⁵ P. 94, Musil, *El hombre sin particularidades*, Volumen II.

¹⁷⁶⁶ P. 95, *Ibíd.* (Volumen II)

¹⁷⁶⁷ P. 95, *Ibíd.* (Volumen II)

¹⁷⁶⁸ P. 248, *Ibíd.*

aquello que no pretendía decir, o expresado en un lenguaje más psicoanalítico y académico, es cometiendo un *lapsus linguae* cuando más consigue acercarse a la verdad. Después de todo si la mejor interpretación que pueda hacer un psicoanalista con su paciente es cometer un *lapsus linguae*, porque de esa equivocación emanará, precisamente, la verdad, ¿de qué demonios podría vanagloriarse el "yo" del psicoanalista? A lo sumo, de no haber entorpecido la labor de permitir que su propio inconsciente hablase en lugar de él, entiéndase, de ese "yo" cuya función más trascendente es servir de mero vehículo para que el alma se exprese.

Visto así, la existencia humana va desvelándose, cada vez más, como una grande y bella paradoja, digo grande y bella porque en su propia contradicción y aparente ausencia de sentido, no deja de rebosar belleza por los cuatro costados, pues incluso la muerte alberga la más excelsa belleza cuando la comprendemos como condición de la existencia y no como su mero obstáculo, o como un *órgano-obstáculo*, según la entiende Vladimir Jankélévitch, el más grande estudioso sobre el sentido de la muerte en el existente humano. De haber vivido Ulises o Aquiles una vida eterna, ¿qué gloria hubieran alcanzado y qué sentido hubiesen tenido sus respectivas existencias? Fue precisamente el hecho de saber que Aquiles ya no retornaría de la guerra de Troya tras haber dado muerte al caudillo troyano Héctor en el campo de batalla, lo que convirtió en bella tanto su existencia como su muerte. Después de todo, si la muerte es el medio que permite a la vida existir en simultaneidad con el hecho de ser al mismo tiempo su más determinante obstáculo, entonces la existencia humana también se nos desvela en su más insospechada dimensión poética. De ahí la dificultad, tantas veces puesta en evidencia, a la hora de intentar comprender la realidad humana en toda la complejidad de sus matices, ya que se trata de una realidad poética, y por tanto, elevadamente subjetiva y hasta cierto punto, Inefable. Por esta razón, Musil, refiriéndose al caso Moosbrugger que ha sido condenado a morir por haber cometido un horrible asesinato, reflexiona por boca de su Narrador de la siguiente manera:

*Porque si uno está enfermo parcialmente, según la opinión de los maestros del derecho, está también parcialmente sano; estando parcialmente sano, se es, al menos en parte, responsable; y si se es en parte responsable, se es del todo; la responsabilidad es, como ellos dicen, el estado de la persona en el que se posee la fuerza de determinarse por sí mismo a un fin concreto, y tal determinación no se puede poseer careciendo al mismo tiempo de ella*¹⁷⁶⁹

La verosimilitud de este caso ficticio con otros muchos que en la realidad han podido darse a lo largo del tiempo está fuera de toda duda, poniendo claramente de manifiesto hasta qué punto la justicia puede actuar injustamente en base a unos presupuestos que resultan ser hasta cierto punto equivocados.

¹⁷⁶⁹ P. 251, Ibíd.

Moosbrugger no pretendía matar a nadie, pero por desgracia, dando un paseo nocturno se había topado con una prostituta a la que había rechazado tras ésta ofrecerle sus servicios, insistiendo ésta en su ofrecimiento hasta el punto de perseguirle hasta una cabaña abandonada en la que Moosbrugger se había refugiado, presa ya del pánico y la desesperación, y sin saber ya que hacer para quitarse de encima a aquella insistente mujer, optó por apuñalarla hasta el punto de llegar a descuartizarla. Fue entonces detenido y acusado de un asesinato que él mismo reconoció haber cometido tras haber sido presa de un ataque de desesperación. Resulta obvio que Moosbrugger padecía un grave trastorno psíquico que le condujo a reaccionar de forma tan violenta a lo que era una simple intromisión de una mujer en el ámbito de su intimidad, siendo no obstante, plenamente consciente de sus actos, razón por la cual, él al igual que en otros muchos casos, fue condenado a muerte. ¿Qué sucede entonces cuando el acusado cae en tierra de nadie, es decir, que no habiendo dejado de estar en plena posesión de sus facultades cognitivas padece, no obstante, un trastorno psíquico lo suficientemente importante como para llevar a cabo un acto tan atrocemente destructivo como el cometido? ¿Hasta qué punto se le puede considerar culpable o responsable del mismo? ¿Hasta qué punto no es susceptible de ser considerado como un enfermo mental? ¿El hecho de estar parcialmente sano, si así puede considerarse, ya lo convierte en un individuo totalmente responsable? Al respecto, el Narrador también señala que *es un fenómeno notable que el ángel de la medicina, después de haber escuchado largo tiempo las peroratas de los juristas, después olvide muy frecuentemente su propia misión. Pliega entonces las alas ruidosamente y se conduce en la sala del tribunal como un ángel de la jurisprudencia*¹⁷⁷⁰, es decir, que olvidando su propia función se convierte en simple comparsa de la justicia. Por esta razón, no son pocos los personajes que a lo largo de la trama argumental considerando injusta la sentencia, reclaman la revisión del caso. El gran error de la justicia, y en muchas ocasiones, también de la medicina y la psicología, consiste en estos casos, en confundir el hecho de estar en plena posesión de las facultades cognitivas con la responsabilidad de los actos cometidos, cuando en realidad, tal posesión lo único que garantiza es que el acusado no se encontraba en un estado delirante o alucinatorio en el instante preciso en que fue cometido el crimen. No obstante, el mero hecho de estar en plena posesión de las facultades mentales, no es del todo determinante, ni mucho menos concluyente, respecto a la patología psíquica que pueda estar padeciendo el acusado, pues el hecho de que un psicópata de forma tan fría como tranquila sea capaz de cometer una serie de asesinatos en serie sin sentir culpabilidad alguna, no nos permite considerar que se trata de un individuo psíquicamente sano, sino obviamente enfermo, extremadamente enfermo. No obstante, la razón por la cual los jueces y peritos de la psiquiatría lo podrán considerar culpable de sus actos, no obedecerá más que a un excesivo grado de

¹⁷⁷⁰ P. 251, *Ibíd.*

confianza en la consciencia del propio yo, olvidando el elemental hecho de que encontrarse en posesión de la propia consciencia no implica, necesariamente, actuar desde la propia libertad. El paciente obsesivo que de forma compulsiva necesita andar por la calle pisando las baldosas pares o impares, siendo plenamente consciente de sus actos, no se siente en modo alguno libre de actuar de una manera distinta, so pena de padecer un acusado estado de ansiedad y angustia. Por tanto, cabría re-considerar hasta qué punto el mero hecho de ser consciente de unos actos ya asegura de manera automática la responsabilidad absoluta sobre los mismos. En este contexto, uno de los aspectos que la novela de Musil pone constantemente en entredicho es aquello que a lo largo de los siglos, y de modo especial, a partir de la Ilustración, fue dado como referente de la condición humana: el universo de la lógica y la razón. Repentinamente, todo ha dejado de ser tan claro...adquiriendo un tono cada vez más oscuro y resbaladizo, y aquello mismo que hasta hacía bien poco podía ser considerado como una Verdad indubitable empieza a mostrarse agrietado, dubitativo e inseguro hasta el punto de llegar a desvelarse más como una historia de ficción que como una Verdad pretendidamente eterna y perenne. De hecho, Nietzsche ya lo había advertido un poco antes en *Sobre Verdad y mentira en sentido extramoral*, de tal manera que todos aquellos cimientos en que el ser humano y la sociedad habían fundamentado su existencia, repentinamente eran desvelados como Ídolos de oro con pies de arcilla, como *aquellas metáforas que ya habíamos olvidado que lo eran*, a modo de bellas ilusiones en las que por el momento habíamos encontrado refugio para calmar a nuestra alma errante. Nietzsche nos abofetea con sus palabras, tratando de despertarnos de un sueño tan magnífico como ficticio, y ¿Musil?, sigue abofeteándonos, si cabe, aún con mayor contundencia, pues el ser humano no es muy dado a cenar con sus propias verdades, antes al contrario, suele permanecer insolente y atrevidamente ignorante frente a las más claras evidencias y contradicciones. Por esta razón, siempre ha necesitado a lo largo de la historia de aquellos que tuvieran la capacidad de atizar su inconsciencia, y Nietzsche ha sido, sin duda alguna, uno de sus mejores atizadores...Después de todo, *si algo está muy claro, señal que no es verdad*, nos recuerda Pessoa en su libro *El Desasosiego*, quedando por tanto cuestionada la lógica formal de Aristóteles según la cual algo no puede ser y no ser al mismo tiempo. Mentira! , Moobrunner era y no era al mismo tiempo sano y/o enfermo, de la misma manera en que a los personajes de Musil nunca nadie les cae del todo bien o del todo mal, sino hasta cierto punto bien y hasta cierto punto mal, o sea, relativamente...tan relativamente como se sentía Ortega y Gasset cuando al salir de la facultad de filosofía un buen día una señora le preguntó si él era el filósofo que ella pensaba, contestándole éste: *solo vagamente, señora, solo vagamente*...Porque ni tan siquiera el ser puede pretender ser aquello que se supone que es, porque en definitiva, el ser humano nunca es del todo, viéndose condenado a ser siempre, un ser a medias...moviéndose en la "y" de la entre-apertura correspondiente al *Ereignis*.

También nos lo aclara Proust cuando afirma que *las cosas son más complicadas de lo que la gente cree; la complejidad, como la simetría que la organiza, es un elemento de la belleza*¹⁷⁷¹, y aquí lo realmente bello es el estrepitoso fracaso del principio aristotélico de no contradicción, esto es, que algo pueda ser y no ser al mismo tiempo, y en este aspecto, el ser siempre es y no es, y puestos a ser más exactos, es mucho menos de lo que es si tenemos en cuenta lo mucho que aún tiene por delante pendiente de desarrollar. Por esta razón, nos vemos impelidos a reconocer, al igual que Ortega y Gasset, que tan solo somos muy vagamente...y más vale que así sea, pues si algún día consiguiéramos ser del todo, tan solo cabría esperar la hora de nuestra muerte...pues la Belleza siempre se encuentra en las más bellas paradojas y contradicciones en base a las cuales es organizada nuestra existencia. Si todo fuera tan claro, tan evidente, tan perfecto, tan racional y tan lógico, nuestra existencia transcurriría en un estercolero, del cual obviamente la Belleza brillaría por su más absoluta ausencia.

Como señala Musil por boca del General Stumm, *imagínate un orden acabado, universal, un orden de la humanidad, en una palabra, un orden civil perfecto; te aseguro que ahí está la muerte por congelación, una rigidez cadavérica, un paisaje lunar, una epidemia geométrica*¹⁷⁷²

Ya que en tal supuesto, el mundo sería un lugar en el que tan sólo podría anidar la desesperanza y la muerte...

Y para paradojas la que Musil por boca del Narrador nos señala:

*La tesis de que un gran consumo de jabón demuestra una especial limpieza no es aplicable a la moral, donde es más justa la otra proposición: que una exagerada manía de lavarse no indica una consciencia muy limpia*¹⁷⁷³

Y sin embargo cuanta Belleza desprende la imagen poético-metafórica de un obsesivo lavándose recurrentemente las manos con la inconsciente intención de limpiar su sucia consciencia!...El acto en sí de lavarse las manos remite a otro lavado, el de cierta culpa procedente de una problemática pasada ahora reactualizada en momento presente, y sin embargo, a pesar de reconocer toda su belleza metafórica inherente al mismo, no dejamos de hablar de patología, de enfermedad, de contradicción y paradoja...Pero lo dicho, y no me cansaré de repetirlo cuantas veces sea necesario:

La Belleza siempre se encuentra en las más bellas paradojas y contradicciones en base a las cuales es organizada nuestra existencia...Quizás por esta razón, afirma Musil por boca de Arnheim, *escribir es, como la perla, una*

¹⁷⁷¹ P. 45, Este comentario realizado por Proust aparecen en el ensayo escrito por Philip Kolb, titulado *La gestación de una novela* que forma parte de la obra *"En torno a Marcel Proust"* de Peter Quennell

¹⁷⁷² P. 473, *Ibíd.*

¹⁷⁷³ P. 253, *Ibíd.*

*enfermedad*¹⁷⁷⁴, pues qué gran belleza es aquella generada por la enfermedad, como bella vino a ser la tuberculosis que impidiendo a Marius Torres ejercer la profesión de médico rural le permitió descubrir y realizar su vocación más auténtica; ser poeta y escribir una maravillosa obra que por siempre pervivirá a su muerte, de la misma manera que esa misma enfermedad impidió a Hans Castorp, el protagonista principal de la novela *Der Zauberberg* de Thomas Mann, proseguir con su carrera de ingeniero de caminos para encaminarse en una dirección bien distinta; la del re-encuentro con la interioridad de su propia alma durante su larga estancia en el Sanatorio Internacional Behrens. Entonces, la enfermedad no sería necesariamente un obstáculo, una supuesta piedra en nuestro Jardín, como un camino hacia la Belleza que todo autodescubrimiento conlleva.

Entonces, ¿la enfermedad es necesaria, e incluso bella? Sí, es bellamente necesaria...!...y por tanto, deberemos entenderla como un camino y una oportunidad estética...

Del ser arrojado al ser artístico....

El Narrador no deja de apuntar la insignificancia del propio ser humano cuando reflexiona sobre el elevado grado de inconsciencia que suelen poseer la mayor parte de los mortales cuando tratan de tomar consciencia de los derroteros tomados a lo largo de su existencia, no dejando de sorprenderse del escaso margen de libertad y voluntad con el que han vivido su propia experiencia al considerar que: *sólo mínimamente los acontecimientos fueron producidos por ellos mismos, en su mayor parte dependieron de las más variadas circunstancias: del humor, de la vida, de la muerte de otros hombres, y se precipitaron, en un momento dado, sobre ellos*¹⁷⁷⁵. Se entiende ahora mucho mejor, la razón por la cual siempre se ha hablado tanto sobre la libertad...si bien es cierto que mientras se ha estado luchando por lograrla frente al Poder del Estado se ha perdido casi completamente de vista la dolorosa ausencia de

¹⁷⁷⁴ P. 646, *Ibíd.*

¹⁷⁷⁵ P. 136, Musil, *El hombre sin atributos*

libertad en el propio mundo interior. Todo ello pone claramente de manifiesto el fracaso de la voluntad y sus tradicionales aspiraciones, pues si al final lo que acontece en la vida sigue unos derroteros más afines a lo que sería una tirada de naipes que no a un acto de consciencia reflexiva capaz de auto-determinarse en sus formas y objetivos, señal que en su momento sobrevaloramos nuestras propias capacidades individuales, señal también de que nuestra existencia no necesariamente sigue aquellos derroteros que la lógica y el sentido común inicialmente parecían haber dictado. La vida ya no es tan solo ese escenario en el que, según Ortega y Gasset, un buen día tomamos consciencia de haber sido arrojados, sin saber a ciencia cierta cuál es exactamente el papel a desarrollar dentro de su trama argumental, sino que además, transcurrido un cierto lapso de tiempo, apenas acertamos a conocer las razones por las cuales actuamos y llevamos a cabo un determinado modo de existir. Finalmente, resulta que, más o menos, casi todo acontece a nuestras espaldas, como a despecho de nuestra propia voluntad, como si los hechos tan solo se hubieran limitado a precipitarse sobre nosotros de manera ciertamente caprichosa...no obstante, ello no debe ser motivo para el pesimismo o la desesperanza sino para la adopción de una actitud consistente en una simple, llana y saludable humildad.

Menos mal que siempre podremos recurrir a la experiencia artística, allí donde de un solo plumazo son disueltas todas las ataduras, fundidos los límites entre el yo y el no-yo, entre el ser y el mundo, entre el pasado y el presente, en definitiva, entre lo uno y lo otro...sucediendo aquello que tan bien nos relata nuestro Narrador:

*El piano amartillaba cabezas aureoladas de notas en una pared de aire. Aunque este fenómeno fue en un principio real, los tabiques de la habitación desaparecieron y, en su lugar, se elevaron las jambas áureas de la música, el espacio misterioso en el que el yo y el mundo, la percepción y la sensación, el interior y el exterior se precipitan el uno sobre el otro confundiendo entre sí, mientras el ejecutante consta exclusivamente de sensibilidad, precisión, exactitud, de una jerarquización del esplendor de detalles ordenados*¹⁷⁷⁶

Dicho ejecutante es el yo, ese miserable yo que en las teorizaciones freudianas va quedando cada vez más relegado a ser un pobre diablo naufragando en las aguas del no-yo, agarrándose inútil y nostálgicamente a los restos funerarios del Sujeto Trascendental Kantiano, ya que en definitiva, su destino y su más inmediato porvenir no es otro que el de su propia auto-disolución en un acto de soberana rendición frente al mundo y sus circunstancias. Para eso sirve el arte, la música, la literatura, para rendirse pacífica pero dolorosamente ante la evidencia de su propia inconsistencia, reconociendo que su fin es tan solo ser un medio para una finalidad sin fin, para una intencionalidad sin intención...que

¹⁷⁷⁶ P. 149, *Ibíd.*

no es otra, según Kant, que aquella correspondiente a los juicios de orden estético. Por esta razón, tan pronto el propio yo consigue permanecer enmudecido y silencioso frente al Abismo abierto ante su atónita mirada, las *jambas áureas de la música* no tardan en ser elevadas...pero para entonces, el yo ya ha pasado a formar parte intrínseca de la música de las esferas. Es por esta razón que Musil por boca del sabio comerciante Arnheim nos recuerda que: *todas las cosas consideradas importantes y grandes nada tienen que ver con aquello que constituye la fuerza más íntima de nuestra vida*¹⁷⁷⁷, porque dicha fuerza reside en otros lugares, otras circunstancias, otros ámbitos no contaminados por la grandilocuencia de aquello que siendo considerado como trascendente no es más que *bruit autour de notre âme*, ya que en última instancia lo verdaderamente importante se cuece lentamente con el fuego del hogar de Hestia, en una forma no muy distinta a como crece un recién nacido en la sosegada y productiva calidez del acogedor regazo materno...Quizás por esta razón, Wittgenstein decidió finalizar su *Tractatus* con aquel último aforismo consistente en recordar que ante aquello que por su sublimidad no es susceptible de ser dicho, es preferible guardar un silencio respetuoso, porque en tal caso, las palabras incapaces de explicar o aclarar nada, tan solo conseguirán convertirse en un ruido más alrededor de nuestra propia alma, excepto claro está que se trate de las palabras pronunciadas por el Poeta, que habiendo previamente renunciado a explicar nada, tan solo se limitarán a acariciar los territorios de lo Sublime. Nos lo dice también Musil por boca del Narrador, utilizando otras maneras, otras palabras, *!Pero de qué sirven las palabras en un asunto que está por encima de su alcance!*¹⁷⁷⁸

Tal como por otra parte señala Musil por boca del sabio comerciante Arnheim, *el problema de la civilización cabe resolverlo con el corazón, con la aparición de una nueva persona, con la visión interior y la voluntad pura*¹⁷⁷⁹, y me pregunto, ¿No será esta nueva persona aquella finalmente construida mediante la educación estética tantas veces reclamada por Schiller? ¿No habrá acaso forjado y templado su alma con el fuego de la interioridad de Hestia? ¿No habrá aprendido a desconfiar de todo aquello en que precisamente se ha fundamentado nuestra engreída y fracasada civilización? ¿No será por algún casual una especie de Ángel moviéndose constantemente entre el Cielo y la Tierra, evitando tomar partido en ninguna de sus direcciones para mantenerse productivamente vivo en la entre-apertura? Quizás sólo entonces el ser humano consiga hacer que *cada instante de su vida sea como un cuadro de Vermeer: eterno*¹⁷⁸⁰, siendo considerado ese sueño que es el arte como aquella vida que nunca son capaces de ver quienes confunden las apariencias de la realidad con la Verdad, esto es, aquellos que siguen siendo eternos

¹⁷⁷⁷ P. 204, *Ibíd.*

¹⁷⁷⁸ P. 452, *Ibíd.*

¹⁷⁷⁹ P. 205, *Ibíd.*

¹⁷⁸⁰ P. 97, *Sobre el cuerpo*, André Comte-Sponville

depositarios de la lógica y la razón. Por este motivo, nos recuerda Comte-Sponville que mientras *en las ciencias hay progreso, en las artes, no*¹⁷⁸¹, porque en definitiva, ¿cómo puede progresar el alma si desconoce el antes y el después? Si el verdadero arte es aquel que únicamente ha podido ser creado por el alma del artista, ¿cómo podrá ser mejor o peor que aquel otro surgido a través del alma de otro artista? Las odiosas comparaciones tan solo pueden ser establecidas por un pensamiento lógico-racional, pues en el mundo del arte, al igual que en el mundo del alma, no es posible afirmar que un cuadro de Vermeer es superior a otro de Chardin, como tampoco es de recibo afirmar que tal alma es mejor o peor que aquella otra. En realidad todo aquello que es susceptible de ser sometido a todo género de comparaciones carece de trascendencia, ya que lo verdaderamente relevante se sitúa más allá de todas las categorías y baremos que hipotéticamente podrían serle aplicados, y es por esta razón, que sí podemos perfectamente comparar y afirmar que tal futbolista es mejor que otro, o que en un concurso televisivo el concursante X ha superado al concursante Y, es debido a que en ambos casos no se trata más que de ruido y más ruido circundando nuestra ya fatigada alma...

Nos comenta el Narrador que *Diotima no hubiera podido imaginarse una vida sin verdades eternas, pero ahora se daba cuenta de que cada verdad eterna es doble o triple*¹⁷⁸², esto es, el problema no consiste en que no existan Verdades, sino en que éstas son lo suficientemente complejas como para no ser reducibles a un solo punto de vista, no debiendo ello causarnos desazón alguna, antes al contrario, gracias precisamente a tan elevado grado de complejidad podemos mantener a salvo nuestra propia intimidad, ya que en caso contrario quedaríamos relegados a ser simples comparsas de un Dios Único, y en tal caso ¿de qué nos serviría estar en posesión de un alma...si de todas formas ya todo estaría dicho y escrito de una vez para siempre...?

Nos recuerda Comte-Sponville que *la humildad consiste en saber que en lo que se denomina "yo" no hay ninguna fuente de energía que permita elevarse*¹⁷⁸³, así que habrá que buscar el poder de la elevación en cualquier otro lugar que no sea el "yo", esto es, en el legado dejado por la tradición de todos los tiempos, en la otredad, en algunas oportunas circunstancias, en el Destino, en el Inconsciente, en definitiva, en el alma, esa *Psyché* que según Heráclito no deja de ser inalcanzable por más que vayas en cualquier dirección debido a la profundidad de su *logos*, por más que algunos iletrados hayan tratado de asfixiarla con los experimentos llevados a cabo en el laboratorio de la ciencia psicológica, y por más también, que otro tipo de iletrados hayan pretendido separarla del cuerpo para convertirla en una abstracta entelequia. ¿Cómo no han podido aún enterarse de que el alma también es el cuerpo...?

¹⁷⁸¹ P. 104, *Ibíd.*

¹⁷⁸² P. 237, *Ibíd.*

¹⁷⁸³ P. 133, *Sobre el cuerpo*, André Comte-Sponville

Quizás por esta razón, porque somos un alma, sucede aquello que Musil comenta por boca del Conde Leinsdorf, *la humanidad se asemeja a un hombre que camina siempre hacia adelante, movido por un afán tremendo de viajar, para el que no hay posibilidad de retroceso ni de meta; ése es un estado muy interesante*¹⁷⁸⁴, si bien para Ortega y Gasset el hombre más que andar, lo que hace es nadar a través de la inmensidad del océano, siendo lo más parecido a un náufrago que caído en alta mar tuviera que desempeñar un movimiento natatorio constante para no sucumbir en las aguas del negro Ponto, pero en cualquier caso, el ser humano nunca deja de ser un indigente...y para indigencia, la del Pueblo de Israel en su interminable búsqueda de la Tierra Prometida. Rilke también lo expresa muy bien en algunos de sus poemas cuando se refiere al ser humano como aquel que nunca puede parar de *andar, andar y andar...* porque la andadura es como el estado natural del ser humano, esto es, su condición cultural misma. Sólo los animales andan siempre en busca de una presa o un cobijo, pues los humanos acostumbramos, muchas veces, a andar por andar con la finalidad de no ir a ninguna parte, salvo que consideremos ir a alguna parte, el re-encuentro con nuestra propia alma, pero en tal supuesto, seguimos andando hacia ninguna parte. Y lo más interesante de todo, señala el Conde Leinsdorf es el hecho de que no haya retroceso posible, pues *lo que existió antaño no volverá jamás a existir de la misma forma*¹⁷⁸⁵, pues por más que las formas clásicas hayan retornado a lo largo de la historia, nunca lo hicieron de la misma manera, como tampoco pudieron significar exactamente lo mismo, y es por esta razón que nunca más podremos volver a vivir como los griegos en la dorada época del siglo de Pericles, con sus ágoras, teatros y aquellas esculturas que habían conseguido plasmar el Ideal de Belleza mediante el dominio de la materia y el pensamiento. Lo pasado, pasado está para siempre, ya que lo único que retorna son sus huellas, que ahora a modo de pálidos destellos a duras penas son capaces de contener en sus propios contornos la semilla de aquello que un día existió. Se trata del nietzschiano Eterno Retorno de lo que retorna de otra manera, pues al ser humano no le ha sido dada la capacidad de avanzar en línea recta hacia adelante, sino la de ir dando tumbos a derecha e izquierda con la finalidad de ir lentamente ascendiendo en un movimiento zigzagueante que a primera vista podría parecernos una simple y llana repetición de lo ya vivido y experimentado en otros momentos, si bien una observación un poco más detenida y profunda no tarda en poner de manifiesto que se trata de una evolución a lo largo del tiempo. Y eso es así, claro está, tan solo para quienes no temiéndole al cambio constante, son capaces de afrontar los riesgos derivados de sentirse fuera de casa, esto es, fuera del ámbito concerniente al *das Man* de lo establecido para así alcanzar su estado de autenticidad.

¹⁷⁸⁴ P. 241, *Ibíd.*

¹⁷⁸⁵ P. 241, *Ibíd.*

Nos lo recuerda Musil por boca de Ulrich, *el camino de la historia no es, pues, el que recorre una bola de billar dando carambolas con dirección fija, sino que se asemeja a más bien al rumbo de las nubes, a la trayectoria descrita por un vagabundo trotacalles, rechazado aquí por una sombra, allí por un grupo de hombres, más adelante por la vuelta de un esquina y el cual llega, al fin, a un lugar desconocido y no deseado*¹⁷⁸⁶

Pues siempre las revoluciones fueron iniciadas en una dirección para más pronto que tarde adoptar la contraria, tras haber proclamado el amor al prójimo, la igualdad, la fraternidad, la justicia y la búsqueda del Bien Común, llegaron al cabo de la calle matando al prójimo, amando las desigualdades, faltando a la fraternidad y elevando la injusticia en los más áureos altares...!Qué difícil es el recto caminar...!¿Por qué razón la mayor parte de los seres humanos alcanzan a llegar al final de sus días a un lugar tan desconocido como no deseado? ¿Será porque en realidad no estaba tanto en sus manos la posibilidad de dirigir sus propios destinos?...Calderón de la Barca siempre consideró al mundo como un Gran Teatro...más o menos como Ortega y Gasset lo consideraba, esto es, como un lugar en el que mientras una determinada trama argumental está siendo representada, uno aparece como caído del cielo (*Verfallenheit*)¹⁷⁸⁷, y allí repentinamente se encuentra con la tarea de representar un papel para el que ni tan siquiera ha podido prepararse, teniendo que improvisar a partir de unas dotes de actor de las que por supuesto carece por completo. Así, el ser humano es, fundamentalmente, un ser improvisado y condenado a improvisar a lo largo de toda su existencia. Al respecto, nos recuerda Musil por boca del Narrador, *no en vano se dice la comedia del mundo, pues en la vida se repiten siempre los mismos papeles, los mismos nudos dramáticos y las mismas fábulas*¹⁷⁸⁸, pues al fin y al cabo, estos papeles, nudos dramáticos y fábulas en poco difieren a los ya relatados por Sófocles, Esquilo y Eurípides en sus tragedias, siendo todos los humanos en uno u otro momento como ese Edipo desesperado que opta por arrancarse los ojos para no contemplar más la dura realidad de sus actos, o como esa Electra justificando el asesinato de su propia madre cometido por su hermano Orestes, o como esa Antígona que es condenada por seguir los dictados de su corazón en lugar de obedecer las injustas e impersonales leyes del tebanos rey Creonte, pues al fin y al cabo, en cuestión de relatos humanos escaso margen queda para la originalidad...¿Y qué sucede cuando cae en pesado telón? Toda representación se desvanece y disuelve como un azucarillo sumergido en un vaso de leche, quedando entonces en evidencia que toda nuestra existencia no es más que un anillo girando alrededor de algo, recordándonos Musil por boca de Diotima que, *si se nos pudiera seccionar, toda nuestra vida habría de aparecer quizás como un anillo girando alrededor de algo* (atisbando Diotima a través de su anillo de

¹⁷⁸⁶ P. 369, *Ibíd.*

¹⁷⁸⁷ En estado de Caída, como diría Heidegger

¹⁷⁸⁸ P. 372, *Ibíd.*

mujer casada extraído de su dedo la pared iluminada a través de su vacío)...*Quiero decir: en su interior no hay nada. Y sin embargo, parece que para él el centro es lo que cuenta*¹⁷⁸⁹

Y si ese centro está vacío, no es nada, y aquello que a su alrededor pareciendo ser algo consistente se desvanece con la bajada del telón, concluimos que se trata de una ficción que, no obstante, ya habíamos olvidado que lo era...Pero en esa ficción consiste, precisamente, nuestra existencia, luego se trata sin duda alguna de una existencia estética. Al fin y al cabo, tras haber abandonado Musil la ciencia debido a su mirada unívoca y la filosofía por desplegar una mirada totalizadora, *presenta la escritura como la más importante actividad humana: porque no sólo atiende al conocimiento como la ciencia, sino que prolonga ese conocimiento hasta esa región de lo plurívoco y singular a la que la ciencia no puede llegar*¹⁷⁹⁰

Pues aquello que Musil pretende, según señala Josep Casals, no es la reproducción del aspecto real que albergan las cosas sino *la creación de un dominio nuevo*, esto es, la apertura de un nuevo mundo (heideggerianamente hablando) que no muestra tanto lo que es como aquello que debería ser, desvelándose entonces el arte y la literatura como aquello mismo que viene a ser una clara negación de la vida real, siendo al mismo tiempo el Poeta y el Artista creadores de ética tras haber introducido mediante sus obras las correspondientes tensiones encaminadas a cuestionar las ordenaciones sociales establecidas, esto es, aquellos Meta-relatos de siempre que ya habíamos olvidado que tan solo eran meras ilusiones y metáforas.¹⁷⁹¹ En este aspecto, ética y estética vienen a darse de la mano al cumplir una misma función: la de crear nuevos mundos al margen de las apariencias de la realidad, pues no se trata tanto de vivir en el sentido de la realidad como en el sentido de la posibilidad. De ahí que Musil critique de forma tan contundente la tendencia del mundo contemporáneo a la trivialización de todas sus experiencias mediante la serialización de sus comportamientos, pues tras haber quedado toda expectativa reducida al consumo, la obtención de dinero, fama y la búsqueda del mero confort, la sociedad se encuentra abocada *al Kitsch y la diversión*¹⁷⁹², con la consiguiente proliferación de esperpénticos espectáculos de masas cuya única perspectiva es el mero divertimento.

¹⁷⁸⁹ P. 377, *Ibíd.*

¹⁷⁹⁰ P. 325, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

¹⁷⁹¹ P. 326, *Ibíd.*

¹⁷⁹² P. 327.330, *Ibíd.*

La función del arte en Musil

Dado que la realidad tan solo puede ser concebida como un ámbito de infinitas relaciones que muda constantemente, y que además también es modificado por el propio observador, que lejos de ser alguien imparcial, lo altera desde el mismo instante en que trata de conocerlo¹⁷⁹³, la palabra viene a ser cuestionada en su supuesta capacidad para dar cuenta de la realidad.

Al significado no le corresponde ni un referente ni un concepto preciso: le corresponde un vacío, una imagen mental confusa de algo que no existe, pero que es necesario presuponer¹⁷⁹⁴

Así, el estudiante Törless habla de esa segunda vida que tienen las cosas, que siendo tan secreta como huidiza, no es susceptible de ser expresada mediante la palabra, siendo ésta su vida más verdadera¹⁷⁹⁵, pues por más que tratemos de expresar nuestras sensaciones y sentimientos más profundos, al formar parte éstos de un continuum de vivencias, no conseguiremos aislarlos mediante la palabra del propio contexto del cual han surgido.

Lo esencial reside en lo no dicho, y la palabra, incluso la más excelsa, es siempre fracaso, insuficiencia, aproximación defectuosa o incluso deformación engañosa¹⁷⁹⁶

Pues la palabra tan solo puede rozar la expresión de lo experimentado en la propia interioridad, permaneciendo lo esencial sin mediación representativa, pues el lenguaje se desvela incapaz de dar cuenta de ese infinito que irremediablemente seguirá permaneciendo callado. No obstante, la delimitación a la que la palabra somete a las cosas y a la experiencia, no necesaria y únicamente debe ser considerada como una caída y negación de lo infinito, un fracaso en su intención de dar cuenta de la realidad, sino como encarnación mismo de lo infinito, de lo no-dicho, de aquello que es inefable e indecible. No obstante:

No existe palabra alguna sin relación con lo indecible: con ese algo indecible que no es un más allá inaccesible, sino el continuo fluir de la vida en la palabra,

¹⁷⁹³ P. 269, *Ibíd.*

¹⁷⁹⁴ P. 270, *Ibíd.*

¹⁷⁹⁵ P. 271, *Ibíd.*

¹⁷⁹⁶ P. 284, *Ibíd.*

*lo que se hace palabra y lo que en ese momento se halla aún en el umbral de la expresión, el intercambio entre el decir y lo no dicho, la inefabilidad que se resuelve de continuo en la expresión y la rehúye, pero sigue enfrentándose con el impulso de expresarse*¹⁷⁹⁷

Y en este aspecto, *El Hombre sin atributos* viene a moverse en la entre-apertura de lo decible-indecible, entre lo no dicho y la expresión, dando salida al conflicto que tan irresoluble se manifiesta en las *Tribulaciones del estudiante Torless*. Por esta razón, Musil renuncia a la secuencia lineal del discurso, concediendo la misma importancia a todas las partículas verbales, de las cuales, las preposiciones, conjunciones, puntos suspensivos, comparaciones, símiles, imprecisiones, ocupan un lugar destacado, dando lugar a un relato confuso, oscuro, cambiante, fluctuante y sobretodo inconsistente. Al respecto señala Agamben:

*Con soberano dominio de los medios lingüísticos, Musil narra una parábola de la extinción del lenguaje: sumergirse en la fisura de la consciencia, y descender a esa claridad que allí se vislumbra, significa descender a la oscuridad imprecisa que subyace al lenguaje, al pensamiento, a la vida individual. Descender al abismo sígnico significa descender a la muerte, al alma cóncava de los niños y los difuntos*¹⁷⁹⁸

Esta debilidad-ausencia del signo en el relato musiliano viene a corresponderse con la ausencia de un yo, que en lugar de erigirse como punto de referencia del mundo, se escinde en múltiples fragmentaciones, dilatándose y contrayéndose repentinamente, incapaz de seguir un movimiento coherente y definido, derramándose sobre la realidad exterior ya sea en la forma de sus secreciones fisiológicas u objetivándose en sus objetivaciones culturales¹⁷⁹⁹. Se trata de un yo tan frágil como incierto que en la narrativa musiliana es expresado mediante un sin fin de elementos lingüísticos entre los cuales no existe jerarquía alguna, pues todos ellos poseen el mismo valor, como las innumerables ventanas y azulejos que aparecen en los paisajes urbanos pintados por Schiele, en los que ningún elemento destaca sobre el resto. En la estructura de la obra *Uniones* de Musil, Magris señala que:

*Difícilmente se obtiene la impresión de hallarse frente a un discurso construido sobre la unidad orgánica de la proposición; antes al contrario, el discurso parece articularse en un flujo continuo, en el cual la adición progresiva de unidades mínimas presenta un movimiento serpenteante*¹⁸⁰⁰

Esta forma de escribir nos devuelve a la etapa pre-verbal del continuum vital de la experiencia infantil, antes de que las cosas cayeran bajo el yugo de la Ley

¹⁷⁹⁷ P. 285, *Ibíd.*

¹⁷⁹⁸ P. 294, *Ibíd.*

¹⁷⁹⁹ P. 295, *Ibíd.*

¹⁸⁰⁰ P. 291, *Ibíd.*

del Padre, antes, por tanto, de que las cosas fueran nombradas y aprisionadas en la camisa de fuerza del *Begriff* perdiendo su intrínseca unidad.

En este aspecto, el arte introduce el desorden y la sorpresa en el interior del orden establecido, desbarajustando la previsibilidad que es inherente a toda convención, si bien su extrañamiento sólo posee una función dentro de ésta¹⁸⁰¹

*En Uniones, Musil bosqueja una ontología decididamente débil, en cuyo ámbito toda realidad y el sujeto individual mismo se expanden más allá de sus propios confines, salen de los límites de su estructura, cuyos nexos y conexiones se presentan debilitados*¹⁸⁰²

A diferencia de obras como ésta de Musil, Umberto Eco señala que las creaciones de la vanguardia más radical, en su pretensión por introducir el desorden y la sorpresa, acaban aproximándose a aquel límite a partir del cual se inicia la uniformidad y el caos, al cesar el sistema lingüístico y comenzar la Babel de los sonidos-rumores, incapaz ya de registrar la disonancia y la desarmonía¹⁸⁰³. En este aspecto, Musil honradamente se debate entre la necesidad de expresar la verdad y la imposibilidad de hacerlo, en lugar de abandonarse a la Babel de los sonidos-rumores. En este contexto, señala Beda Allemand:

*La palabra no es ya devaluación de lo vivido, sino su evocación, y adquiere la capacidad irónica de aludir a lo que no puede ser transmitido*¹⁸⁰⁴

Y en este aspecto, la palabra también posee la capacidad para penetrar en lo que Magris denomina como fondo oscuro de la vida, ese abismo vacío e inescrutable que constituye la negación de toda *arché* o fundamento de la existencia, haciendo que el alma sea esa mitad que siempre sigue faltando cuando todo está ya completo¹⁸⁰⁵.

*La totalidad puede ser realmente viva- en lugar de parálisis y rigidez cadavérica- sólo en virtud de aquel vacío y aquella carencia, que permite un movimiento y reordenación constantes del todo, el esfumarse y reaparecer de sus partes, su vida*¹⁸⁰⁶

Por más que ese fondo oscuro de la vida no sea medible y mantenga permanentes e insolubles contradicciones, si bien por otra parte la poesía y el arte pueden perfectamente aludir a ellas y permitir cierto acceso a su profundidad haciendo brillar su sombrío esplendor. Por esta razón, el *Hombre sin Atributos* se abre en todas direcciones evitando escoger o descartar una en

¹⁸⁰¹ P. 296, *Ibíd.*

¹⁸⁰² P. 296, *Ibíd.*

¹⁸⁰³ P. 296, *Ibíd.*

¹⁸⁰⁴ P. 300, *Ibíd.* Comentado por Claudio Magris en dicha obra.

¹⁸⁰⁵ P. 300, *Ibíd.* Cita de Musil comentada por Magris

¹⁸⁰⁶ P. 300, *Ibíd.*

detrimento de las demás, tratando de abarcar toda la realidad en su propio devenir, de tal modo que el ángulo musiliano de perspectiva tiene trescientos sesenta grados, abarca la realidad entera en su devenir, porque no parte de unos valores determinados que permitan encuadrarla y seleccionarla, jerarquizarla, individualar en ese devenir ciertas líneas de marcha privilegiadas respecto de otras¹⁸⁰⁷. Se trata en definitiva, de contemplar el mundo cual *Subespecie aeternis*, esto es, como un todo orgánico en el que todos los elementos que lo configuran, más allá de toda determinación, ponen de manifiesto su intrínseca unidad. En este caso, la ejecución de la obra es el mismo acto de escribir que en su propio devenir la deja inconclusa, de tal manera que es esta apertura lo que convierte *El Hombre sin Atributos* en la mayor enciclopedia de la sociedad contemporánea, precisamente porque es ilimitada, fragmentaria e inconclusa¹⁸⁰⁸

En este aspecto, señala Magris que los personajes de Musil (Agathe, Ulrich o Clarisse) no realizan un viaje de vuelta a casa como Ulises retornando a su patria Ítaca donde le espera la paciente Penélope, sino un viaje que consiste en transcurrir por una trayectoria rectilínea, que encaminándose al infinito, jamás retorna a sí misma. De hecho, dichos personajes jamás pueden regresar a casa porque nunca partieron de una casa, de un hogar o punto de referencia, estando entonces condenados a permanecer siempre diferentes de sí mismos, hasta el punto de sentirse incluso ellos mismos irreconocibles para sí mismos, careciendo siempre de unidad, continuidad e identidad definida¹⁸⁰⁹.

*La firma de nuestra época- escribe Musil- es un rumor, un zumbido confuso de voces, en este rumor de fondo, que impide cualquier distinción, la vida contemporánea coincide con la escisión que la disgrega continuamente, como para Lord Chandos cada cosa se disolvía en sus partes y cada parte aún en otras partes. Lo que constituye la vida es su dividirse en subelementos heterogéneos. También el individuo es una de esas rectas divisibles hasta el infinito, es la fuga y la escisión de sí mismo*¹⁸¹⁰

Lo que sobre todo Ulrich representa es la discontinuidad, la ruptura, el ocaso de lo generacional, siendo ésta la razón por la cual carece de descendientes, de hijos que puedan ser portadores de su herencia, y es precisamente del color blanco de esa fractura desde donde emerge su elevadísima poesía¹⁸¹¹

¹⁸⁰⁷ P. 306, *Ibíd.*

¹⁸⁰⁸ P. 307, *Ibíd.*

¹⁸⁰⁹ P. 307-308, *Ibíd.*

¹⁸¹⁰ P. 308, *Ibíd.*

¹⁸¹¹ P. 309, *Ibíd.*

*La tarea de Musil consiste en escribir una novela que no puede escribirse, de forma que la historia de esta novela viene a decir que la historia que debía narrarse en ella no queda narrada*¹⁸¹²

Por otra parte, Ulrich señala que *nuestra vida debería ser total y únicamente literatura, libre- como en los sueños del anciano Svevo- de la opacidad cenagosa y áspera de la inmediatez. La poesía es abolición de la realidad. Por lo tanto, la literatura debería ser esencia, sentido, valor, gran estilo. Pero de este modo la vida auténtica, para serlo, no puede ser ya vida: para Ulrich, dice Walter, la verdura en lata es el auténtico sentido de la verdura fresca*¹⁸¹³

A tenor de la evidente importancia que la expresión artística alberga como medio a través del cual puede ser mostrado ese universo de lo indecible que la palabra nunca alcanza a expresar, cabe preguntarse ¿por qué tienen tanto interés algunos movimientos de vanguardia y ciertos teóricos del arte en acabar con aquello mismo que constituye el más adecuado medio para salvar el abismo existente entre el lenguaje y la realidad del *Lebenswelt*? Resulta ciertamente difícil comprender esa extraña manía casi persecutoria contra la experiencia artística consistente en tratar de hacer cotidiano aquello que nunca lo fue: el arte, cuando en realidad si algo precisa éste es el silencio, la paz y el sosiego de un espacio íntimo en el que poder desarrollarse. El Poema que podemos descubrir en nuestra humanidad tan solo nos puede ser revelado fuera del ámbito de la rutina cotidiana, allí donde nada puede repetirse porque ya se ha convertido en algo íntimamente único.

Musil nos recuerda por boca de Ulrich:

*¿No sabes que toda forma de vida perfecta constituiría la abolición del arte? Me da la sensación de que tú mismo llevas camino de dar al traste con el arte por amor al perfeccionamiento de la vida*¹⁸¹⁴

Y al respecto, Enrique Andrés también señala que:

*Sin la pintura el mundo sería menos mundo, sería un mundo sin espera y sin salida*¹⁸¹⁵

Claro está, dado que por suerte la vida dista muchísimo de ser perfecta, necesitamos del arte en todas sus formas para ir perfeccionando esa vida tan plagada de imperfecciones, a sabiendas también de que nunca conseguiremos volverla ni remotamente perfecta, pues de conseguirlo algún día, ¿cuál sería entonces nuestra función en un mundo completamente acabado y en sí mismo autosuficiente? Por tanto, ni mundo perfecto ni mundo sin arte...pues en ambos casos el ser humano carecería de sentido y ya no tendría razón de ser...De

¹⁸¹² P. 309, *Ibíd.*

¹⁸¹³ P. 310-311, *Ibíd.*

¹⁸¹⁴ P. 375, *Ibíd.* Palabras dedicadas a su amigo Walter.

¹⁸¹⁵ P. 90, *Vida de la Pintura*, Enrique Andrés

hecho, en parte ya lo señaló Aristóteles en su *Poética*, *el artista debe perfeccionar y superar a la propia Naturaleza*, y así lo hicieron Fidias, Policleto, y Praxíteles al investir la materia con la perspectiva de la Idea (el Canon de Belleza con sus armónicas proporciones), dando lugar a la creación de un ser humano verosímil pero inexistente, mucho más bello y perfecto que aquellos supuestamente diseñados por el Creador. Así, cuando contemplamos una estatua tan bella como el Doríforo, asistimos a una creación humana mucho más compleja que cualquier otro ser que podamos encontrar en la naturaleza, siendo de algún modo naturaleza superada mediante la confluencia del pensamiento insertado en la propia materia. Cuando en cierta ocasión a Rafael le preguntaron en qué mujer se había inspirado para pintar el lienzo de la bella Galatea, éste señalando con el dedo índice su propia cabeza, dijo: *esta mujer no existe más que en mi imaginación, no habita en ningún lugar del mundo*. Entonces, tenemos que mediante el perfeccionamiento del mundo el artista también se perfecciona a sí mismo, contribuyendo al mismo tiempo al de los espectadores que potencialmente puedan contemplar su obra.

Por otra parte, Musil nuevamente nos recuerda por boca de Ulrich:

*Los grandes libros...no se adaptan a las formas que la colectividad intenta imponer...Extrae tú el sentido de todas las obras poéticas y conseguirás en ejemplos concretos la negación indefinida y experimentada, aunque incompleta, de todas las normas válidas, de todas las ordenaciones y principios sobre los que descansa la sociedad amante de tales poesías. Una poesía parte en trozos el sentido del mundo dependiente de mil palabras cotidianas, lo parte por la mitad y hace de él un globo huidizo. Si a esto se le llama belleza, como de costumbre, la belleza resultaría ser un trastorno mil veces más cruel y despiadado que cualquier revolución política...El arte es negación porque el arte es amor, es hermoso en la medida en que es amado; quizá el único medio de que dispone el mundo para embellecer una cosa o una criatura es amarla. Y debido a que nuestro amor es fragmentario, la belleza se presenta como gradación y contraste*¹⁸¹⁶

Y ese globo huidizo se encuentra lleno a rebosar de todo aquello que podemos considerar que son los fundamentos de nuestro mundo, y esa es precisamente la función de lo artístico, *sentar los fundamentos de lo perenne*, como decía Hölderlin, esto es, apartar *le bruit autour de notre âme* que según la bella Diotima circunda constantemente nuestra existencia, para que en el Claro del Bosque la Luz (*Die Lichtung*) ilumine nuestro Ser. Así, la experiencia artística pone en evidencia aquello mismo que ya en su momento descubriera Nietzsche, que vivimos en un mundo conformado por las metáforas, los relatos, y las ficciones que constituyen nuestra más auténtica realidad. Y en este contexto, Musil trata por todos los medios de sustituir un mundo consistente en

¹⁸¹⁶ P. 375, *Ibíd.*

un sistema de fórmulas y una concatenación de cosas tan previsibles como repetibles, esto es, un mundo de atributos en el que las experiencias se han independizado del hombre¹⁸¹⁷, por un mundo multidimensional que estando convenientemente ordenado por la alegoría y la metáfora, puedan converger ética y estética, acción y creación, y ese mundo no es otro que el del arte.

En este punto de la novela, Ulrich adopta una posición meramente contemplativa frente a los objetos de la realidad, centrando su atención en todos los detalles que va observando en los objetos de la cotidianidad que suelen pasar totalmente desapercibidos, mientras también discierne lo verdaderamente relevante de aquello que resulta meramente anecdótico. Y en este aspecto, considera que la moral:

*Es la coordinación de todos los estados momentáneos de nuestra vida para formar un estado duradero*¹⁸¹⁸

Señalando que dicha subordinación de todos los estados particulares a la Ley General de la Moralidad no deja de ser *algo terriblemente absurdo*¹⁸¹⁹, dado que entonces todos los sentimientos considerados como importantes, siempre vienen a ser los mismos. En un momento dado de la narración Ulrich contempla de manera consecutiva un edificio lineal y moderno ejecutado con el compás y la regla, y otro completamente distinto de estilo completamente barroco, coexistiendo ambos en una misma calle de la ciudad, viendo claramente que *la caducidad de lo que se entiende por estilo, cultura, voluntad del tiempo, y se admira como tal, era una caducidad moral*¹⁸²⁰. De tal modo que:

*Lo que se llama cambio, o incluso progreso de los tiempos, le pareciera sólo una palabra para expresar el hecho de que ninguna tentativa conduce al punto en que todas deberían unirse, al camino de una convicción de conjunto y, en consecuencia, a la posibilidad de una revolución ininterrumpida, de un goce duradero y de la seriedad que tiene la gran belleza, de la que hoy apenas si llega de vez en cuando a nuestra vida una sombra fugaz*¹⁸²¹

Esta reflexión le condujo a concluir que todo equivalía a nada...No obstante, aún admitiendo que no existe una moral porque es imposible deducirla de una constante, y que tan solo existen normas encaminadas a la inútil conservación de situaciones pasadas, *no existe felicidad profunda sin moral profunda*¹⁸²²

Finalmente, frente a la gran complejidad de la existencia humana, Ulrich realiza la siguiente reflexión:

¹⁸¹⁷ Y que por tanto, ya no son experiencias propiamente dichas.

¹⁸¹⁸ P. 226, *Ibíd.*

¹⁸¹⁹ P. 229, *Ibíd.*

¹⁸²⁰¹⁸²⁰ P. 229, *Ibíd.*

¹⁸²¹ P. 229, *Ibíd.*

¹⁸²² P. 231, *Ibíd.*

*Hoy siente casi todo el mundo que una vida sin forma es la única forma que corresponde a la multiplicidad de posibilidades y de voluntades que llenan nuestra vida*¹⁸²³

Señalando a su hermana Ágathe que:

*Hay un círculo de problemas que tiene un gran perímetro y carece de centro. Y todos responden a la pregunta siguiente: ¿Cómo tengo que vivir?*¹⁸²⁴

Simultáneamente de acuerdo y en desacuerdo a lo establecido para permanecer tan acorde con las exigencias de la *polis*, como con las necesidades de la propia intimidad del ser, puesto que ninguna de las dos resulta ser irrenunciable.

Una visión ciertamente hermenéutica...

La visión que Musil tiene sobre el ser humano no podía ser más abierta y pluralista, incluso diría sin ánimo de equivocarme, hermenéutica cuando en el siguiente párrafo nos comenta por boca del Narrador, *a nadie se le escapa que pensamientos de relieve rara vez se deben a un solo autor, y que, por otra parte, el cerebro de un hombre habituado a pensar produce continuamente pensamientos de distinto valor; la conclusión y la forma eficaz de la reflexión, sino de todas las circunstancias vitales de la persona*¹⁸²⁵, viniendo a resultar por tanto, bien relativa la supuesta autoría de tales ideas, conceptos, formas artísticas, concepciones sobre el mundo y la vida. En última instancia no podemos ponernos a pensar desde una supuesta neutralidad que a modo de punto cero se encontraría en el origen de nuestra actividad gnoseológica, pues nuestro pensamiento se encuentra inevitablemente mediatizado por todos aquellos textos y relatos que previamente lo han ido conformando, y que lógicamente han sido escritos o ideados por una ingente multitud de autores que a lo largo de la historia han ido depositando en el sustrato cultural de la humanidad. Se trata del diálogo intertextual que se va gestando a través del tiempo mediante la aportación de todos los escritores que van interviniendo en

¹⁸²³ P. 254, *Ibíd.*

¹⁸²⁴ P. 255, *Ibíd.*

¹⁸²⁵ P. 389, Musil, *El hombre sin atributos*

el mismo, que a su vez han ido bebiendo en las fuentes de otros autores anteriores, y así sucesivamente, pues no debemos olvidar que heideggerianamente hablando, el ser humano se caracteriza por ser *un acontecer apropiador (Ereignis)*, esto es, un ser que va gestándose de forma progresiva a lo largo del tiempo, apropiándose en un principio de todo aquello que encuentra en el contexto cultural al que pertenece, para después ser apropiado por estos mismos elementos simbólicos que han conformado dicho contexto. De este modo, ese mismo lenguaje que ahora utilizamos para expresarnos que tanto nos parece como surgido de nuestra propia interioridad no es más que algo que en su momento fue objeto de una involuntaria apropiación, y lo mismo ha sucedido con las ideas, pensamientos y visiones que albergamos sobre el mundo, han pasado a ser incrustadas en nuestro ser pensante de forma totalmente espontánea, hasta el punto de llegar a olvidar en muchos casos su ajena procedencia.

Sobre la inconsistencia del mundo y el propio ser humano

Ésta es la forma en que Ulrich diserta con la bella Diotima sobre la inconsistencia del momento presente:

*Esto fue, hace unos cuantos miles de años, un glaciar. Tampoco la tierra es, como el alma, aquello que en el momento de presente parece ser- le explicó-. Esta criatura redonda tiene un temperamento histérico. Hoy es madre nutritiva. Antes fue frígida, ardiente y lujuriosa, con bosques de helechos gigantes, con lagunas de fuego y animales demoníacos. No se puede decir que haya evolucionado hacia la perfección ni cuál sea su verdadero estado. Lo mismo es aplicable a su hija, la humanidad. Piense usted en la variedad de vestidos que ha llevado a lo largo del tiempo aquí donde estamos nosotros ahora. En expresión de manicomio, se parece a una larga serie de obsesiones crónicas con repentinos delirios, después de los cuales se transforman en nuevas concepciones de la vida. ¡Usted ve cómo se anula la realidad a sí misma!*¹⁸²⁶

Eso es la tierra, eso es la humanidad, un universo que siempre se ha movido en el cambio constante, y dentro de dicho universo, los muy distintos mundos

¹⁸²⁶ P. 296-297, *Ibíd.*

que han sido y que son todos y cada uno de los individuos que lo han habitado y habitan, de tal manera que cada delirio ha venido a ser una determinada forma de ver el mundo (*Weltanschauung*), y por tanto, de vivir, de considerar el comportamiento moral, la educación, la belleza, el arte, etc. Por este motivo, la realidad, al igual que el ser, se anula, forzosamente, a sí misma, de otro modo ¿cómo podría considerarse como tal? Musil es nietzschianamente lúcido al asimilar las distintas formas de ver y concebir el mundo a lo que en psiquiatría serían las obsesiones crónicas acompañadas de repentinos delirios, pues ¿qué otra cosa ha sido la constante búsqueda de la libertad, la justicia, la igualdad, el progreso con sus repentinos y esporádicos estallidos de revoluciones encaminadas a cambiar radicalmente la fisonomía del mundo? ¿Qué es y qué ha sido el ser humano a lo largo de la historia sino un obsesivo que de forma compulsiva ha sido presa una y otra vez de las mismas manías, los mismos tópicos, las mismas ilusiones, tantas veces anunciadas y repetidas en tan distintos, pero no por ello radicalmente diferentes, estallidos revolucionarios, olvidando aquella máxima de Emerson consistente en considerar que la revolución no es más que el movimiento descrito por un móvil a lo largo de una línea curva para volver a su punto de partida? ¿No estamos acaso, en el mismo punto de partida? Sin duda alguna si nos atenemos al reguero de estragos, involuciones y cadáveres que el mal llamado progreso ha ido dejando, en palabras de W. Benjamín, en las cunetas de la historia. El horrorizado Ángel pintado en su momento por Paul Klee sigue echando su mirada hacia atrás, viendo más o menos las mismas cantidades de ingentes cadáveres que el progreso ha ido dejando a su paso, y es que el ser humano es escasamente consciente de todas las involuciones que cada cambio, cada revolución, ha imprimido en el trasfondo de la historia. Con qué alegría y cuánta ignorancia hoy en día los políticos, especialmente aquellos que forman parte de *la gauche divine*, nos siguen hablando del progreso como si éste existiera como una realidad en sí, tan clara e incuestionable como la evidencia de que el sol se levanta todos los días del año ¿Es que nadie se ha tomado la molestia de leer, aunque fuera una sola vez, las *Tesis de la Historia* en su momento escritas por W. Benjamín poco antes de su tan premeditado suicidio para no caer víctima de la tortura y muerte a la que los nazis sin duda alguna le habrían sometido en caso de haberlo apresado con vida? De su lectura, tan solo puede concluirse que no existe concepto más retrógrado, incoherente y totalitario que el del progreso, en la medida en que se trata de un movimiento que de forma tan obsesiva como histérica pretende conducirse siempre hacia adelante, como un avance sin fin o sin otro fin que el de continuar avanzando hacia ninguna parte, arrasando a la humanidad como arrasaron los tanques de combate nazis los abiertos campos de Polonia en el mismísimo inicio de la segunda gran conflagración mundial ¿No fue acaso la misma Idea de Progreso la lanzada por dictadores como Hitler o Mussolini para movilizar a las masas hacia la mayor de las catástrofes bélicas hasta ahora habidas en el mundo? Y sin embargo, la humanidad sigue estúpidamente obsesionada con la misma Idea, la misma

palabra, la misma ofuscación, la misma histeria, la misma enfermedad, sólo que en este caso, la enfermedad ni tan siquiera es Bella...

Después de todo, nos recuerda Musil por boca del prusiano Arnheim, *si los valores universales carecen de interioridad, entonces el hombre interior es inversamente el inválido*¹⁸²⁷

Y me pregunto ¿qué clase de interioridad pueden haber tenido en algún momento dado de la historia los más rimbombantes valores esgrimidos por el ser humano, si después no han comportado ese *ennoblecimiento de los sentimientos* al que Schiller hace referencia en sus *Cartas a la educación estética* ? ¿De qué sirve disertar sobre valores como la libertad, la igualdad, la solidaridad, la justicia, el Bien, si después de todo el más profundo sentir del ser humano sigue encontrándose en las antípodas de lo que estas bellas palabras significan? Es el eterno problema de la razón que, una vez más, seduciéndonos con sus maravillosos cantos de sirena nos ha hecho creer que nos encontrábamos en consonancia con dichos valores por el mero hecho de haberlos pensado, cuando en realidad el ser siempre ha mantenido una distancia abismal respecto al pensar.

Nos recuerda Musil por boca de Ulrich:

*General ambigüedad. No hay un sí del que no cuelgue un no. Puedes hacer lo que quieras, siempre habrá a favor veinte ideas más hermosas y, si quieres, otras veinte en contra*¹⁸²⁸

Y si esto es así, ¿cómo podemos aún sorprendernos de las dificultades que entraña todo diálogo o comunicación entre los seres humanos? Ciertamente, las razones por las cuales algo como el progreso, por poner tan solo un ejemplo, puede ser considerado tan positivo como negativo, son tantas y tan contradictorias entre sí, que anulándose unas a otras, al final nos quedamos en estado de perpetua interrogación, de ahí nacen, sin duda alguna, los dogmatismos y las totalitarias certidumbres como desesperada respuesta a tan desasosegante dificultad.

Pero la realidad no tan solo se anula en el ámbito macro-humano sino también en aquel que es el particular de todos y cada uno de los individuos. Musil lo describe muy bien en muchos momentos de la trama argumental de su novela:

Y así, Diotima quedó contagiada por la misma melancolía de Arnheim, la cual llegó al final a resultarle un placer halagüeño, bello, triste y casi sensual. - En definitiva- se dijo ella al reflexionar sobre la profecía- ¿no es pesimismo lo que

¹⁸²⁷ P. 391, *Ibíd.*

¹⁸²⁸ P. 387, *Ibíd.*

*asalta siempre a las personas de acción cuando se ponen en contacto con las personas de la teoría?*¹⁸²⁹

Y no es ésta precisamente la única ocasión en que los sentimientos de los distintos personajes que participan en la trama de la novela se caracterizan por ser tan inconsistentes como cambiantes, podríamos mejor decir, ¿paradójicos y contradictorios si tenemos en cuenta la complejidad de albergar en un mismo momento el sentimiento de nostalgia ligado a un *placer halagüeño, bello, triste y casi sensual?* Sin duda alguna, en el ámbito del corazón, más que en ningún otro, se hace bien evidente que no resulta aplicable el aristotélico principio de no contradicción, pues si algo caracteriza a los sentimientos es, precisamente, su naturaleza especialmente contradictoria y controvertida, pues ¿cómo la nostalgia puede ir acompañada de un placer halagüeño que a la vez es triste pero bello y casi sensual?, como también nos podríamos preguntar, ¿cómo en ocasiones es posible amar y odiar tanto a una misma persona? El gran mérito de Musil consiste en haber sabido mostrar a través de la figura de un Narrador omnisciente y omnipresente, la muy variada complejidad del mundo emocional de los personajes que configuran la trama de la novela, si así puede llamarse, ya que en realidad carece de argumento propiamente dicho al ser una de estas novelas en las que, al igual que *La Montaña Mágica* de Thomas Mann y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, tan solo es el paso del ser en el tiempo aquello que nos relatan. En la novela de Musil los personajes nunca nos son mostrados como albergando una apariencia o máscara de actor¹⁸³⁰ susceptible de esconder una realidad interior completamente distinta, tal como sucede en la novela de Proust, sino siéndonos directamente desvelados en su compleja y muy contradictoria interioridad emocional, de tal manera que su sentir nunca se caracteriza por ser claro y definido, sino cargado de infinitos matices moviéndose de forma bellamente paradójica en la interioridad de su propio ser. El ser aparece aquí como una auténtica anarquía de átomos.

Como muy bien señala Josep Casals, *en realidad todos los personajes importantes de la obra, compuestos como una sucesión de reflejos, se sitúan bajo el signo de la fragmentación especular. Así, Moosbrugger, el asesino sexual, es una revelación oscura de Ulrich, y por tanto, de Musil, desarraigado de la vida adulta (a Moosbrugger le habían recluido tantas veces que no se había hecho viejo), él también experimenta estados de maravillosa inverosimilitud en los que se rompe el vínculo semántico entre las palabras y las cosas*¹⁸³¹

Por esta razón, el pensamiento que la mayor parte de sus personajes ponen de manifiesto tampoco deja de moverse en la más absoluta controversia y contradicción, y así lo manifiesta el industrial prusiano Arnheim cuando el

¹⁸²⁹ P. 308, *Ibíd.*

¹⁸³⁰ Es lo que viene a significar en latín la palabra persona.

¹⁸³¹ P. 335, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003

propio Narrador señala que mientras *una voz profunda le decía claramente que no se puede renunciar al dinero como no se puede renunciar a la razón o a la moral. Pero otra voz, igualmente profunda, le dijo con la misma claridad que habría que atreverse a renunciar a la razón, a la moral y a toda existencia racionalizada*¹⁸³²

En otras ocasiones Musil por boca del Narrador también nos muestra la influencia que el legado del pasado infantil desencadena en el ser humano:

*Gerda, muchacha inteligente, sentía dentro de sí no poca desconfianza también de su propia desconfianza, en la que creía reconocer la herencia de la razón paterna. Tan independiente como se consideraba, tenía que hacer un esfuerzo angustioso para no obedecer a sus padres, y le oprimía el miedo de que su sangre le impidiera seguir las ideas de Hans*¹⁸³³

Qué pequeña tragedia la de quien creyéndose tan libre acaba descubriendo que se encuentra atado de pies y manos a su propio pasado infantil ¿Cuántas acciones no habríamos emprendido en caso de no haberlo padecido? ¿Cuán distintas direcciones habrían tomado nuestras existencias de haber vivido unas circunstancias distintas? Pero qué importa, si no hubiesen sido éstas habrían sido las otras, ¿Qué más da, si al fin y al cabo, si no somos constreñidos por esto lo estaremos por lo otro? De lo que se trata entonces, es como nos señala Salvador Panikler en su *Cuaderno Amarillo, de aprender a jugar con los naipes de la baraja que a uno le han tocado*, y en la vida al igual que en el póker, no siempre gana, necesariamente, quien tiene las mejores cartas...

En otros aspectos no tan íntimos y emparentados con el ámbito de lo social, Musil sigue sorprendiéndonos por boca del Narrador de su capacidad para detectar algunas de las más insospechadas paradojas en el funcionamiento del mundo profesional:

*Todas las ideologías profesionales nos nobles: de ahí que a los cazadores, por ejemplo, no se les ocurra llamarse carniceros del bosque; antes bien, se declaran amigos de los animales y de la naturaleza, diestros en el arte venatorio, de modo similar a como los negociantes siguen el principio de la utilidad honesta y los ladrones rinden culto al mismo dios de los comerciantes, esto es, al suntuoso e internacional Mercurio. No hay, pues, por qué reverenciar demasiado la imagen de una actividad representada en la consciencia de aquellos que la desarrollan*¹⁸³⁴

Pues si a los cazadores se les llamara por su nombre, y no mediante tales eufemismos, dejarían de albergar esa Belleza que su presencia despierta en el imaginario simbólico de nuestras consciencias, pues si descendieran a ser lo

¹⁸³² P. 519, Musil, *El hombre sin atributos*

¹⁸³³ P. 320, *Ibíd.*

¹⁸³⁴ P. 308, *Ibíd.*

que son, unos indiscriminados asesinos de inocentes animales, ya no podrían pasar a formar parte de los Cuentos de Hadas, como tampoco ellos podrían seguir siendo cazadores sin albergar el supremo cargo de conciencia que supondría el reconocimiento de su propia condición asesina. Y de hecho, lo mismo sucedería con la mayor parte de profesiones, ya que tampoco llamamos seres carroñeros a quienes regentan un negocio de pompas fúnebres cuya subsistencia se encuentra directamente emparentada con el hecho de que todos los seres humanos más tarde o más temprano acaben muriendo, como tampoco llamaremos "aprovechados" a los médicos o psicólogos por vivir, precisamente, de los males padecidos por sus enfermos, ni a los abogados "interesados" por las desgracias de orden jurídico que puedan padecer sus clientes. Sin haberlo querido ni sabido hemos cubierto con un bonito manto de Belleza todas las cosas, incluso aquellas que en principio podían despertarnos la mayor de las repugnancias. Pero de eso se trata, de convertir en estético aquello que en principio no lo es, y de ahí que acabemos estetizando todas las actividades de nuestra existencia, ya que si acudimos a un restaurante para comer, también esperamos que la comida esté adecuadamente presentada en unos platos, que a su vez, deberán estar convenientemente colocados encima de un bonito mantel en un local lo suficientemente agradable como para degustar adecuadamente la comida. Inclusive actividades tan prosaicas como pueden ser el mismo acto de defecar se encuentran íntimamente organizadas de forma estética atendiendo al elevado número de productos consistentes en embellecer los espacios en que tales actos se desarrollan. En esto nos diferenciamos claramente de quienes forman parte del reino animal, y por eso, el ser humano nunca podrá ser considerado como formando parte del mismo.

Como señala Musil por boca del Conde Leinsdorf:

*Examinando la historia de la humanidad no vemos en ella un desarrollo lógico, pero sus inspiraciones, cuyo sentido sólo más tarde llega a revelarse, nos hacen descubrir en ella un poema*¹⁸³⁵

Lo dicho, en la estructura del aparato psíquico humano el "yo" es el último de los monos, el que menos y más tarde se entera de cuanto acontece en verdad en su seno. Menos mal que su evidente inoperancia no nos impide descubrir en nuestra particular existencia y en la de toda la humanidad la Belleza propia de un poema. La estética, el arte, la literatura, la música, la poesía nos salvan tanto del sinsentido como de la estupidez.

En lo que al ser se refiere, Ulrich señala que:

Tú ves un coche y, en cierto modo, percibes también vagamente la frase -veo un coche-. Amas o estás triste, y ves que eres tú quien está en tales situaciones. Pero en un sentido total y absoluto, ni el coche, ni tu tristeza o tu

¹⁸³⁵ P. 329, Ibíd.

*amor, ni tú mismo, estáis plenamente presentes. Nada está totalmente presente como lo estuvo una vez, en la infancia. Todo lo que tocas queda petrificado hasta lo más hondo de ti mismo, tan pronto como has conseguido llegar a poseer una personalidad, y lo único que queda- envuelto en una manera de ser cada vez más externa- es un hilo fantasmal y nebuloso de autoconsciencia y de oscuro amor propio*¹⁸³⁶.

Tras hacer referencia al mito de Platón según el cual el ser humano después de haber sido dividido en dos mitades, una masculina y otra femenina, debería eternamente ir en busca de su otra mitad, resultándole ciertamente imposible alcanzar la unidad en su momento perdida¹⁸³⁷. Y es precisamente dicha unidad la que de alguna manera, tan fructuosa como infructuosa, pretenden alcanzar los dos hermanos, Ulrich y Agathe, autodeclarados gemelos, a lo largo del segundo volumen de la novela, y de manera muy especial en el último capítulo titulado *Viaje al Paraíso* que cierra, pero no termina, esa inacabada e interminable obra. Es entonces cuando sustrayéndose los dos hermanos al mundanal ruido del "se" de lo establecido, deciden pasar tres días juntos en el hotel de una ciudad italiana, lejos de casa y de los acontecimientos que en el mundo se están desarrollando¹⁸³⁸, con la finalidad de entrar de lleno en *el otro estado* y acceder al *Reino Milenario* al que tan a menudo se ha ido refiriendo Agathe a lo largo de la segunda mitad de dicho volumen. Una vez han llegado allí, ambos se desnudan en todos los sentidos para fundirse en una misma unidad, penetrándose con sus mutuas miradas y abrazos, introduciéndose el uno en el otro, retornando de algún modo al Paraíso Perdido, a ese lugar, en el que habiendo perdido ambos los límites de las fuerzas reactivas, y careciendo de todo modo o forma, ya han dejado de sentir ninguna clase de separación ni con respecto a sí mismos, ni entre ellos y las cosas.

*Miraron cuatelosamente en torno suyo. Era casi dolor. Estaban confusos del todo, lejos de sí, en una lejanía en que se perdían. Veían sin luz y oían sin sonido...Pero ese dolor era tan dulce como una viva claridad, sobrehumana...*¹⁸³⁹

Siendo entonces el silencio como aquel en el que *habita una música que es más grande que toda otra música terrena*¹⁸⁴⁰, y hablando de tal manera que no eran ellos quienes decidían lo que decían, sino que ellos mismos eran elegidos por las propias palabras, de tal manera que no albergando ningún pensamiento se encontraban con un mundo preñado de singulares pensamientos, percatándose de que *ya no eran cuerpos cerrados, que se empujaban y repelían mutuamente, sino formas abiertas y vinculadas entre sí*¹⁸⁴¹. De este

¹⁸³⁶ P. 262, *Ibíd.*

¹⁸³⁷ P. 264, *Ibíd.*

¹⁸³⁸ Entre otros, el estallido de la Primera Guerra Mundial

¹⁸³⁹ P. 847, *Ibíd.* (Volumen II)

¹⁸⁴⁰ P. 845, *Ibíd.* (Volumen II)

¹⁸⁴¹ P. 847, *Ibíd.* (Volumen II)

modo, se percataron hasta qué punto habían dejado de estar sometidos a las convencionales separaciones que todo ser humano sufre mientras no consigue abandonar el tedioso mundo de la cotidianidad y sus oficialidades. Habían *superado el grado de ansiedad que gasta su energía en una acción y corto frenesí, y la plenitud de la consumación penetraba poderosamente no sólo en determinados puntos de su cuerpo, sino en todos, como el fuego no se hace más pequeño cuando se enciende con él otro fuego. Se habían suemrgido en ese fuego que todo lo colma, en un cielo de encantos. Agathe lloraba de felicidad. Cuando se movían, el recuerdo de que eran todavía dos caía en el dulce fuego del amor y se disolvía en él como un grano de incienso; acaso en estos momentos en que ellos no eran del todo uno fueran los más bellos*¹⁸⁴²

Siguiendo con la inconsistencia del mundo y los Ideales que todo ser humano acostumbra a atesorar, Agathe señala lo muy tontos que son estos últimos si tenemos en cuenta que *cualquiera de ellos, tomado en serio, contradice a algún otro*, considerando que dado su carácter irrealizable tan solo sirven para *incendiar el alma*, preguntándose: *¿Pero qué clase de mundo es éste? Una fría y oscura franja entre dos fuegos del todavía-no y del ya-no*¹⁸⁴³, lo que equivale a considerar que se trata de un mundo tan paradójico como irracional.

Por otra parte, Ágathe señala a Ulrich:

Y puede que la superstición de tratar como una alteración todo aquello que no encaja con la experiencia más común sea precisamente el pecado y la forma pecadora de nuestra vida!

Respondiendo Musil por boca de Meingast, el maestro de Clarisse:

*La verdad es algo que no tiene fin*¹⁸⁴⁴

Y en este aspecto, tampoco tienen ningún fin la experiencia estética y la interpretación de la obra de arte, que se adivina más como una artimaña del ser humano por conceder algún sentido a su propia existencia, que no como algo en sí susceptible de albergar una verdad sólida e incuestionable.

El doble sentido que albergan las palabras, dependiendo de si son utilizadas de forma prosaica en la cotidianidad, o de manera creativa en la creatividad, como por ejemplo sucede con la palabra *schnell* (rápido, aludiendo a la banal rapidez de la vida cotidiana) y la palabra *schnellen* (rapidez, en el sentido de dar un danzante salto de júbilo que conduce a una realidad superior), hace que Clarisse señale lo siguiente:

*Un lenguaje doble implica no obstante una vida doble. La vida habitual es, evidentemente, la del pecado; la vida secreta es la de la forma gloriosa*¹⁸⁴⁵

¹⁸⁴² P. 848, *Ibíd.*, (Volúmen II)

¹⁸⁴³ P. 858, *Ibíd.*, (Volúmen II)

¹⁸⁴⁴ P. 279, *Ibíd.*

Concluyendo más tarde que:

*El deber, la prerrogativa, la misión de lo que se llama consciencia, delirio, voluntad, es dar con la forma fuerte, con la forma luminosa. Es aquella forma en la que nada resulta fortuito, en la que no hay sitio para la vacilación y en la que coinciden la dicha y la obligación. Otras personas la han llamado vivir en la esencia, han hablado del carácter inteligible, han definido el instinto como la inocencia y el intelecto como el pecado*¹⁸⁴⁶

Y esta forma luminosa no sería otra que aquella correspondiente al *Dasein* auténtico en su capacidad para acceder a la *Überwirklichkeit* o Supra-realidad que se encuentra al margen de las garras del *Begriff*.

Al fin y al cabo, tal como señala Musil por boca de Ulrich, la vida se nos aparece *mediante un extraño reflejo que nos dice que la vida, tal como es, se nos presenta quebrada en todo por obra de una vida como podría ser*¹⁸⁴⁷. Pues la vida, al igual que el ser, consiste más en lo que aún no es, en lo que puede llegar a ser, que no en lo que propiamente es. Serás el que eres, pero ese que eres no será jamás...

La dinámica del sentimiento en la novela de Musil

*El intelectualismo es sólo la expresión o el instrumento de una vida que se ha secado*¹⁸⁴⁸

Pues la verdadera vitalidad se encuentra en el mundo de las pulsiones y los sentimientos, por más que éstos alberguen una naturaleza ciertamente compleja y en no pocas ocasiones conduzcan a la confusión y el sufrimiento. Así respecto al sentimiento amoroso, Ulrich señala que:

¹⁸⁴⁵ P. 285, *Ibíd.*

¹⁸⁴⁶ P. 285, *Ibíd.*

¹⁸⁴⁷ P. 738, *Ibíd.* (Volúmen II)

¹⁸⁴⁸ P. 187, *Ibíd.*

!Es una de las máquinas de hacer coincidir! !Tiene el bendito efecto de cegar!. El amor le hace a uno ciego...Añadiendo Agathe que el amor también hace ver lo que no hay allí¹⁸⁴⁹

Siendo la expresión *amor a la verdad* para Ulrich una de las más contradictorias expresiones, pues si hay verdad difícilmente habrá amor y si hay amor muy probablemente no habrá verdad, pues *desgraciadamente, la verdad nace de la sangre fría¹⁸⁵⁰...Pedir del amor verdad es tan falso como exigir de la cólera justicia...el sentimiento le resulta a la verdad dañoso¹⁸⁵¹*.

Al fin y al cabo, Ulrich considera que en el ámbito del amor y los sentimientos, el afecto se las arregla para construir el objeto a la medida de sus necesidades:

El afecto se arregla a sí mismo el objeto, tal y como lo necesita, es más, lo crea, de forma que, al fin y al cabo, tiene que ver con un objeto que, habiendo surgido de esa forma, no hay manera ya de reconocer como tal. Pero está bien así, pues dicho objeto no es destinado al conocimiento, sino, justamente, ¡a una pasión! Este objeto surgido de la pasión y flotante en ella- concluyó Ulrich, volviendo al comienzo- , es, naturalmente, distinto del objeto al que ella se adhiere externamente y que puede palpar, y esto mismo vale en el caso del amor. En el te amo hay una equivocación: pues el "te", esta persona en concreto, que ha suscitado la pasión y que puede ser tocada con los brazos, cree uno amarla, y realmente uno ama a la persona no que ha suscitado, sino que ha sido suscitada por la pasión, esa religiosa y fiera creación, ¡pero se trata de otra persona!¹⁸⁵²

Concluyendo entonces su hermana Agathe que *no se ama realmente a la persona real, se ama realmente a una irreal*, siendo ésta la causa de que todas aquellas confusiones que confieren al amor una naturaleza tan fastasmagórica. Y como después le recuerda Ulrich:

Por lo menos la mitad de la historia universal es una historia de amor...teniendo en cuenta, naturalmente, todas las formas de amor¹⁸⁵³

Preguntándose después si el amor es un sentimiento para concluir que lo de menos en el amor es el sentimiento, ya que visto de esta manera apenas resulta ser tan apasiaoando y potente como parecía ser, y *en todo caso, es menos claro que un dolor de muelas¹⁸⁵⁴*. No obstante ello no impide, según señala Agathe, *que el amor entre dos personas sea una especie de declaración*

¹⁸⁴⁹ P. 502, *Ibíd.* (V.II)

¹⁸⁵⁰ En opinión de Agathe

¹⁸⁵¹ P. 505, *Ibíd.* (V.II)

¹⁸⁵² P. 511, *Ibíd.*

¹⁸⁵³ P. 513, *Ibíd.*

¹⁸⁵⁴ P. 519, *ibíd.*

*de guerra contra el mundo, algo así como la rebelión de una pareja contra la sabiduría de la multitud*¹⁸⁵⁵

Por otra parte, dada la inherente inconsistencia del ser humano, Ulrich considera que *buscamos en la vida lo firme con tanta urgencia como la bestia terrestre que se ha caído en el agua. Por ello supervaloramos tanto la importancia del saber, del derecho y de la razón como también la necesidad de la coacción y la violencia...pues la inmensa mayoría de las manifestaciones de nuestra vida se basan en la inseguridad de espíritu. En ellas, domina la creencia, la suposición, la sospecha, el barrunto, el deseo, la duda, la tendencia, la exigencia, el prejuicio, la persuasión, el ejemplo, la óptica personal y otros estados de semicerteza*¹⁸⁵⁶

Concluyendo entonces que la realidad del ser humano, en su mayor parte, no es más que el resultado de una opinión a la que se le atribuye un peso extraordinario, pues incluso sus pasiones no son más que suposiciones cayendo en sus manos, muchas veces, por mera ansia de tomar una decisión, e incluso en el caso de actuar supuestamente desde la libre voluntad, no deja de hacerlo a instancias de una opinión. El problema de las opiniones, para Ulrich consiste en primer lugar, en que son intolerantes y excluyen aquello que se le pueda oponer, y en segundo lugar, en que caen por su propio peso tan pronto han dejado de constituir una novedad. Por esta razón, entre otras, opina que:

La realidad se liquida a sí misma

Y el hecho de que el ser humano esté sujeto a un sin fin de opiniones, siempre le impide ser de una forma total y duradera, y al no poder expresarse nunca del todo, tan solo podrá acumular un montón de muy diversas opiniones que irán creando una historia.

*La historia, el acontecer, incluso el arte se hace por carencia de felicidad. Y una tal carencia no reside en las circunstancias, en que éstas no nos dejen alcanzar la felicidad, sino que estriba en nuestro sentimiento. Nuestro sentimiento es portador de la cruz de la doble particularidad: no tolera a ningún otro junto a sí y él mismo no dura. Razón por la que todo lo que vaya vinculado con él tiene la apariencia de valer para una eternidad, y sin embargo, todos nosotros aspiramos a dejar las creaciones de nuestro sentimiento y variar la opinión expresada en las mismas. Pues un sentimiento cambia en el mismo instante en que todavía dura; no tiene duración ni identidad; tiene que ser hecho efectivo de nuevo a cada paso*¹⁸⁵⁷

¹⁸⁵⁵ P. 735, *Ibíd.* (Volúmen II)

¹⁸⁵⁶ P. 525, *Ibíd.*

¹⁸⁵⁷ P. 526, *Ibíd.*

Con lo cual el sentimiento es desvelado en su propia insustancialidad e impermanencia, como algo tan efímero y cambiante, como al parecer caprichoso y escasamente respetuoso o tolerante con los demás sentimientos, de tal manera que Musil por boca de Ulrich se plantea hasta qué punto es un estado o un proceso. En base a la primera hipótesis, sería algo que a pesar de sus constantes cambios, es percibido como algo aparentemente inmóvil¹⁸⁵⁸, y en base a la segunda, estaría vinculado a la impermanencia y el incesante cambio-transformación respecto a todo aquello con lo que tanto interna como extremadamente guarda relación. Musil, a través de Ulrich, señala que:

El sentimiento pugna por adentrarse "coge al hombre todo", como dice, no sin razón, el lenguaje coloquial; reprime lo que no le cuadra y favorece aquello de que se pueda nutrir...Lo interior se ve movido por el sentimiento a que se vuelva hacia él mismo. La disposición interna que no se ha agotado ya en un primer momento, se agolpa por derramarse poco a poco en él; y tan pronto como el sentimiento se apodera de fuerzas más grandes almacenadas en pensamientos, recuerdos, principios y cosas así, es "cogido" totalmente por todo ello, y lo cambian de tal modo que, en adelante, es difícil decidir si se ha de hablar de un coger o de un haber cogido¹⁸⁵⁹

No obstante, una vez el sentimiento haya alcanzado su punto culminante, irá debilitándose y desfalleciendo hasta ser prontamente suplantado por otros nuevos sentimientos, quedando relativamente en entredicho que se trate de un estado y no de un proceso. Por otra parte, el sentimiento tanto mantiene sometido el mundo interior del sujeto como somete y domina el mundo exterior tras tomar contacto con aquellas actividades de la vida que formatea de acuerdo a sus propias necesidades, de tal modo que, *cada sentimiento, si ha logrado una cierta fuerza y permanencia, se crea un mundo elegido y agresivo, su propio mundo, ¡cosa que juega un papel no pequeño en las relaciones humanas! Con esto tiene que ver también nuestra tristemente famosa versatilidad y nuestro cambiante criterio¹⁸⁶⁰*

Ulrich finalmente concluye que el sentimiento tanto es un estado como un proceso, sosteniendo al mismo tiempo que no se trata ni un estado ni de un proceso, si bien *cada una de estas afirmaciones quiere ser tan correcta como la otra¹⁸⁶¹*. Sucede con las afirmaciones aquello mismo que cierto rabino sostenía al dar la misma razón a dos alumnos que mantenían puntos de vista opuestos sobre una determinada cuestión, cuando un tercer alumno protestó por el relativismo del maestro, éste le señaló que él también tenía razón, poniendo en evidencia que ninguno de los tres se encontraba en posesión de la Verdad.

¹⁸⁵⁸ P. 538, ibíd.

¹⁸⁵⁹ P. 559, ibíd.

¹⁸⁶⁰ P. 560, ibíd.

¹⁸⁶¹ P. 561, ibíd.

Por otra parte, esta diferenciación entre estados y procesos tan solo obedece, según el propio Ulrich, al *modo propiamente lingüístico de pensar que no al cuadro científico de hechos*¹⁸⁶², desvelándose, de alguna manera, que tal diferenciación no obedece a la realidad sino a las propias necesidades del lenguaje y la razón.

Dado que, por ejemplo, en la lengua alemana es frecuente referirse a los sentimientos utilizando expresiones que tanto hacen referencia al interior del sujeto como a su mundo exterior, tales como: *la cólera está en mí, o estoy en cólera, o me siento encolerizado o enamorado, o me he encolerizado o enamorado*, resulta evidente que *el sentimiento se forma dentro y fuera de mí*, señala Ulrich; *se transforma por dentro y por fuera; me cambia a mí por dentro y por fuera; cambia el mundo, directa e inmediatamente desde dentro y lo hace de forma indirecta y mediada desde fuera, es decir, a través de mi comportamiento; de modo que, por mucho que esto esté en contradicción con nuestros prejuicios, se da al mismo tiempo dentro y fuera, o, al menos, viene tan enlazado con el dentro y el fuera que casi pierde todo sentido la pregunta de qué es un sentimiento interior y qué es exterior y cuál es en él el "yo" y cuál el mundo*¹⁸⁶³

La totalidad de esta profunda y compleja reflexión nos remite al *Ereignis* o acontecer apropiador del ser que tanto se apropia del mundo como es apropiado por él, ya que en definitiva la dinámica de funcionamiento de los sentimientos alberga tal grado de complejidad debido a que, más allá de que se trate o comprenda como un estado o un proceso, no deja de estar en consonancia con el propio acontecer del ser. Un sentimiento cualquiera se apropia del sujeto y después del mundo circundante, pero a la vez dicho *Umwelt*¹⁸⁶⁴ acaba apropiándose del sentir de dicho sujeto, y es por esta razón que los sentimientos son tan volubles, inestables, cambiantes, complejos y en tantas ocasiones, tan poco razonables, si bien, conjuntamente con las pulsiones y los deseos, constituyen el motor esencial que mueve la existencia del ser humano.

Si los sentimientos se mueven dentro de una marcha circular y ciertamente repetitiva, siguen también esta misma trayectoria todas las manifestaciones de la cultura, de tal manera que todo en el mundo se encuentra girando y dando vueltas en el círculo de lo que los hindúes denominan como Samsara, o Rueda de la Fortuna según reza uno de los Arcanos Mayores del Tarot, determinando la marcha enteramente circular de la vida, y tal como Musil puntualiza, se trata en muchos casos de una marcha circular carente de sentido, moviéndose al paso del tiempo como una rueda en la que aquello mismo que en un momento dado había estado abajo ahora aparece arriba, y *lo que estaba en las alturas*

¹⁸⁶² P. 561, *Ibíd.*

¹⁸⁶³ P. 563, *Ibíd.*

¹⁸⁶⁴ Mundo circundante

*se arrastra luego por el cieno; se trate de los más grandes pensamientos o de los cotidianos, los pequeños hábitos o las más inolvidables pasiones*¹⁸⁶⁵.

Siguiendo con los sentimientos, para Musil son claramente controvertibles en la medida en que siempre se dan formando lo que él denomina *una cuádriga*, pues si *bien se ama a una persona porque se la conoce y porque no se la conoce*; también *se la conoce porque se la ama, y no se la conoce porque se la ama*¹⁸⁶⁶. Pues siendo no obstante cierto aquello que Platón señala en sus Diálogos, que *tan solo amamos aquello que comprendemos y comprendemos sólo aquello que amamos*, lo que comprendemos lo amamos porque lo conocemos y no lo conocemos, de la misma manera que comprendemos a alguien porque simultáneamente lo amamos y no lo amamos. Es decir, que las cosas del amor y el sentimiento en general se nos desvelan como algo sumamente complejo e intrincado, fundamentalmente contradictorio y paradójico, si bien por otra parte, ¿que aspecto no lo es en la existencia del ser humano?

En otros momentos Musil se nos desvela como un acérrimo hermeneuta cuando señala el carácter ciertamente aleatorio o azaroso de las muy distintas valoraciones que un determinado ser humano pueda albergar para los demás:

*Ningún ser humano es, en sí, hermoso o feo, bueno o malo, eminente o aburrido, sino que su valor depende de que se crea en él o se dude de él*¹⁸⁶⁷

Es decir, que encuentra su valoración en un determinado contexto de circunstancias que tanto puede ensalzarlo como denigrarlo o ignorarlo, en base a las muy distintas consideraciones que en cada momento histórico puedan darse.

En relación a la marcha del mundo no duda en poner siempre en entredicho la noción misma de progreso histórico cuando afirma que *en el mundo, todo va, de un modo casi inexplicable, tanto para atrás como para adelante*¹⁸⁶⁸, aviniéndose de este modo al punto de vista sostenido por Walther Benjamín en sus *Tesis sobre la historia* al considerar *los muchos cadáveres* que toda línea de progreso deja en *las cuentas de la historia*, poniendo en entredicho uno de los más grandes Metarelatos de la historia occidental.

Musil incluso reconoce por boca de Ulrich que buena parte de las acciones tan orgullosamente llevadas a cabo por su propio yo, también fueron una eficaz forma de huir de sí mismo, de su propia interioridad, con la finalidad de no afrontar sus más profundos problemas y contradicciones. Por tanto, aquello mismo que en un principio es motivo de orgullo y vanaglorio también acaba

¹⁸⁶⁵ P. 662, *Ibíd.*

¹⁸⁶⁶ P. 666, *Ibíd.*

¹⁸⁶⁷ P. 668, *Ibíd.*

¹⁸⁶⁸ P. 669, *Ibíd.*

siendo razón para la más honda desazón, no resultando ya posible ver en nada de lo humano un sentido claro, único y diáfano al estar cualquier iniciativa circundada por la más evidente contradicción. Resulta entonces bien claro que el ser humano no puede dar unos pasos sin estar al mismo tiempo retrocediendo otros tantos en la dirección contraria, creando nuevos problemas allí mismo donde parecía tan claro haber conseguido solucionarlos. Al fin y al cabo, todo se mueve en la entreapertura de esos dos mundos configurados por la metafórica presencia de la verja a través de la cual los dos hermanos, que no están *no-juntos* ni *no-separados*, que no son ni una cosa ni la otra y las dos al mismo tiempo, acostumbran a contemplar la realidad del mundo en los últimos capítulos del segundo volumen. Es desde ese lugar que se encuentra en la entreapertura de los dos mundos: el de la tediosa cotidianidad y el de la luminosa clarividencia, donde contemplan a la muchedumbre que deambula por las calles de la ciudad como *una corriente de peces pálidos y macilentos*, como esos peces a los que San Antonio de Padua infructuosamente predica en el conocido *Lied* del compositor Gustav Mahler que más tarde utilizó como scherzo de su *Sinfonía Resurrección*. No obstante, el ser humano necesita tomar, si o si, como punto de partida para su propia evolución este mismo río en el que los pálidos peces siempre nadan a favor de la corriente, para más tarde poder ir precisamente a contra-corriente de todo lo establecido.

Por esta razón, en el ensamblaje de la vida tan relevante es el odio como el amor, pues *parece ser que que hay tantas razones para amar al mundo como para abominarlo. En la naturaleza del hombre están ambos instintos, dispuestos para ser aplicados, en una correlación de fuerzas distinta según los casos personales*¹⁸⁶⁹. En este aspecto, en el segundo volumen de esta novela la verja viene a constituir un símbolo de aquello mismo que separa y al mismo tiempo une, de modo que su sentido y significado viene a ser extrapolado tanto a los dos hermanos que no están ni del todo separados ni del todo unidos, como a la totalidad de las cosas del mundo que también siguen este mismo derrotero, coincidiendo de este modo con la filosofía existencialista heideggeriana en lo que a la correlación existente entre el *Dasein* y el *Umwelt* se refiere, viniendo a quedar el ser humano configurado por las circunstancias de tiempo-espacio que tanto han contribuido a conformarlo como él mismo ha también contribuido a conformarlas.

¹⁸⁶⁹ P. 759, *Ibíd.* (Volumen II)

Algunos Metarrelatos

Desde que se abrieron las puertas para todos y hay gente de mi círculo (perdón!) que logra el título de doctor, los preceptores están de capa caída. Nuestra juventud hace bien en dedicarse a la caza del faisán y del jabalí, entretenerse cabalgando y cortejando mujeres bonitas...¿Quién dice algo en contra siendo joven? Sin embargo en aquellos tiempos los preceptores enderezaron una parte de aquella energía juvenil y la emplearon en la caza del arte y de la cultura tan entusiásticamente como en la del faisán; esto se echa ahora de menos¹⁸⁷⁰

Habiéndose extendido actualmente la educación a todas las capas sociales con la misma velocidad que ha perdido aquella dimensión profunda que antaño poseía, y que servía al objetivo de ennoblecer los sentimientos y la inteligencia de los educandos, hoy parece servir al objetivo de mantener a todos los individuos de todas las capas sociales en la más absoluta indigencia intelectual. Esta situación ocasiona que dichos individuos carezcan de la más mínima consciencia reflexiva para someter a juicio las perogrulladas exhibidas por esos mismos gobernantes que tanto se empeñaron en educarlos en una igualdad, consistente en nivelar por abajo todo aquel talento o creatividad que antes podía sobresalir por arriba. Así, vivimos en un mundo mediocre gobernado por gente mediocre escogida por gente también mediocre.

Y además muy a menudo también sucede aquello que Musil apunta por boca de Ulrich, *el Estado da dinero para cualquier tontería, pero no suelta un céntimo para resolver los importantes problemas morales. Ésta es su naturaleza, porque el Estado es el ser humano más estúpido y malvado que existe¹⁸⁷¹*

Entonces cabe preguntarse: ¿cómo no va a ser así de estúpido y malvado si está conformado por gente tan y tan mediocre?, pues ¿qué interés podrán tener en educar y formar a sus ciudadanos en aquello que realmente es relevante si quienes los dirigen tan solo aspiran a perpetuar su propia mediocridad?

Por otra parte, en demasiadas ocasiones se instruye en lo que sería una especie de Verdad Única con la que todo el mundo debe estar de acuerdo so

¹⁸⁷⁰ P. 196, *Ibíd.*

¹⁸⁷¹ P. 270-271, *Ibíd.*

pena de ser automáticamente considerado como un individuo retrógrado y prácticamente indeseable para el correcto funcionamiento del mundo. Y sin embargo nos recuerda Musil por boca de Clarisse aquella máxima de Nietzsche, *querer llegar a la certeza en el saber es como querer andar sobre seguro: una cobardía*¹⁸⁷²

Por este motivo consideraremos cobardes todos aquellos fundamentalismos que siempre han pretendido, y siguen pretendiendo, reducir la Verdad a algo seguro dicho y/o escrito de una vez para siempre, como algo incuestionable no susceptible de ser interrogado o re-interpretado, entiéndase, la mayor parte de las religiones, la Ciencia entendida en un sentido absolutista reclamándose como única Realidad posible, y en general todas aquellas ideologías de corte totalitario que persiguen y castigan la posibilidad de establecer un Diálogo abierto y creativo con los textos de la Humanidad y sus individuos. Al respecto, tan solo recordar aquella brillante frase escrita por Bergamín, *dejar lo cierto por lo dudoso es dejar la muerte por la vida*¹⁸⁷³, porque de alguna manera el ser muere con la certeza y se vivifica con la duda, pues no en vano Marc- Allein Ouaknin nos recuerda en su obra *C'est pour cela qu'on aime les libellules* que en hebreo el ser humano es definido como *nahout*¹⁸⁷⁴ que significa algo así como la cuestionabilidad o capacidad del ser humano para cuestionar-(se). Se entiende entonces el conocido episodio de la caída del blanco maná del cielo para alimentar al hambriento pueblo de Israel en su travesía por el desierto tras su huida de Egipto, cuando estupefactos ante aquellos copos de color blanco que ven caer desde el cielo los israelitas se preguntan (*nah?*) ¿qué es esto?, de tal manera que el maná queda representado como *nah* una pregunta, un interrogar, ordenando Moisés a su pueblo que tan solo consumiera una parte del maná caído para guardar el resto para el futuro, recordándoles de este modo que el *nah* o maná caído del cielo simbolizaba la capacidad de poder seguir manteniendo viva la interrogación para siempre. Si lo propio del ser humano es la duda, el preguntarse, entonces la incerteza es su destino y la confusión su alimento. No tener nunca nada del todo claro, esa y no otra es la cuestión...vivir en lo dudoso y no en lo cierto porque la certeza absoluta en el saber además de ser una cobardía, también es una muerte. Entonces, ¿cuántos muertos hay en el mundo que deambulan pareciendo estar vivos? Cuánta razón tenía Heráclito al afirmar que *muerte es todo cuanto vemos estando despiertos...*

Musil también viene a recordárnoslo por boca del hombre sin atributos que es Ulrich:

Dios no interpreta el mundo literalmente, el mundo es una imagen, una analogía, una figura de dicción, y tiene un vocabulario del que Dios se ve

¹⁸⁷² P. 364, *Ibíd.*

¹⁸⁷³ P. 87-88, *Vida de la Pintura*, Enrique Andrés

¹⁸⁷⁴ Esta palabra tiene su arranque en el prefijo *nah* que significa ¿qué?

*precisado a servirse por motivos que Él conoce, a pesar de ser insuficiente para expresar sus pensamientos; no debemos pues tomarlo al pie de la letra, sino que nosotros mismos debemos buscar la solución de los problemas que Él nos presenta*¹⁸⁷⁵

O sea Dios entendido como aquello que en realidad siempre fue: una invención del ser humano para albergar la ilusión de poder agarrarse a algo que pudiera conferir sentido a su existencia, así desvelado ahora como mera figura de dicción que ya no puede ser tomada al pie de la letra, nos sigue sirviendo como camino para continuar interrogándonos, pues ¿qué clase de problemas puede inducirnos a buscar su solución un Dios que ha sido creado por el propio ser humano? ¿No serán nuestras propias problemáticas existenciales?...Al fin y al cabo Dios no es más que una Idea, una particular manera de concebir y dar nombre a lo Inefable e irrepresentable, pero ¿hasta qué punto resulta razonable que lo representemos de esta manera? En parte sí y en parte no, sí porque de este modo disponemos de un cómodo cajón de sastre en el que colocar todo aquello que nos sobrepasa debido a nuestras muy limitadas capacidades gnoseológicas, no porque ello también nos impide hacer discurrir nuestro pensamiento de una manera más auténticamente libre, fluida y creativa. Después de todo, como muy bien señala Comte-Sponville, *los seres humanos tienen una capacidad sorprendente para confundir sus deseos con la realidad, en lugar de comprender la realidad de sus deseos*¹⁸⁷⁶, esto es, en la mayor parte de ellos suele prevalecer tanto el inconsciente deseo de necesitar un Dios en el que apoyarse para poder dar sentido a su existencia, que han acabado confundiendo su deseo-necesidad existencial con la propia realidad. Pero la realidad quizás no sea otra que un urgente deseo de sentirse amparado por algo superior a ellos mismos. Se entiende entonces, que tanto se haya hablado y se siga hablando de Dios, si bien quizás tendríamos que puntualizar que de aquello que realmente se está hablando es del deseo y no de la verdad. No obstante, como señala Spinoza en su *Ética, el deseo es la esencia misma del hombre*¹⁸⁷⁷, y por tanto nada que objetar a quienes satisfacen el deseo de albergar la necesidad de que Dios exista, pues si de desear se trata, éste es un deseo como otro cualquiera, si bien desde un punto de vista gnoseológico sería de rigor no confundirlo con la verdad. Después de todo, nos recuerda Comte-Sponville que es preciso no mezclar los valores que siempre son personales tras haber surgido del deseo de cada cual, con las verdades (yo más bien puntualizaría "algunas verdades") que no necesitando ser sostenidas por nadie existen por sí mismas, pues el hecho de que la tierra siempre haya girado sobre su eje al igual que la constatación de que la lluvia que cae del cielo proviene del agua de la tierra, son verdades por sí mismas que no precisan de ningún valedor. Por esta razón, Dios no responde a ninguna realidad sino a un

¹⁸⁷⁵ P. 366, *Ibíd.*

¹⁸⁷⁶ P. 139, *Sobre el Cuerpo, André Comte-Sponville*

¹⁸⁷⁷ P. 38, comenta por A. Comte-Sponville en su obra *Sobre el cuerpo*

deseo, y por ello constituye un valor y no una verdad. Si alguien por ejemplo completamente enamorado siente en su seno interno un gran amor hacia alguien y exclama: "Dios es Amor", haría mejor en decir y considerar que a ese gran amor que siente en su pecho (producto de su deseo) le llama Dios. De la misma manera, que ante la sublime interpretación de una obra musical un espectador podría afirmar que Dios mismo es quien se manifiesta a través de la música, en lugar de reconocer que a ese sentimiento tan particular, íntimo y personalmente intransferible que siente hacia la música que escucha, le llama Dios. Nunca deberíamos confundir, por tanto, nuestros deseos y pasiones con la verdad, por más que pueda parecernos que de la verdad se trata, si bien en tal caso siempre nos queda la posibilidad de afirmar que se trata de "nuestra realidad más íntima y particular"...

En todo caso, también se le puede llamar Dios a la totalidad del Universo que en su inefabilidad resulta finalmente incomprensible e inconmensurable, pues los seres humanos tan solo podemos albergar una determinada perspectiva, la que cada cual tenga, desde la que contemplar el mundo, y lógicamente ninguna perspectiva o conjunto de las mismas podrá nunca agotar todas las posibilidades de observación, pues sólo aquello que podríamos denominar Dios o Absoluto estaría en posición de albergar todas las perspectivas posibles. De hecho, tanto Spinoza como después Heidegger y Ortega y Gasset vendrían a redundar en esta misma dirección.

No obstante, respecto a temas tan trascendentales conviene recordar las palabras de Musil por boca de su Narrador, *a las personas que dan preferencia a la compañía de grandes cosas- y entre éstas se cuentan especialmente las almas grandes, para las que no existen cosas pequeñas- les ocurre, sin darse cuenta, que su interior se vacía, emergiendo su contenido a una dilatada superficialidad...Los problemas más caros, los de la nación, los de la paz, de la humanidad, de la virtud, y otros semejantes, cargan sobre sus espaldas la más barata flora del espíritu*¹⁸⁷⁸

No en vano el propio Musil sigue lamentándose por boca de su Narrador de que *los siglos pasados cometieron quizás un grave error al atribuir un valor tan grande a la inteligencia y a la razón, a las convicciones, a los conceptos y al carácter*¹⁸⁷⁹

Pues finalmente tanta abstracción acaba convirtiéndose en una especie de *bruit autour de notre âme*...que vacía y esteriliza nuestra propia existencia...

¹⁸⁷⁸ P. 407, *Ibíd.*

¹⁸⁷⁹ P. 417, *Ibíd.*

La Viena finisecular

Si ha habido una época que se ha caracterizado por haber desvelado los pies de barro de la tradición metafísica occidental y sus correspondientes Metarrelatos, ésta ha sido, sin ninguna duda, la de la Viena finisecular con la crisis y desmoronamiento del Imperio Austro-húngaro, que arrastró consigo la totalidad de los pilares que hasta entonces habían mantenido en pie y sostenido la existencia del ser humano. Fue en aquel contexto histórico donde tuvo lugar una espectacular *epojé* encaminada a cuestionar los propios fundamentos de la metafísica occidental, quedando incluso en entredicho el propio concepto de "yo", del sujeto entendido como una realidad en sí supuestamente unitaria y coherente, para ser desvelado como una suma de átomos sin centro, cual realidad que se anula en su propia contradicción interna. Dada la existencia de algunos contenidos de la consciencia que superan los límites de lo individual dando lugar a una existencia suprapersonal que se ha independizado del sujeto que los ha creado, no resulta posible considerar la existencia de un yo independiente definido en sus propias fronteras¹⁸⁸⁰. En consecuencia, resulta inapropiado hablar en términos de sujeto y mundo exterior en la medida en que ambos constituyen una realidad complejamente intrincada, en la que no es factible identificarlos como realidades separadas. Como señala Sandra Santana:

*Si reconocemos que el concepto de yo es difícilmente separable de todo lo que nos rodea, incluidos los demás individuos, el otro se convierte, no ya en parte de nosotros mismos..., sino en un conjunto, más o menos estable, de elementos de consciencia que, a su vez, se relaciona con otros conjuntos y con el nuestro propio, como un grupo compacto de elementos relacionado más débilmente con otros grupos de esta clase*¹⁸⁸¹

Y será precisamente en la novela de Musil *Der Mann...*, donde las sensaciones y no los cuerpos o la materia constituyan los elementos últimos de nuestro conocimiento de la realidad, de tal manera que el propio autor llega a señalar en sus *Diarios*, que *ser hombre es algo muy precario*¹⁸⁸². Nada que ver en definitiva con las pretensiones del Sujeto Trascendental Kantiano de situarse como punto de referencia de la realidad. En este mismo contexto histórico,

¹⁸⁸⁰ P. 188, *El laberinto de la palabra*, Sandra Santana, Acantilado, Barcelona, 2011

¹⁸⁸¹ P. 189, *Ibíd.*

¹⁸⁸² P. 49, *Diarios*, Robert Musil, Random House Mondadori, Barcelona, 2009

físicos como Ernest Mach, que fue profesor de Musil en la universidad, definen al ser humano como ese cúmulo de sensaciones y recuerdos que más tarde quedará bien representado en la novela *Der Mann...* mediante la figura del hombre sin atributos entendido como un conjunto de atributos sin hombre. Como señala Sandra Santana:

*La entrada del hombre en la Modernidad solicita la completa disolución del sujeto en una compleja red de sensaciones sin centro*¹⁸⁸³

Planteamiento bien cercano al movimiento sensacionista propugando por esta misma época en Portugal por Fernando Pessoa, el cual sostendrá la irreductibilidad de las sensaciones a la idea o concepto, incapaces de dar realmente cuenta de las mismas.

Pero no solo la propia noción de sujeto es cuestionada, sino también todos aquellos Metarrelatos que hasta entonces habían quedado instaurados como Verdades incuestionables e inamovibles, de tal manera que la Justicia, la Paz, la Igualdad, la Fraternidad, la Libertad y demás relatos fueron desalojados de la Caverna platónica en la que hasta entonces habían permanecido para ser desvelados bajo la esclarecedora *Lichtung* del Oscuro Bosque. De hecho, es en dicho contexto histórico donde la *epojé* previamente llevada a cabo por Nietzsche en *Wahrheit und Lüge* sobre los valores en los cuales se había asentado la civilización occidental, alcanza su máxima expansión, desvelándose como aquellas *ilusiones y metáforas que ya habíamos olvidado que lo eran*.

En este contexto socio-cultural-político tuvo lugar un importante debate estético entre los artistas de la *Secesión (Jugendstil)* como Gustav Klimt o Hermann Bahr, y aquellos que formaban parte de la *Viena moderna crítica*; Loos, Musil, Kraus, Schönberg o Altenberg. Mientras los primeros se caracterizaban por innovar de forma un tanto efectista y superficial, dando lugar a la continua proliferación de numerosas modas y tendencias de escaso recorrido, los segundos buscaban la profundidad de lo perenne dentro de lo cambiante, sin dejar de anclar sus realizaciones en la propia tradición, buscando la innovación sin renegar de los valores y fundamentos del pasado. Mientras los artistas pertenecientes al *Jugendstil* centraban todo su interés en la ornamentación como elemento principal de sus obras, el arquitecto Alfred Loos declaraba la guerra a todo detalle ornamental que no tuviera una función estructural, en la misma medida en que Karl Kraus criticaba la utilización de palabras y giros lingüísticos con fines únicamente retóricos y decorativos. Como señala Sandra Santana:

¹⁸⁸³ P. 199, *El laberinto de la palabra*, Sandra Santana, Acantilado, Barcelona, 2011

*Kraus quiere hacer conscientes a sus lectores del engaño que se esconde tras un arte consistente en la imitación de lo superfluo y la ornamentación de la verdad*¹⁸⁸⁴

Este mismo autor también consideraba que la utilización de un número cada vez más reducido de palabras, así como la marcada tendencia periodística a resaltar lo anecdótico y pasajero en detrimento de lo esencial y profundo, convertía a los lectores en auténticos analfabetos. Las ácidas críticas lanzadas por Kraus desde su revista *Die Fackel*¹⁸⁸⁵, contra el movimiento de la Secesión y la corrupción existente en la monarquía de los Habsburgo, se hicieron extensivas a la marcada tendencia de los periodistas a adornar lo que debía ser un relato objetivo de los acontecimientos, con elementos literarios y retóricos que desvirtuaban la realidad sobre la que pretendían informar. En este aspecto también criticaba la tendencia de los literatos a hacer periodismo en detrimento de la capacidad sugestiva y creadora de la obra literaria, utilizando el lenguaje literario como un simple medio para la transmisión de una determinada información¹⁸⁸⁶.

En el ámbito de la plástica y la música, mientras artistas como Klimt innovaban inspirándose en las nuevas creaciones francesas, como eran el puntillismo y el fauvismo, rompiendo totalmente con la propia tradición austríaca, los creadores de la modernidad crítica como Kraus, Loos o Schönberg fundamentaban sus innovaciones formales dentro de un continuismo de la tradición artística occidental. Como señala Sandra Santana, la novedad formal es justificada *no como la superación de una etapa, sino como una necesidad propia de los materiales con los que trabaja el artista...De este modo, las edificaciones geométricas de Loos o las composiciones de Schönberg se presentan, a pesar de su novedad, como una respuesta evolutiva y no rupturista al arte del pasado*¹⁸⁸⁷. En el caso de las creaciones del compositor vienés resulta evidente, según señala Charles Rosen, la sustitución del empleo de grandes bloques de material musical prefabricado de la tradición tonal clásico-romántica, por la utilización de pequeños elementos como podían ser los intervalos o los motivos breves, que reemplazando la sintaxis tradicional, no dejaban no obstante de albergar una expresividad directamente derivada de la tradición de la música tonal. Así podemos constatarlo escuchando sus dos primeros cuartetos de cuerda y la *Sinfonía de cámara número uno*, al obtener la coherencia formal mediante una constante repetición variada de los mismos motivos, y no siguiendo las estrictas leyes de la tonalidad con el habitual juego entre la tónica y la dominante derivando en la tradicional resolución con el acorde perfecto mayor¹⁸⁸⁸. En una obra titulada *Erwartung*¹⁸⁸⁹ a pesar de su

¹⁸⁸⁴ P. 54, *Ibíd.*

¹⁸⁸⁵ La Antorcha

¹⁸⁸⁶ P. 55-56, *Ibíd.*

¹⁸⁸⁷ P. 69, *Ibíd.*

¹⁸⁸⁸ P. 49, *Schoenberg*, Charles Rosen, Acantilado, Barcelona, 2014

atematismo y atonalidad, no dejamos de encontrar reflejada la tradición tonal al constatar que la unidad de la misma viene dada por la recurrente presencia de un acorde de trece notas, que abarcando once notas de la escala cromática y dos duplicaciones a la octava, no deja de estar en concordancia con las reglas de la tonalidad clásica al resolverse las dos notas superiores en sendas consonancias, constituyendo un claro ejemplo del papel que la armonía clásica juega en sus composiciones atonales¹⁸⁹⁰. Por otra parte, en esta misma obra, el papel que desempeñan los recurrentes acordes de séptima que aparecen en la misma, a pesar de su naturaleza claramente disonante para los esquemas de la tonalidad clásica, no dejan de funcionar como consonancias debido a su propio carácter reiterativo, por más que nunca aspiren a alcanzar una resolución absoluta. Por otra parte, un recurso muy utilizado por Schönberg tanto en *Erwartung* como en las *Piezas para orquesta* o las *Variaciones para orquesta*, op. 31, es la saturación del espacio musical mediante la plenitud cromática de todos los instrumentos de la orquesta como eficaz sustituto del acorde perfecto mayor o acorde de tónica, con la finalidad de ofrecer un punto de solución y reposo de la totalidad en la tensión acumulada. Finalmente, constatamos que Schönberg no innova de espaldas a la propia tradición, sino en total consonancia con la misma, al sustituir las tensiones propias del juego consistente en la consonancia-disonancia-resolución por una determinada utilización de los aspectos rítmicos, dinámicos o tímbricos de la música, que no dejan de estar emparentados con los principios de la propia tradición. Al fin y al cabo, lo que el músico austríaco con la invención del serialismo pretendía era, ni más ni menos, resucitar el antiguo clasicismo con la finalidad de instaurar uno de nuevo, y ello resulta bien evidente en las breves piezas para piano óp. 23, óp. 24 y óp. 25, en las cuales existe una clara consanguineidad entre la técnica no serial y la dodecafónica, al estar una buena parte de ellas regidas por la unidad del material musical conferida por el desarrollo motivico y la variación como recursos sustitutorios de la tonalidad¹⁸⁹¹.

Algo muy parecido sucede con la arquitectura de Alfred Loos, al basar su inspiración en las más clásicas formas del clasicismo de la Antigüedad griega, sin que no obstante, sus construcciones pudieran ser consideradas retrógradas o desfasadas respecto a las exigencias de innovación del momento en que fueron ideadas. Como señala Sandra Santana el arquitecto vienés trata de encontrar soluciones para los nuevos problemas que le son planteados, en lugar de recurrir a la reiterada superación de estilos, pues *la verdadera modernidad radica en introducir modificaciones adaptadas a las necesidades de los nuevos tiempos, pero insertas, a su vez, en la línea de la tradición artística de la que parten*¹⁸⁹². Para Loos la utilización del ornamento en la

¹⁸⁸⁹ La Espera

¹⁸⁹⁰ P. 55-57, *Ibíd.*

¹⁸⁹¹ P. 84, *Ibíd.*

¹⁸⁹² P, 127, *Ibíd.*

arquitectura constituye poco menos que un acto de barbarie que considera arbitrario y gratuito al no responder a *una expresión orgánicamente derivada de la cultura*¹⁸⁹³. En este aspecto, se desmarca claramente de los artistas de la Secesión que precisamente fundamentaban la modernización del arte en la utilización de todo tipo de ornamentaciones que no desempeñan función alguna dentro del entramado de la obra. Para Kraus la utilización de adornos en la arquitectura tan solo obedece a la falta de imaginación de los arquitectos, en la misma medida en que los periodistas y algunos literatos utilizan un sin fin de clichés y recursos efectistas, que lejos de ser fruto de reflexión alguna, obedecen a una evidente ausencia de imaginación¹⁸⁹⁴.

Tanto Loos como Kraus o Schöenberg comparten la vinculación de toda innovación artística con la tradición, en detrimento de la superficialidad y efectismo que caracteriza las manifestaciones artísticas de Klimt o Bahr, las cuales sistemáticamente plantean una ruptura radical con todo lo anterior. En este aspecto, los artistas del movimiento de la modernidad crítica tuvieron que soportar las más agrias críticas y descalificaciones en un contexto socio-artístico caracterizado por la efectista superficialidad de las cambiantes modas. No obstante, para todos estos artistas el rechazo de la sociedad constituía la mayor garantía de perdurabilidad y calidad de sus obras, viniendo a ser ésta su marca de distinción y confirmación del valor estético de sus creaciones¹⁸⁹⁵. Si éstas no podían ser comprendidas por la mayor parte del público del momento, tan solo cabía esperar en el futuro la llegada de un nuevo público capaz de asimilarlas con la necesaria profundidad y convicción. Algo que en definitiva ha ido repitiéndose, en mayor o menor medida, a lo largo de toda la historia si recordamos las últimas creaciones musicales llevadas a cabo por J. S. Bach, cuando escribió el *Arte de la Fuga* y la *Ofrenda Musical* en un momento en que el contrapunto barroco parecía totalmente superado en beneficio del emergente estilo galante que triunfaría durante las décadas siguientes. En este aspecto, tanto Bach como Schöenberg o Loos eran plenamente conscientes de que la mayor parte de sus obras serían comprendidas y reconocidas en la posteridad.

En lo que al respeto a la tradición se refiere, también en el ámbito literario de la Viena finisecular encontramos la misma controversia existente en los ámbitos de la música, la plástica y la arquitectura, entre autores como Hermann Bahr que pretenden liberarse del lenguaje mismo por considerarlo una rémora del pasado, y Kraus, Hoffmannthal o Musil que no contemplan otra posibilidad de avanzar que no sea mediante el cuidado de la lengua y la *conversión de la meta en origen*. De la lectura del poema *Dos Corredores* escrito por Kraus, claramente se desprende que el hecho de venir de ninguna parte por haber

¹⁸⁹³ P. 127, *Ibíd.*

¹⁸⁹⁴ P. 129, *Ibíd.*

¹⁸⁹⁵ P. 131-132, *Ibíd.*

negado la propia tradición y la capacidad creadora del lenguaje, no conduce a ninguna parte, mientras que el cauteloso artista que innova desde y a partir de la tradición haciendo de la meta el origen, consigue realmente llegar a alguna parte:

*Dos corredores corren en el tiempo,
atrevido uno, temeroso el otro;
el que no viene de ninguna parte alcanza su meta,
el otro viene del origen y muere en el camino.*

*Quien llegó a su meta desde ninguna parte
deja sitio a aquel que murió en el camino.*

*Pero éste, que permanece cauteloso,
mantendrá siempre el origen a su alcance*¹⁸⁹⁶

En este contexto socio-artístico de la Viena finisecular, mientras los artistas de la *Secesión* se inspiran en las tendencias estéticas francesas que optan por una utilización efectista de las palabras con la finalidad de desencadenar un inmediato y superficial goce estético en el espectador, los artistas de la *Viena Crítica* como Kraus o Musil se decantan por utilizar el lenguaje literario como un instrumento formal para la comunicación de una determinada temática que es transmitida al espectador mediante una fusión de la forma y el contenido.

No dejan de resultar interesantes los paralelismos existentes entre la naturaleza efímera y oportunista de los artistas de la *Secesión* y la frenética afluencia de pasajeras modas y tendencias artísticas que ha tenido lugar desde mediados del siglo XX hasta hoy en día. En ambos casos se trata de creaciones que rompiendo claramente con cualquier resquicio de la tradición, no alcanzan a tener mayor recorrido e interés que aquel despertado por la propia prensa sensacionalista y ciertos teóricos del arte más interesados en lo novedoso que en lo verdaderamente artístico. El hecho de que las obras de Klimt o Warhol ocupen un lugar ciertamente destacado en los libros de historia del arte, tampoco debe inducirnos al error de considerarlos, necesariamente, como expresión del verdadero arte, sino como plasmación de lo que puede ser considerado como un éxito comercial. Tanto la sociedad de la Viena finisecular como nuestro mundo actual, no dejan de reflejar la honda decadencia de valores ético-artísticos, así como la marcada crisis de referentes

¹⁸⁹⁶ P. 73, *Ibíd.*

suficientemente válidos para seguir sosteniendo sus fundamentos. Por tanto, ya es propio de las sociedades decadentes la afluencia de todo tipo de manierismos y cabriolas intelectuales encaminadas a sustituir lo perenne por lo frívolo y superficial. No obstante, en simultaneidad con tales producciones destacan las más profundas y perennes realizaciones que si bien en un primer momento no pudieron ser convenientemente comprendidas por el público correspondiente, hallarían más tarde el reconocimiento más explícito y prolongado. Las obras de Musil, Schönberg, Loos, Kraus, Altenberg, entre otros, constituyen un buen ejemplo de la profundidad creativa que puede desarrollarse en una sociedad que se encuentra en plena crisis y decadencia. Lo profundo y lo superficial, lo perenne y lo efímero no dejan de constituir las dos caras de una misma sociedad, que en base a sus propias dificultades a resolver, tanto es capaz de dar lugar a creaciones tan anodinas como las Cajas Brillo Box de Warhol y la rueda de bicicleta de Duchamp, como los muros-pintura de Antoni Tapiés y las Flores o paisajes fractales de Maurice Chevalier, por poner tan solo un par de ejemplos bien contrastantes.

La obra-búsqueda interminable...

Otro aspecto a tener en cuenta en lo que a los artistas de la Secesión se refiere, es la comprensión de la creación artística como un proceso de búsqueda interminable que tiene en la obra inacaba e inacabable su máxima aspiración, de tal manera que una buena parte de las realizaciones de estos artistas permanece incompleta y sin ánimo de ser completada. La insistencia de Schönberg en que el artista debe permanecer dentro de un proceso de búsqueda insaciable e interminable vendría a coincidir con el caminante del poema krausiano que consigue llegar realmente más lejos gracias a su capacidad para permanecer en el origen, esto es, en contacto con la tradición. Por esta razón, sigue señalando el músico vienés, nunca el maestro debe tratar de mostrarse infalible y sabedor de todo frente al alumno, sino hacer evidente su propia ignorancia y limitaciones en lo que sería una búsqueda infatigable en la que no siempre consigue encontrar lo que buscaba. Esta humildad del maestro hacia el alumno, y del artista frente al espectador, viene a corresponderse con el propio espíritu de las *Filosofías de la caricia* que son sabedoras de la imposibilidad de agarrar una Verdad desde siempre

condenada a desvanecerse entre las interrogaciones de los multitudinarios interlocutores. De hecho, Schönberg siempre consideró que lo propio del ser humano no es el saber, sino el errar e ir errando de manera errante entre conjeturas y múltiples incertidumbres que imposibilitan el propio saber. Ésta y no otra fue su lucha y la de todos los artistas que desde sus respectivos ámbitos estéticos le acompañaron en dicha aventura, resultando ser plenamente comprensibles las siguientes palabras:

*Personalmente tengo la sensación como de haber caído en un océano de aguas hirvientes, y sin saber cómo nadar o escapar de otra manera, haber tratado de hacer lo mejor que podía con manos y pies..., sin rendirme nunca. ¿Cómo podría haberme rendido en medio del océano?*¹⁸⁹⁷

¿Y cuál podía ser ese océano si no el de la propia existencia con sus innumerables obstáculos, aporías y paradojas? Como señala Ortega y Gasset, lo más propio de la naturaleza humana es el movimiento nadatorio en ausencia del cual poco tarda en sucumbir en las oscuras aguas del negro Ponto. Y es precisamente esta lucha por la búsqueda de una verdad inalcanzable aquello que confiere un sentido tanto ético como estético a la existencia humana, pues como señala Jordi Pons:

*La búsqueda de la verdad, tal como la concibe Schönberg, se identifica, pues, con la vida*¹⁸⁹⁸

Y para hacer realmente efectiva esta Búsqueda es preciso vencer y superar las falsas seguridades, las múltiples inercias y las mentirosas ansias de armonía, confiando la propia existencia a la incerteza y la imprevisibilidad¹⁸⁹⁹, pues como señala Weininger, *la verdad, la pureza, la fidelidad, la sinceridad frente a sí mismo es la única ética posible*¹⁹⁰⁰. En este aspecto, la realización de una vida ético-estética comporta hacer frente a las más ácidas críticas e incomprendimientos, de las que fácilmente se deriva una existencia dolorosamente solitaria. De este modo, la existencia se convierte en una aventura consistente en ir alcanzando diversos grados de certidumbre dentro de un contexto de incertidumbre y provisionalidad, sin que por otra parte dicho empeño pueda ser considerado como un fracaso, pues siempre cabe la posibilidad de contentarse con el placer de la propia Búsqueda y no con sus posibles resultados.

En este aspecto, en nada debo extrañarnos constatar que algunas de las creaciones artísticas más representativas de este período permanezcan

¹⁸⁹⁷ P. 10, *Schoenberg*, Charles Rosen, Acantilado, Barcelona, 2014

¹⁸⁹⁸ P. 108, *Arnold Schönberg, Ética, estética, religión*, Jordi Pons, Acantilado, Barcelona, 2006

¹⁸⁹⁹ P. 109, *Ibíd.*

¹⁹⁰⁰ P. 107, *Ibíd.*

inacabadas: la gran novela de Musil *Der Mann...*, *Moisés y AARon* y la *Escalera de Jacob* de Schönberg. Se trata de obras que abren tantos caminos y perspectivas que no pueden desembocar en un final que pueda resultar satisfactoriamente conclusivo, permaneciendo completamente abiertas. Lo que en definitiva viene a poner de manifiesto Schönberg con su ópera *Moisés y AARon*, es el irresoluble y eterno conflicto entre el ámbito de lo universal-abstracto del pensamiento, de la palabra, y el ámbito particular-concreto de lo material y sensible, dejando al oyente en la estacada de lo inacabado al no conducir la obra hacia una resolución del conflicto inicialmente presentado. Antes al contrario, éste permanece claramente abierto cuando al final de la obra¹⁹⁰¹, el propio Moisés se lamenta porque le falta la Palabra, esto es, aquella capaz de expresar y representar la Realidad más profunda:

Oh Wort, du Wort mir fehlt!

Y en consecuencia, resultará inevitable echar mano de los recursos propuestos por su hermano AARon que, en su concreción material, el Becerro de Oro, tampoco podrán expresar lo Inefable, la Realidad más elevada y última. Ésta irremediamente quedará *unvorstellbar*, indecible e irrepresentable, y por tanto, tan solo mostrable mediante la creación artística. Muy bien lo expresa Musil en sus *Diarios*:

*No somos capaces de retener en nosotros ninguna noción grandiosa, de inmediato se marchita, se fosiliza y, sin darnos cuenta, nos quedamos con las manos vacías, sin otra cosa que el miserable esqueleto lógico de la idea*¹⁹⁰²

Pues si esto es lo que sucede con cualquier emoción, sentimiento, sensación o experiencia que cualquier ser humano pueda tener, ¿que no sucederá con lo Inefable?. Por esta razón, Musil considera urgente e imprescindible transformar la idea en acciones si lo que verdaderamente se pretende es poseerla, pues de lo contrario no tardará en quedar difuminada y convertida en un simple esqueleto, mero simulacro de lo que en algún momento fue una idea viva y palpitante. En este punto, si a las acciones cabe apelar, la experiencia artística constituirá el más eficaz camino y recurso para la vivificación de la idea mediante la forma-materia de la obra, evitando de este modo que los conceptos se transformen en esos cadáveres en que, más tarde o más temprano acaban convirtiéndose. En su obra *À la recherche...*, Proust utiliza numerosas experiencias artísticas para mantener vivas las impresiones, sensaciones y afectos despertados por la experiencia de la vida, asociando en muchas ocasiones una determinada melodía musical (*la sonata à Vientueil*) o un lienzo con ciertas situaciones concretas de su existencia. De este modo, esa *segunda vida de la obra artística* a la que Laurent Jenny hace referencia, permite al ser humano recordar y revivir su experiencia vital mediante la experiencia

¹⁹⁰¹ Del segundo acto, pues el tercero nunca llegó a ser terminado.

¹⁹⁰² P. 52, *Diarios*, Robert Musil, Random House Mondadori, Barcelona, 2009

artística, evitando que las sensaciones y afectos experimentados queden inevitablemente fosilizados por el paso del tiempo.

Por otra parte, en lo que al lenguaje se refiere, Kraus señala que éste alberga una naturaleza claramente femenina¹⁹⁰³ que a modo de útero materno debe ser fertilizado por el principio masculino (el intelecto) para dar a luz los correspondientes frutos, siendo en definitiva un organismo vivo en el que cualquiera de las palabras de un poema lleva implícito el orden, la armonía y el sentido de la totalidad. En este aspecto, cualquier obra plástica o musical se comporta de la misma manera:

Me parece claro que la obra de arte se comporta como cualquier organismo perfecto. Es tan homogénea en su composición que en cada menudencia se esconde su ser más íntimo y verdadero. Cuando se pincha en cualquier parte del cuerpo humano, siempre emerge lo mismo: sangre. Cuando se escucha el verso de un poema o el compás de una pieza musical, éstos se pueden comprender en su totalidad. De igual modo que una palabra, una mirada, un gesto, el caminar e incluso el color del pelo son suficientes para reconocer la esencia de un hombre¹⁹⁰⁴

En este mismo sentido Schönberg sostiene que toda expresión musical es el fruto de una determinada estructura orgánica que nace de la estrecha relación existente entre sus partes, y no de una serie de ornamentos que a modo de suplementos han sido arbitrariamente añadidos por el compositor. En la misma dirección apuntan los comentarios de Loos cuando señala que el efecto que una obra arquitectónica debe despertar en el espectador debe venir dado por la correlación de sus materiales y la forma, y no por sus detalles ornamentales¹⁹⁰⁵. Finalmente, como señala Sandra Santana, *el lenguaje artístico es el medio y el fin de su tarea creativa¹⁹⁰⁶*, de tal manera que la labor del artista nunca ha de consistir en la conquista del público para su obra, sino en elaborar y desarrollar aquel lenguaje formal que realmente responda a sus necesidades y no a las exigencias de las modas o el consumismo.

¹⁹⁰³ Cabe no olvidar que en alemán esta palabra es femenina (*Die Sprache*)

¹⁹⁰⁴ P. 152, *El laberinto de la palabra*, Sandra Santana, Acantilado, Barcelona, 2011

¹⁹⁰⁵ P. 153, *Ibíd.*

¹⁹⁰⁶ P. 158, *Ibíd.*

Decadencia de los instintos, decadencia de la sociedad...

*Décadence: Un instinto está debilitado cuando se racionaliza porque, al racionalizarse, se debilita*¹⁹⁰⁷

Los planteamientos esgrimidos por los artistas e intelectuales del movimiento crítico vienés, no dejan de constituir una apología sobre la relevancia que para el Nietzsche del *Nacimiento de la Tragedia* y la *Genealogía de la moral* albergan los instintos (*la phisys*), en detrimento de la moral y la razón calculadora. Como señala Musil en sus *Diarios*:

*La sobrevaloración unilateral de la razón sugiere situaciones socavadas, una confianza decreciente en los instintos. Un síntoma de decadencia... Tener que combatir los instintos- he aquí la fórmula de la décadence; mientras la vida sigue un curso ascendente, la felicidad se identifica con el instinto*¹⁹⁰⁸

Siendo éste el principal motivo por el cual Nietzsche consideraba más vital e interesante la soleada y dionisiaca música de Bizet que las rebuscadas y sobrecargadas armonías de Wagner que ya anunciaban la crisis y decadencia del período clásico-romántico. En este aspecto, tampoco resulta nada extraño que Clarisse, uno de los personajes de la novela de Musil, sea una recurrente lectora de la obra nietzschiana, al igual que el propio creador de su ficticia existencia quien sostiene que:

*La sobrevaloración unilateral de la razón sugiere situaciones socavadas, una confianza decreciente en los instintos. Un síntoma de decadencia*¹⁹⁰⁹

En contraposición al vitalismo tenemos la negación de la voluntad de vivir de Schopenhauer, como *el instinto de la decadencia en sí*¹⁹¹⁰, así como aquellos pensamientos maniqueos como el cristianismo, y en cierto modo el kantismo tal como señala el propio Musil, que siempre establecieron la existencia separada de un mundo verdadero contrapuesto a otro de aparente. No obstante, sigue señalando en sus *Diarios*, que el hecho en sí de que el artista valore más la apariencia que la realidad en nada contradice esta tesis, pues *en este caso, la*

¹⁹⁰⁷ P. 70, *Diarios*, Robert Musil, Random House Mondadori, Barcelona, 2009

¹⁹⁰⁸ P. 72, *Ibíd.*

¹⁹⁰⁹ P. 72, *Ibíd.*

¹⁹¹⁰ P. 73, *Ibíd.*

*aparición significa la realidad otra vez, sólo que a través de selección, exaltación y corrección...El artista trágico no es un pesimista; precisamente dice sí a todo lo problemático e incluso pavoroso, es un dionisiaco*¹⁹¹¹. Y como máximo ejemplo tenemos a Schönberg cuando en su *Tratado de Armonía* cuestiona todos aquellos problemas que jamás fueron planteados por las generaciones anteriores, cambiando la comodidad por la búsqueda en la resolución de aquellas dificultades que aún permanecían sin resolver. Es en este sentido que Heidegger considera que en cada ocasión que un artista aporta una nueva visión de la realidad, el mundo sufre una especie de empuje, de movimiento hacia adelante en lo que sería la instauración de un nuevo mundo, como nuevo fue sin duda alguna el universo abierto por Schönberg con la invención del dodecafonismo y la transformación del clasicismo mediante el serialismo.

De acuerdo con Musil:

*Condición del arte es la embriaguez. Excitación sexual, concupiscencia, fiesta rivalidad, movimiento extremo- tales son sus causas. Esencial: sensación de fuerza acrecentada y de plenitud. Este sentimiento impulsa al individuo a imponerse a las cosas, a obligarlas a tomar de él, a hacerles violencia*¹⁹¹²

Pues el verdadero arte, desmarcado de las superficiales y efímeras modas, es el que alberga la capacidad de *abrir abismos bajo los lugares comunes*¹⁹¹³, según señala Webern en sus *Conferencias sobre la Nueva Música*, sumergiendo al espectador en ese estado de embriaguez en el que ya no es él mismo sino esa alteridad que desconocía ser. Por esta razón, Adorno señala que *todo verdadero arte introduce caos en el orden del mundo*¹⁹¹⁴, esto es, lo desestabiliza en sus propios contornos para expandirlo en la dirección de su propio oriente, abriendo inéditas perspectivas y nuevos mundos. Así, el espectador embriagado por la experiencia artística enriquece el mundo con su propia plenitud, transmutando todas las cosas para que éstas reflejen su propio poder¹⁹¹⁵, de tal manera que *cuando escuchamos piezas maestras, nos convertimos en obras maestras nosotros mismos*¹⁹¹⁶. En este aspecto, la experiencia artística no deja de ser un cierto camino de perfección, pero no en el sentido del Camino de Perfección seguido por Santa Teresa de Jesús, sino en el de un perfeccionamiento que sabiéndose a priori interminable, tan solo puede consistir en transitar de un estado de imperfección a otro menos imperfecto. Es por esta razón, que el maestro Schönberg nunca se presentaba ante sus alumnos como alguien inflexible que todo lo sabe, sino como un incansable buscador que transitando de error en error, evitaba por

¹⁹¹¹ P. 73, *Ibíd.*

¹⁹¹² P. 75, *Ibíd.*

¹⁹¹³ P. 44, *Arnold Schönberg, Ética, estética, religión*, Jordi Pons, Acantilado, Barcelona, 2006

¹⁹¹⁴ P. 45, *Ibíd.*

¹⁹¹⁵ P. 75, *Diarios*, Robert Musil, Random House Mondadori, Barcelona, 2009

¹⁹¹⁶ P. 69, *Ibíd.*

todos los medios llegar a una Verdad que pudiera ser considerada como definitiva. Después de todo, si algo nos desvela la experiencia artística, al igual que las *Filosofías de la caricia*, es la naturaleza provisional y limitada de toda búsqueda.

En contraposición al Metarelato del Progreso y el espíritu ciertamente decadente del mundo en que le tocó vivir, Musil señala en sus *Diarios*:

*Hasta hoy y en todo momento, el progreso intelectual no ha consistido en otra cosa que en corregir en cada etapa, los errores cometidos en la etapa precedente*¹⁹¹⁷

Resultando bien evidente que si por un lado a lo largo de la historia el progreso ha llevado a cabo incuestionables progresos, al mismo tiempo ha puesto de manifiesto una estabilidad mínima al ver corregidos y en muchas ocasiones contrariados, la mayor parte de sus elaboraciones. Aquello que resultaba ser tan claro en un momento dejó de serlo a las pocas décadas, induciendo a Fernando Pessoa a sostener aquella célebre frase, *cuando algo está muy claro señal que no es verdad*, pues la realidad es lo suficientemente compleja como para no albergar certidumbre alguna. Por esta razón, es en los períodos de crisis, como el de la Viena finisecular o la correspondiente al mundo actual en que vivimos, en contexto ideal en el que germinan las más absolutas e incuestionables certidumbres en simultaneidad con las máximas dudas e incertezas. Tradicionalmente son dichos contextos socio-históricos los que han dado lugar al nacimiento de los populismos de toda índole, con su característica pomposa superficialidad más interesada en seducir y manipular sofísticamente a los ciudadanos que en dirigir sus intereses en la búsqueda del conocimiento de la realidad del mundo. Sin embargo, simultáneamente es también en dichos contextos donde han emergido los más creativos e innovadores pensamientos y creaciones artísticas, si bien hoy en día, el estruendoso ruido que el consumismo y la superficialidad infligen a la sociedad, dificulta en gran medida que los auténticos pensadores y artistas puedan llegar a ser realmente percibidos.

¿Cómo se manifiesta la decadencia en la literatura? se pregunta Musil:

Que la vida ya no habita en el todo. La palabra se vuelve souveraine y salta de la frase, la frase se desborda oscureciendo el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo- el todo ya no es un todo. Pero ésa es justamente la metáfora de todos los estilos de décadence: constante anarquía de los átomos; disgregación de la voluntad; moralmente hablando, libertad del individuo, - transponiéndolo a teoría política, igualdad de derechos. La vida, la

¹⁹¹⁷ P. 57, *Ibíd.*

*vitalidad misma, la vibración y la exuberancia vital se ven relegadas a las configuraciones más pequeñas, el resto es pobre en vida*¹⁹¹⁸

En definitiva, en la *décadence* hay más ruido que vida propiamente dicha, más efectismo que creatividad, inmediatez en lugar de solidez y profundidad, de tal manera que el detalle, lo insignificante, pasa a ser lo primordial. Se instala entonces una nefasta igualdad en la que cualquier elemento puede albergar la misma relevancia que el todo, dando lugar a lo que Musil denomina como *ocaso de la fuerza organizadora*, algo que critica de forma bien clara Pierre Boulez en las creaciones realizadas por algunos compositores de la segunda mitad del siglo XX, que únicamente centran su interés en la utilización del material musical en detrimento absoluto de su pertinencia dentro de la estructura general de la obra, dando lugar a un encadenamiento de efectos especiales sin conexión alguna con el todo de la composición:

*La notion du noyau central de la perception est capitale pour l'estimation des relations de force qu'entretiennent structure et matériau; j'entends bien matériau, au sens de matériau de la composition, et pas seulement le matériau sonore proprement dit. La structure doit être essentiellement capable de garder son pouvoir d'attraction par rapport au matériau, même si elle admet de cas d'exception, de cas-limites où le matériau est suffisamment puissant pour faire oublier temporairement la structure. Il existe donc, en corrélation étroite avec la hiérarchie, un problème de cohérence, ainsi qu'un problème d'équilibre des données. Le problème de cohérence est primordial: le matériau renvoie à la structure, il est choisi en fonction de la structure. On pourrait renverser la proposition et dire que, pour exister, la structure choisit son matériau*¹⁹¹⁹

De tal manera que en ningún caso, salvo en excepciones que confirman la regla, el material debe sobresalir hasta el punto de llegar a usurpar el liderazgo a la estructura, y romper de este modo el lógico orden jerárquico que en toda composición debe existir. De no ser así, tendremos un material efectista suplantando la estructura en lo que sería una clara expresión de la *décadence*, siendo éste el principal motivo por el cual en las sociedades finiseculares siempre el adorno, el efecto, el material en sí mismo, la forma *per se* sin que obedezca a ningún contenido, pasa a convertirse en lo primordial de una obra

¹⁹¹⁸ P. 67, *Ibíd.*

¹⁹¹⁹ P. 87, *Jalons (pour une décennie)*, Pierre Boulez, Christian Bourgois editeur, Paris, 1989. La noción de núcleo central de la percepción es capital a la hora de considerar las relaciones de fuerza que tienen lugar entre la estructura y el material; entendiendo el material, en el sentido de material de la composición, y no solamente como material sonoro propiamente dicho. La estructura debe ser esencialmente capaz de guardar su poder de atracción en relación al material, incluso admitiendo en casos excepcionales, casos límites en los que el material es suficientemente relevante como para hacer olvidar temporalmente la estructura. Existe pues en estrecha correlación con la jerarquía, un problema de coherencia, así como un problema de equilibrio de los elementos. El problema de la coherencia es primordial; el material reenvía a la estructura, es escogido en función de la estructura. Resulta posible invertir la proposición y decir que, para existir, la estructura escoge el material.

que carecerá de toda solidez y perspectiva. Ésta es la principal razón por la cual Paul Cézanne consideraba el impresionismo, el fauvismo y demás estilos-tendencias tan en boga en su tiempo, como poco consistentes y demasiado efímeros, carentes del imprescindible peso organizativo correspondiente a una estructura coherente y sólida capaz de aglutinar todos los elementos en un Todo unitario. Por este motivo, el pintor provenzal buscaba lo perenne y primordial en detrimento del efectismo colorista de las creaciones fauvistas o impresionistas, las cuales siempre le parecieron superficiales e inconsistentes. En su búsqueda desesperada de lo imposible e inalcanzable, Cézanne trataba por todos los medios de re-presentar lo irrepresentable, esto es, esa sombra mística que en palabras de Ortega y Gasset siempre se esconde detrás de cada cosa, y que el artista verdaderamente creador se siente como en la obligación moral de buscar-encontrar su plasmación a través de sus obras. Ésta y no otra ha sido la Búsqueda de Musil, Schönberg, Kraus en la sociedad vienesa de la *décadence*, como también lo han sido, Tàpies, Gerhard, Handke, Magris o Steiner en nuestra decadente sociedad de finales del siglo XX e inicios del XXI. De la misma manera que entonces emergieron los artistas de la Secesión, ahora tenemos a los sucesores de Duchamp; Warhol, Koonst, Hirst, caracterizados por el más puro oportunismo efectista, poniendo de manifiesto una muy escasa o nula elaboración de los materiales y sus correspondientes formas, limitándose en muchos casos a ilustrar un mero contenido conceptual a través de los más simples medios.

La decadencia de los instintos a la que Musil se refiere, alcanza su máximo apogeo cuando en las primeras décadas del siglo XX Duchamp y sus seguidores declaran la pertinencia de un arte antisensorial y antiretiniano, es decir, de unas manifestaciones artísticas (si así pueden llamarse) que restando toda importancia al material sensible, tan solo se encaminan en la dirección de transmitir unas determinadas ideas o conceptos. Por tanto, es propio de las sociedades decadentes el alejamiento respecto al *Lebenswelt* o ámbito de lo material-sensible en beneficio de lo universal-abstracto, y así podemos constatarlo tanto en las pretendidas manifestaciones artísticas del realismo socialista y el nazismo, como en el denominado arte del concepto a través de sus múltiples variantes. Es precisamente por esta razón que junto a tales obras surgen un tipo de creaciones artísticas de signo totalmente opuesto que colocan el acento en la materia y la forma para transmitir un determinado contenido, dando lugar a una fusión de ambos (forma y contenido) en la propia manifestación artística. Las *pinturas muro* de Tàpies así como la totalidad de sus pinturas matéricas constituyen una excelente ejemplificación de dicha fusión capaz de despertar en el espectador todo tipo de sensaciones, asociaciones de ideas, recuerdos, pensamientos y emociones. A modo de ejemplo, tenemos esta *T Tumbada* de madera que apoyándose encima de un montón de arcilla (tierra), parece destinada a despertar en el espectador el propio poder de la tierra, de la materia más básica sobre la que toda realidad

se asienta, como fundamento a partir del cual la existencia se eleva hacia lo más alto (lo universal-abstracto, el mundo de las Ideas). Por otra parte, la letra T que tan recurrentemente aparece en sus obras, abre al mismo tiempo una rica polisemia (T de tierra, de Tàpies, T de tiempo, T de trascendental, etc...) que induce al espectador a llevar a cabo sus propias asociaciones de ideas y particulares interpretaciones, impidiendo que la obra se agote en una única y última interpretación.



Tenemos otro ejemplo del manejo de la materia (la tierra como elemento básico) en la obra titulada *Cama abierta*, que parece invitar al espectador a acostarse-sumergirse en ella, esto es, en la realidad más esencial y arcaica (*Ur-Welt*) que tanto constituye nuestro origen como nuestro final. Las dos cruces griegas que aparecen excavadas dentro y fuera de la cama parecen remitir al paso del tiempo que transcurre dentro y fuera del propio existente humano (tiempo del mundo-tiempo del ser), pues la frecuente utilización de la cama en las obras de Tàpies hace referencia al orgien de la vida y su propia extinción (nacemos y morimos en una cama). De hecho, la cruz griega también aparece en el cabezal provocando su división en cuatro rectángulos regulares y destacando como elemento central que no deja de guardar una clara relación con las dos cruces que aparecen en la horizontal de la cama, cuya simbología no deja de remitir al Espacio-Tiempo (Arriba-abajo/pasado-futuro).

A observar también que en realidad no se trata de una simple cama, sino de una materia en forma de cama que en su propia inmediatez despierta en el espectador la sensación de encontrarse frente a un mundo-en-sí que alberga su propia existencia, con las profundas huellas depositadas por el paso del tiempo en forma de incisiones, hendiduras, envejecimientos del color, etc. El número que aparece en la cabecera y su parte opuesta donde quedarían depositados los pies, es el 351 cuya suma equivale a la cifra 9 que remite a una nueva realidad, aquella que se encuentra más allá de la muerte. La simbología de este número es interpretable como aquello que se halla allén del número 8, de la octava musical, esto es, más allá de la realidad de este mundo, apuntando a otros universos y esferas desconocidas. Debajo del 351 de mayor tamaño también aparecen dos líneas paralelas que son interrumpidas por una línea vertical que viene a simbolizar el fin del trayecto de la existencia una vez

Átropos, la Parca encargada de cortar el hilo de la vida, ha llevado a cabo su implacable acción.

La unificación de todas las formas y materiales dentro de una estructura plenamente aunada y coherente confiere a estas obras una singular belleza, sin que ningún elemento pueda ser considerado como un simple adorno al margen de la unidad estructural.



En el ámbito de la música, al igual que en la literatura, las composiciones de Robert Gerhard siguiendo con la tradición heredada de su maestro Schönberg, nunca ponen de manifiesto ningún género de efectismo en la utilización de la materia-forma musical, que guardando una clara relación con la estructura de la obra, siempre se encuentra irremisiblemente fusionada con el contenido. Así sucede tanto en sus Ballets (*Pandora* o *Don Quijote*) como en sus *Sinfonías*, donde ningún elemento de la composición deja de formar parte de un todo al que irremisiblemente se encuentra unido, albergando la estructura el poder de atracción del espectador por encima del material de la obra que ha sido escogido en base a dicha estructura.

Como señala Sandra Santana:

*Cualquiera de las partes del poema, al igual que de la composición, encierra, en una suerte de armonía preestablecida, la estructura de al totalidad*¹⁹²⁰

Pues debido a la homogeneidad de su estructura, cada rincón o elemento de la creación artística ha de poder reflejar su ser más íntimo y verdadero, siendo deducible la totalidad de la obra a partir de la contemplación de cualquier detalle de la misma, de tal manera que *una partícula encierra el todo lógico de un texto, un único compás de una pieza musical puede hacernos comprender*

¹⁹²⁰ P. 152, *El Laberinto de la palabra*, Sandra Santana

*la obra completa, al igual que un gesto o una mirada comunican la esencia de un hombre*¹⁹²¹

Todas estas obras a las que acabo de referirme poseen la capacidad de transmitir al espectador cierto grado de emoción, despertando en su interior diversas sensaciones, asociaciones de ideas y vivencias que pueden conducirlo a una determinada reflexión sobre su propia existencia o sobre el mundo en que vivimos. Podemos entonces preguntarnos a qué lugar conduce al espectador la contemplación del *Perro globo* realizado por un artista de la decadencia como Jeff Koons? El hecho en sí de que haya sido adquirido por la propia Fundación Pompidou, no necesariamente lo convierte de manera inmediata en una obra de arte, ni tampoco excusa que pueda ser considerado como una expresión más de la desencantada *décadence*...

Si de algo está necesitado el ser humano actual es de conexión con el *Lebenswelt*, esto es, con la realidad más sensible y matérica, tras haberse alienado en los laberintos de la conceptualidad y los espejismos de la realidad virtual. Es por esta razón, que un arte matérico, retiniano y sensacionista capaz de encarnar o dar forma a una determinada idea o concepto permite al espectador contactar con su mundo interior de afectos, sensaciones y sentimientos, en contraposición a los engendros meramente conceptuales que lo alejan y alienan tanto de la realidad particular-concreta como de su interioridad, encerrándolo nuevamente en la mazmorra platónica desde la cual se encontrará condenado a contemplar las sombras de la vida. Por otra parte, el arte matérico y retiniano, nunca debe ser entendido como expresión de un ciego y limitado materialismo, sino como manifestación de lo que hay de infinito en lo finito, de maravilloso en lo prosaico, de misterioso en lo ya conocido, esto es, como aquella *materia afortunada* de la que nos habla Spontville refiriéndose a las obras de Chardin.

Otro aspecto a considerar es la marcada tendencia de las sociedades decadentes finiseculares a buscar una especie de salvación estética del mundo, como es el caso de Hermann Bahr:

*Que de la pena vendrá la salvación y la gracia de la desesperación, que vendrán días tras esta espantosa oscuridad y que el hombre se hospedará en el arte; esta resurrección, gloriosa y feliz, esta en la creencia de al Modernidad*¹⁹²²

Discurso totalmente contrapuesto al realismo de Karl Kraus *cuya obra nace de la frontal oposición a la Modernidad proclamada por Hermann Bahr, la visión apocalíptica del mundo (que en los primeros años de Die Fackel inspira gran*

¹⁹²¹ P. 152, *Ibíd.*

¹⁹²² P. 71, *Ibíd.* (texto literal de Hermann Bahr citado por Sandra Santana)

*parte de sus escritos) no permite esperar una posible salvación*¹⁹²³, pues no estando el fin del mundo por llegar, el ser humano forma ya parte de dicho fin del mundo.

Resulta evidente la ingenuidad casi naif de los autores del movimiento de la Secesión, al creer en la salvífica posibilidad de un mundo mejor por el mero hecho de romper las ataduras con el pasado y la tradición, cuando en realidad lo único que cabe esperar de dicha ruptura es un mundo mucho peor, sumido en el espejismo de un progreso que no consigue esconder su propio fracaso. Algo parecido pretendieron Duchamp y sus seguidores con los *ready-made* y los posteriores artefactos presentados por el pop art, el dadaísmo y el surrealismo, en lo que sin duda alguna fue una continuidad en los mismos presupuestos de la Secesión, si bien en este caso abanderados por un artista francés como Marcel Duchamp, tan superficial como oportunista en unos planteamientos pretendidamente artísticos, que a pesar del gran ruido mediático originado a lo largo del tiempo, poco o nada han aportado a la experiencia artística salvo la propia defunción de la misma tras haber suplantado lo artístico por lo filosófico. De hecho, tal como señala Sandra Santana, el movimiento vienés de la *Secesión* no dejó de inspirarse, precisamente, en la moda francesa de aquel momento caracterizada por la ruptura con la tradición y el cambio constante, así como la utilización del lenguaje como ornamento en sí, significativo sin significado, significativo propuesto como realidad en sí por su propia sonoridad e inmediatez, tal como lo seguirá planteando más tarde Roland Barthes desde su manía persecutoria contra cualquier posibilidad de influencia del poder sobre la palabra. En su búsqueda purista de un lenguaje supremamente descontaminado de cualquier ideología o manifestación del poder, acaba paradójicamente dando muerte al lenguaje mismo.

Y si bien es cierto, como señala Musil, que *cuando escuchamos piezas maestras, nos convertimos en obras maestras nosotros mismos*, no es menos cierto también que nos convertimos en obras deleznable cuando contemplamos piezas tan prosaicas como un urinario o un perro globo. Si la obra de arte es el espejo en el que el espectador puede ver reflejada su propia interioridad, resulta apremiante no confundir la letrina con la urna, lo trascendente con lo banal.

No obstante, autores como son Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su obra *La estetización del mundo*¹⁹²⁴, no dejando de emparentar el Gran Arte con el arte comercial, incomprensiblemente confunden lo artístico con lo estético:

¹⁹²³ P. 71, *Ibíd.*

¹⁹²⁴ P. 60-63, *La estetización del mundo*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, Anagrama, Barcelona, 2015

*El concepto de arte no debe aquilatarse teniendo el Gran Arte como única referencia, sino que hay que incluir también en él las artes comerciales e industriales, la moda, el kitsch, la industria del entretenimiento. Nadie discutirá que hay diferencias manifiestas entre estas esferas: pero no por eso dejan de ser miembros de la misma familia estética, en la medida en que todas se caracterizan por sus operaciones de artistización del mundo, de estilización de formas*¹⁹²⁵

Desde luego, sin ninguna duda, nadie discutirá las diferencias manifiestas entre las esferas del Gran Arte y lo que dichos autores denominan como artes comerciales y sus correspondientes sucedáneos, pero lo que sí podemos poner en duda es la supuesta capacidad de estas últimas para contribuir a la artistización del mundo, pues más apropiado sería afirmar que favorecen su masiva estetificación. A partir de esta flagrante confusión entre los términos artístico y estético, que para dichos autores son sinónimos, resulta comprensible que coloquen al Gran Arte (las producciones artísticas en sí) formando parte de la misma familia estética que aquellas producciones que en realidad son meramente estéticas (aquellas correspondientes al diseño industrial, la moda, el entretenimiento, etc.). Desde tal erróneo planteamiento, dichos autores no establecen dicotomía alguna entre las bellas artes y aquello que denominan como *artes industriales y comerciales*, que en realidad no son más que objetos de diseño estético y no objetos de expresión propiamente artística. Dicha argumentación no tarda en entrar en un verdadero callejón sin salida con afirmaciones tan discutibles como la que a continuación expongo:

*Esta división no sólo vuelve el arte inaccesible para la mayor parte de las personas, sino que no rinde justicia a las artes de masas que producen innegables satisfacciones estéticas a la inmensa mayoría. En efecto, no puede asegurarse que las emociones que se sienten en un concierto pop sean sustancialmente distintas de las que se experimentan en la Ópera...El placer que se experimenta en contacto con una obra prefabricada o kitsch no es de naturaleza menos estética...En este sentido, nada distingue el arte de masas del Gran Arte.*¹⁹²⁶

Considerando entonces que las emociones generadas por el rap, el turismo, el rock, el cómic, la fotografía de moda o los culebrones televisivos constituyen experiencias tan artísticas como las desencadenadas por el Gran Arte. Siguiendo con este mismo razonamiento, también podríamos decir que las emociones suscitadas por un partido de fútbol, un combate de boxeo o una pelea ilegal de gallos son tan artísticas como las derivadas de la contemplación de un cuadro de Velázquez o la escucha de una sinfonía de Schumann. Tomar la cuestión emocional como eje principal a partir del cual dilucidar que es lo artístico constituye un error de dimensiones colosales, pues el hecho de que un

¹⁹²⁵ P. 60. *Ibíd.*

¹⁹²⁶ P. 60-61, *Ibíd.*

objeto, una acción, una noticia del telediario, despierte emociones en el espectador no constituye ninguna prueba de que se trate de un objeto artístico, ni tan siquiera estético. Lo que Lipovetsky y Serroy denominan como satisfacciones estéticas de las masas no guardan relación alguna con lo que sería la satisfacción derivada de una experiencia artística que ha tenido lugar ante una obra de arte, y si el Gran Arte resulta ser inaccesible a la mayoría, cabe preguntarse si la cuestión es bajar el nivel de lo artístico para que sea accesible a la gran mayoría, o ennoblecer a dicha mayoría para que algún día alcance el nivel de lo artístico. Ya sabemos que siempre resulta mucho más fácil y efectivo repartir *panem et circem* a las masas que elevarlas a una condición superior, pero en todo caso, y considerando al mismo tiempo la libertad de dicha mayoría para seguir o no alienada por la deriva comercial y consumista, no considero ni serio ni riguroso colocar en una relación de paridad el Gran Arte y aquello que es estético, o que incluso ni tan siquiera lo es. Este género de reflexiones que tienden a nivelarlo todo, a colocar en un mismo cajón de sastre lo sagrado y lo profano, lo profundo y lo superficial, lo íntimo y lo social, lo artístico y lo estético, es bien característico de una sociedad decadente como la actual. De tales planteamientos se deriva una más que evidente confusión de términos, conceptos e ideas que en nada contribuye a esclarecer el ya de por sí difuso panorama socio-cultural en el que nos encontramos sumergidos. Una sociedad cada vez más líquida precisa del esclarecimiento de los límites y no de las gratuitas nivelaciones que todo lo confunden.

Por otra parte, Lipovetsky y Serroy no dejan de poner de manifiesto un evidente desconocimiento sobre lo artístico, no sólo confundiendo esto último con lo estético, sino también centrando su análisis en la capacidad que posee un objeto o actividad dada para despertar determinadas emociones, cuando en realidad lo artístico no puede ser definido de forma tan insustancial y escueta. Sostener que un culebrón televisivo es literatura por el mero hecho de constituir un relato, es tan gratuito como considerar que cualquier objeto puede ser considerado artístico por el mero hecho de ser un objeto:

*El arte de las teleseries depende menos del arte de las imágenes que del arte inmemorial de contar historias*¹⁹²⁷

De haberse tomado al menos la molestia de leer y estudiar a fondo *El origen de la obra de arte* escrito por Heidegger o la kantiana *Crítica del Juicio estético*, no habrían incurrido en unos juicios tan simples como desafortunados, pues un objeto o relato cualquiera debe reunir una serie de condiciones para poder ser considerado como una creación artística, entre otras, la de responder a una finalidad sin fin, ser la expresión de un contenido a través de una determinada forma afín al mismo, y diferenciarse claramente respecto al constante flujo de la

¹⁹²⁷ P. 61, Ibíd.

rutina cotidiana. El acto consistente en contar una historia a un espectador dado, no necesariamente desencadena de forma mágica y sistemática una experiencia artística o estética, ello dependerá fundamentalmente de cómo ésta haya sido contada. En este aspecto, los clásicos enredos pasionales de los culebrones televisivos, y en general todas las manifestaciones culturales de consumo (entiéndase comerciales), albergando una finalidad con un fin bien predeterminado que consiste en procurar el entretenimiento de las masas y generar grandes beneficios económicos a sus autores-productores, fácilmente se insertan en la rutina cotidiana respecto a la cual no mantienen ningún género de diferenciación o cesura. Sólo desde el absoluto desconocimiento sobre lo que la expresión *obra artística* significa, es posible sostener las siguientes afirmaciones:

*Incluso, el rap, tan desprestigiado por sus ritmos machacones y sus letras groseras, puede considerarse una forma legítima de arte....Contada por episodios como Scherezade cuando contaba sus mil y una noches durante mil y una noches, la serie aparece como una forma de arte de consumo de masas cuyo éxito no deja de aumentar*¹⁹²⁸

De hecho, hablar de un arte de consumo de masas no deja de constituir un bello ejemplo de oxímeron, pues el consumismo y la creación artística son incompatibles por definición. Un producto que ha sido diseñado en el laboratorio del márketing con la finalidad de ser rápidamente consumido para obtener sendos beneficios del mismo, no puede ser un objeto artístico, pues si algo éste debe albergar es la inocencia de su inutilidad y carencia de fin. Lo que no obstante ambos autores sostienen es la transversalidad creativa que abre las puertas a las síntesis estético-comerciales, confusos conceptos que hacen referencia a los numerosos cruzamientos que se dan en la hipermodernidad, en la cual la moda y los productos de consumo masivo quedan nivelados y confundidos con lo artístico, mientras la publicidad reivindica y en buena medida usurpa el lugar que siempre había ocupado la creatividad artística. En este escenario socio-cultural-económico viene a gestarse lo que ellos denominan como *capitalismo transestético*, que es *el capitalismo en el que la producción ha sido remodelada por las lógicas-moda de lo efímero y la seducción, por un imperativo de renovación y creatividad perpetuas*¹⁹²⁹. Aspectos todos ellos bien característicos del movimiento de la Secesión en la Viena finisecular, sólo que en la actualidad han adquirido unas dimensiones mucho más bárbaras y demoledoras, pues este *imperativo de renovación y creatividad perpetua* pone de manifiesto un imparable movimiento de huida hacia adelante en lo que el propio Benjamín tildaría como; aquel progreso sin fin que en su avance va dejando las cunetas de la historia repletas de cadáveres. Y en este contexto, el principal cadáver es la propia relación de

¹⁹²⁸ P. 61, *Ibíd.*

¹⁹²⁹ P. 65, *Ibíd.*

intimidad del ser humano con la alteridad, pues no cualquier producto procedente del diseño industrial, de la moda o la mercadotecnia podrá servir al noble objetivo de desarrollar una verdadera experiencia artística.

No obstante, como señala Safranski:

*En la poesía lo fugaz se convierte en forma permanente. El prodigio de la poesía es que en ella permanece lo que no puede permanecer*¹⁹³⁰

Y lo señalado sobre la poesía puede hacerse extensivo al resto de manifestaciones artísticas, pues parafraseando a Hölderlin, *son los poetas quienes sientan los fundamentos de lo perenne*. Pero, ¿qué clase de fundamentos van a sentar los diseñadores industriales de la moda y el consumo? Unas producciones tan efímeras, inconsistentes y cambiantes se adivinan incapaces de dejar surco alguno en la memoria de la historia, sino un vacío preñado del más nefasto de los nihilismos. Si como señala Safranski, en la época de la razón ilustrada, el mundo se encogía en la medida en que la explicación racional del mundo convertía lo extraordinario en ordinario, y lo imprevisible en algo calculable, en la actualidad no dejamos de asistir, no solo a un encogimiento de la sociedad por la tiranía de la razón y el utilitarismo, sino sobre todo por la centralidad que ocupa la banalidad de lo efímero e intrascendente¹⁹³¹. En radical oposición con esta perspectiva nihilista, Novalis contrapone la siguiente fórmula:

*Dar alto sentido a lo ordinario, a lo conocido dignidad de desconocido, apariencia infinita a lo finito*¹⁹³²

Pero muy difícilmente podremos encontrar apariencia infinita a algo tan sumamente finito y estrecho como pueden ser las efímeras producciones del diseño industrial, la moda y el llamado arte de consumo de masas. Imposible conceder un alto sentido y dignidad de desconocido a algo que por ser tan bajo y ordinario, apenas da margen de maniobra al espectador para encontrar nada más que lo ya inicialmente mostrado. Pues, ¿qué apariencia infinita y alto sentido puede dar el sufrido espectador de culebrones televisivos a estas repetitivas historias que a priori ya han dejado traslucir todos sus posibles misterios? ¿cómo conceder dignidad de desconocido a algo tan conocido, limitado y carente de perspectiva como el *Perro globo* de Koons? ¿no corre el espectador actual el mismo peligro de acabar prisionero como Don Anselmo dentro de la botella de cristal en la cual queda recluido por el mágico Príncipe de las salamandras en el relato del *Caldero de oro* de Hoffmann?¹⁹³³

¹⁹³⁰ P. 197, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Rüdiger Safranski, Tusquets editores, Barcelona, 2012

¹⁹³¹ P. 182, *Ibíd.*

¹⁹³² P. 182, *Ibíd.*

¹⁹³³ P. 180, *Ibíd.* En esta historia, el exaltado Anselmo tras llegar a ser presa de la razón y perder toda fe en lo prodigioso y la fuerza transmutadora de la fantasía, es desterrado al

Si como señala Max Weber, en la sociedad ilustrada el emparejamiento de lo racional y lo instrumental venían a condensarse en la *jaula de acero de la modernidad*, ahora es además el emparejamiento de lo consumista y banal lo que viene a condensarse en la jaula de hojalata de la hipermodernidad¹⁹³⁴. Si los primeros románticos sentían desazón ante el creciente desencanto del mundo desencadenado por el poder que la razón había adquirido en la sociedad de aquel entonces, una desazón mucho mayor estamos expuestos a experimentar ahora que la trivialidad circunda todos los niveles de la existencia.

Finalmente, la nihilista situación actual tan solo puede arrastrar al espectador al aburrimiento, la frustración y el resentimiento, al constatar que muy poco de cuanto contempla, o mejor dicho, consume y engulle, deja la menor huella en el interior de su ser, viéndose en la obligación de proseguir una búsqueda tan frenética como interminable, que careciendo de sentido alguno, lo aboca a un auténtico callejón sin salida. La mayor parte de cuanto ve, contempla, lee o escucha se consume en su propia inmediatez¹⁹³⁵ como consecuencia de su escasa trascendencia y banalidad, lo que de facto le impide albergar esa segunda vida artística correspondiente a las creaciones del Gran Arte, que Laurent Jenny señala en su obra *La vie esthétique*. Al no dejar más que muy tenues y provisionales huellas en su interior, el espectador se encuentra vacío y en constante peligro de caer en ese estado de aburrimiento que tanto detestaban los autores románticos.

interior de una botella de cristal por el mágico príncipe de las salamandras, descubriendo entonces que muchos de sus compañeros se encuentran en la misma situación, encerrados en sendas botellas de cristal a las que se han acostumbrado y no les causa ninguna sorpresa.

¹⁹³⁴ P. 174, *Ibíd.*

¹⁹³⁵ Lógicamente, me estoy refiriendo al arte de consumo de masas defendido por Lipovestky y Serroy

Capítulo III

El puente tendido por Gadamer sobre el abismo heideggeriano

La dimensión estética según el análisis efectuado por Gadamer a partir de la estética kantiana. La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico: el juego estético. Las razones por las cuales la estética debe subsumirse en la hermenéutica y desarrollarse dentro de sus fronteras, pues si ser equivale a "ser interpretado", la obra de arte también se encuentra abierta a la pluralidad de las interpretaciones. Disolución de la obra de arte, del artista y el espectador en la pluralidad de las vivencias. Las formulaciones hermenéuticas sobre la estética de L. Pareyson. El pensamiento de Gadamer examinado desde la perspectiva abierta por Teresa Oñate: hacia la configuración de una Ontología Estética y Hermenéutica.

Introducción

Lejos de ser considerada la estética como un apartado más dentro de la filosofía, ocupando uno de los últimos lugares en importancia después de la metafísica, la teoría del conocimiento, la ética, la lógica, la filosofía natural y la filosofía de la historia, desde Gadamer al igual que desde Ortega y Gasset o T.W. Adorno, el pensamiento filosófico se afirma como algo intrínsecamente

estético, y no en el mero sentido de ser un elemento exterior y autónomo que a modo de adorno completaría la actividad del pensamiento. En este aspecto, lo estético en sí mismo ya puede ser considerado como filosófico, abriendo de este modo un fecundo diálogo entre filosofía y estética, sin que por otra parte esta última pueda ser reducida a lo filosófico en el sentido sostenido por Hegel al considerar la muerte del arte y su sustitución por el pensamiento. Este posicionamiento vendría a coincidir con Adorno al considerar éste que su *Teoría Estética* no debe ser comprendida como una filosofía del arte, esto es, como una filosofía previa aplicada al arte, sino como una filosofía propiamente dicha. Por tanto, lo artístico no puede ser hegelianamente entendido desde una filosofía ya predeterminada y apriorística, como tampoco desde sí mismo en lo que sería un análisis inmanente ejecutado únicamente desde el propio arte.

Por tanto, sin que arte y filosofía puedan confundirse al mantener ambas su propia idiosincrasia, lo cierto es que la propia consciencia alberga una dimensión estética, de tal manera que convergiendo ambas en el contenido de verdad, se refieren a la misma de manera distinta de acuerdo a sus respectivas naturalezas. De este modo, la relación existente entre arte y filosofía sería equivalente a la que existe entre la abstracción del pensamiento y las particularidades de la realidad sensible.

A lo largo del siglo XX la estética fue abandonando el lugar secundario que tradicionalmente le había sido asignado para erigirse en uno de los principales motores de la actividad gnoseológica, permitiendo al pensamiento ir más allá de sí mismo al adentrarse en aquellas esferas de la realidad irreductibles al concepto. Por otra parte, con la irrupción de lo estético en lo filosófico se establecía un mayor grado de contacto entre los ámbitos de lo universal-abstracto y lo particular-concreto que en mayor o menor medida siempre habían permanecido escindidos.

La superación de la dimensión estética

Una de las más importantes reivindicaciones de Gadamer sobre las Ciencias del Espíritu se centra en la tarea de conseguir desmarcarlas respecto al totalitarismo impuesto por las ciencias naturales, respecto a las cuales el propio Ortega y Gasset acostumbraba a referirse como *terrorismo de los laboratorios*, con la finalidad de reclamar un *status quo* propio y definido, ya que en ningún caso pueden seguir las directrices correspondientes al procedimiento inductivo

de las ciencias naturales. Así tenemos que el conocimiento histórico no tiene como objetivo elevar a ley general el particular conocimiento de todas y cada una de las culturas que conforman el mundo, sino alcanzar una adecuada y profunda comprensión de las particulares características de tal cultura, pueblo, estado u hombre¹⁹³⁶. Por esta razón afirma que:

*No existe un método propio de las ciencias del espíritu*¹⁹³⁷

Lo que no impidió que dichas ciencias resultaran ser cruciales para la *Bildung*¹⁹³⁸ del ser humano durante el clasicismo alemán, palabra-concepto que empieza a ser utilizado primero por Herder para después hacerse extensivo en Goethe, Schiller y otros muchos autores más, viniendo a significar la forma específica que en cada ser humano adquieren sus disposiciones y capacidades naturales, esto es, la manera en que la naturaleza es conformada y elevada por el Espíritu¹⁹³⁹, pues *él no es por naturaleza lo que debe ser*¹⁹⁴⁰, y por tal motivo siempre precisa someterse a un proceso de formación mediante los propios recursos que el contexto cultural en que se encuentra pone a su alcance. En este aspecto, la *Bildung* vendría a comportar cierto sacrificio de la particularidad en favor de la generalidad, de la inmediatez de los instintos-pasiones en beneficio de la razón y el comportamiento ético-moral, permitiendo al ser humano adquirir su propio sentido. Todo este proceso comporta un evidente alejamiento del individuo respecto a sí mismo tras haber orientado su atención y voluntad en la dirección de la otredad (la alteridad) gracias a los recursos aportados por lo que Gadamer denomina *la tradición humanista*¹⁹⁴¹ que incluye la filosofía, la historia, las artes, la literatura, la música, la estética, etc. En este contexto, ya hemos visto la forma en que el pensamiento schilleriano centra la totalidad de su interés en encontrar el máximo equilibrio posible entre las generales exigencias morales del Estado y las particulares necesidades-impulsos-sentimientos del individuo a través de la educación estético-moral¹⁹⁴². Estas consideraciones alrededor de la relevante función de la *Bildung* en la conformación del ser humano, tendrán su lógica continuidad a lo largo del siglo XIX.

¹⁹³⁶ Páginas, 31-33, "Verdad y Método I", Gadamer

¹⁹³⁷ P. 36, *Ibíd.*

¹⁹³⁸ Palabra que es traducida al español como formación, si bien también significa cultura en el sentido de aquellos contenidos que han contribuido a la conformación del propio ser humano, y en este aspecto, *Bildung* tanto significa la cultura adquirida por alguien como el proceso mismo de adquisición de dicha cultura.

¹⁹³⁹ P. 39, *Ibíd.*

¹⁹⁴⁰ P. 41, *Ibíd.*

¹⁹⁴¹ P. 47, *Ibíd.*

¹⁹⁴² Schiller, *Cartas a la educación estética del hombre*

Según Gadamer, otros aspectos fundamentales del humanismo (Ciencias del Espíritu) son:

1- El sentido común (*sensus communis*) entendido como la capacidad que posee el propio ser humano para subsumir lo particular-concreto bajo las exigencias de lo universal-abstracto mediante la voluntad, dando lugar a la formación de un ser ético¹⁹⁴³. Para Vico el *sensus communis* no es más que el sentido del bien y la justicia adquirido por el propio individuo como consecuencia directa del mero hecho de vivir en comunidad¹⁹⁴⁴, como producto emanado directamente de la propia experiencia del individuo en relación con los demás. Este sentido común estaría emparentado con el derecho consuetudinario, emanado directamente del hábito y la costumbre, y no de unos principios apriorísticos susceptibles de naturaleza categórica.

2- La capacidad del juicio consistente en saber juzgar, esto es, aplicar de manera correcta todo aquello que ha sido aprendido¹⁹⁴⁵, pudiendo subsumir algo particular bajo la generalidad. No obstante, para Kant el verdadero sentido común será el del gusto, que si bien en un principio tendrá una connotación básicamente moral y no estética, finalmente quedará restringido a las llamadas bellas artes¹⁹⁴⁶. Entendido en esta última acepción, supondrá la existencia en el sujeto de un gusto capaz de distanciarse de las necesidades más urgentes y prosaicas de la vida cotidiana para elevarse hacia lo espiritual, pues el ser humano precisa elevarse por encima de sus propios condicionamientos naturales para poder realmente existir como tal sujeto humano. De este modo, tenemos entonces que la *Bildung* tanto se debe al ingenio (*Geist*) como al gusto (*Geschmack*)¹⁹⁴⁷, pues en última instancia habrá tenido que desarrollar una labor suficientemente creativa y bella para poder elevarse por encima de sus propias limitaciones funcionales, pues si cualquier animal al nacer ya es prácticamente todo aquello que puede ser, el sujeto humano deberá desarrollar una compleja e interminable *Bildung* (formación-construcción) para llegar a ser aquello que tiene que ser.

No obstante, para Gadamer, Kant muestra en su *Crítica del Juicio* cierta ambigüedad en relación a la naturaleza particular o general del buen gusto, pues reconociendo que no es posible establecer principios conceptuales de carácter general susceptibles de ser reconocidos de manera universal,

¹⁹⁴³ P. 51, "Verdad y Método I", Gadamer

¹⁹⁴⁴ P. 52, *Ibíd.*

¹⁹⁴⁵ P. 61, *Ibíd.*

¹⁹⁴⁶ P. 66, *Ibíd.*

¹⁹⁴⁷ P. 67, *Ibíd.*

reconoce al mismo tiempo que tampoco se trata de una cualidad privada o meramente particular¹⁹⁴⁸. Por tanto, la teoría estética kantiana se mueve en las movedizas arenas de aquello que careciendo de concepto es *representado como objeto de una satisfacción universal*¹⁹⁴⁹, esto es, participando simultáneamente de los ámbitos universal-abstracto y particular-concreto, y sin pertenecer propiamente hablando a ninguno de los dos, participa activamente de ambos, pues bello es *lo que, sin concepto, place universalmente*¹⁹⁵⁰.

Tal como sostiene Gadamer, en *la experiencia estética, el gusto representa el momento nivelador*¹⁹⁵¹, en la medida en que participa con razón del sentido común, pues un gusto que fuera exclusivamente subjetivo-individual no tendría propiamente cabida en el ámbito estético. En este aspecto, *le debemos a Kant el haber comprendido por primera vez la pretensión estética de una validez que no se subsuma bajo conceptos teleológicos*¹⁹⁵², pues obviamente lo estético carece de finalidad propiamente dicha, al no responder ni a los requerimientos de la moral, ni a las exigencias prácticas de la cotidianidad. No obstante, el agrado producido por la contemplación del objeto artístico va vinculado a la idea de lo que es bello, que a su vez lo es en base a sus formas, poniendo dicha idea de manifiesto cierto carácter de universalidad que yendo más allá de la subjetividad del agrado, nunca puede albergar unanimidad alguna por ser ésta una propiedad exclusiva de los juicios lógicos. La facultad del juicio estético que pertenece, por tanto, a la autonomía del ser humano, se encuentra desligada del *Umwelt* y sus intereses inmediatos, si bien apelando las obras de arte a un juicio estético liberado de todo fin, no dejan de obedecer al mismo tiempo a una determinada finalidad¹⁹⁵³. No obstante, a pesar de la subjetividad inherente al juicio estético, éste adquiere carácter vinculante y universal a partir del sentido común, pues como muy bien señala Liessmann, no pudiendo ser formulado por pensamiento o concepto alguno que pueda resultarle adecuado, la existencia de un elemento reflexivo en los procesos estéticos de percepción y producción, evidencia que *lo bello no es objeto de una sensación puramente sensible*¹⁹⁵⁴.

Cuando en su *Crítica del Juicio estético*, Kant afirma que *la necesidad de la*

¹⁹⁴⁸P. 68, *Ibíd.*

¹⁹⁴⁹ P. 136, *Crítica del Juicio*, Kant

¹⁹⁵⁰ P. 146, *Ibíd.*

¹⁹⁵¹ P. 60, *La actualidad de lo bello*, Gadamer

¹⁹⁵² P. 61, *Ibíd.*

¹⁹⁵³ P. 25, *Filosofía del arte moderno*, Liessman

¹⁹⁵⁴P. 26-27, *Ibíd.*

*aprobación universal, pensada en un juicio de gusto, es una necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común*¹⁹⁵⁵, establece de forma bien implícita cierta síntesis entre un determinado contenido de verdad (aprobación universal desde el sentido común) y la subjetiva-particular necesidad del espectador, aunando de alguna manera los ámbitos sensible y conceptual. Por otra parte, aceptando Kant que *el juicio del gusto no es pues, un juicio de conocimiento*¹⁹⁵⁶, reconoce que se trata de un juicio estético que, aún siendo su base determinante la subjetividad, no deja de ser un juicio, y por tanto, capaz de encerrar en sí mismo cierta capacidad gnoseológica. Por tanto, a pesar de que en un principio el filósofo de las Críticas no reconozca valor gnoseológico alguno a la actividad estética, no deja de señalar que la experiencia estética si bien no proporciona un conocimiento científico, *da mucho que pensar*. Tenemos entonces que acogiendo el lenguaje artístico las representaciones inexpresables de la razón, no existe ningún concepto que pueda resultarle adecuado ni lenguaje alguno capaz de hacerlo comprensible. Por otra parte, el propio Kant fragmenta el juicio estético en dos sub-juicios: el de los sentidos que provoca un placer sensorial directo en el espectador, y el reflexionante que se preocupa por pensar sobre la forma según peculiar combinación de imaginación y entendimiento que da entrada al libre juego de las facultades psíquicas¹⁹⁵⁷. Posicionamiento, que salvando las más evidentes distancias, en ciertos aspectos tampoco se encuentra tan alejado de los planteamientos adornianos, pues si para Adorno la obra artística encierra su propio *Wahrheitsgehalt*, constituye al mismo tiempo una manifestación sensible que, trascendiendo su inmediatez señala más allá de sí misma, sin que no obstante pueda ser reductible al concepto¹⁹⁵⁸. Posicionamiento que por otra parte tampoco se encuentra excesivamente alejado del punto de vista adoptado por Hegel en sus *Lecciones de la Estética* cuando señala que:

*La apariencia del arte tiene la ventaja de que ella misma va más allá de sí y apunta desde sí a algo espiritual que debe acceder a la representación a través suyo*¹⁹⁵⁹

En este aspecto, podemos decir que con su *Crítica del juicio estético*, el propio Kant prepara el camino por el cual, de alguna manera, transcurrirá la estética

¹⁹⁵⁵ P. 170, *Crítica del Juicio*, Kant

¹⁹⁵⁶ P. 128, *Ibíd.*

¹⁹⁵⁷ P. 45, *La estética en la cultura moderna*, Simon Marchán

¹⁹⁵⁸ P. 65, 201-205, *Ästhetische Theorie*, Adorno

¹⁹⁵⁹ P. 12, "Lecciones de la Estética", Hegel

durante los tiempos venideros. Por esta razón, no debe sorprendernos que autores contemporáneos como Gadamer, repentinamente vuelvan su mirada sobre el pensamiento kantiano en obras tan emblemáticas como la *Actualidad de lo bello*, pues en las ideas y planteamientos kantianos sobre la actividad estética ya encontramos, en estado embrionario, los fundamentos sobre los que posteriormente se desarrollará la misma. Esa kantiana *finalidad sin fin o intencionalidad sin intención* de la obra de arte ya apunta en la dirección en que van a transcurrir algunas de las tendencias correspondientes a las vanguardias artísticas, y así podemos constatarlo en muchas obras del siglo XX cuando asistimos a la contemplación de una desgastada puerta o un viejo armario ¹⁹⁶⁰ colocada en un museo o galería de arte, que habiendo sido sustraídos de su correspondiente contexto cotidiano y funcional, han adquirido el carácter de ser objetos sin fin ni intención. Nunca pudo la expresión artística ser más fiel a los planteamientos de la estética kantiana que a través de algunas de las manifestaciones artísticas del siglo XX¹⁹⁶¹.

Respecto a la supuesta ausencia de capacidad gnoseológica del juicio estético, no son pocos los autores que tradicionalmente han venido considerando que Kant asocia lo estético a lo exclusivamente subjetivo, careciendo por tanto de conocimiento alguno, quedando entonces supuestamente desvinculados los ámbitos estético y epistemológico, tal como de hecho parecen sugerir autores tan emblemáticos como Ruiz Rampérez en la *Quiebra de la Representación*¹⁹⁶², al considerar que toda la estética kantiana se desenvuelve dentro de las coordenadas de la mimesis y representación, dependiendo tanto de esta última, que limitándose a jugar con ella, carece de capacidad gnoseológica. No obstante, y a pesar de las apariencias, la estética kantiana no niega dicha capacidad epistemológica sino que la limita y conforma dentro de su propio marco conceptual, pues siendo *lo bello lo que, sin concepto, place universalmente*¹⁹⁶³, su propia ausencia de concepto queda relativamente contrarrestada por la universalidad del juicio sobre el gusto estético. En este aspecto, es preciso desvelar aquello mismo que en la kantiana crítica del juicio se encuentra no dicho y no pensado, sino tan solo esbozado e implícitamente señalado, pues siendo bien cierta la adscripción de Kant al pensamiento

¹⁹⁶⁰ Me estoy refiriendo al llamado "arte pobre" de Antoni Tapiés cuando opta por elevar a la categoría de obra artística aquellos mismos elementos pertenecientes a la cotidianidad, como pueden ser un viejo colchón, cama o armario sobre los que ha practicado diversas incisiones, desgarros o pintadas.

¹⁹⁶¹ Quedarían lógicamente excluidas aquellas obras que no son más que un medio para la transmisión de una determinada ideología, como puede ser el caso de los *ready-made* o engendros duchampianos, así como el realismo socialista o las producciones *kitsch*.

¹⁹⁶² P. 66-74, *La Quiebra de la representación*, Fernando Rampérez

¹⁹⁶³ P.146, *Crítica del Juicio*, Kant

clásico-romántico¹⁹⁶⁴, no deja de apuntar hacia un más allá de sus propias fronteras.

Finalmente acaba fundamentando su estética sobre el concepto de genio como principio más universal e inalterable que la subjetiva y cambiante idea del gusto, pues al fin y al cabo, la genialidad que de forma inherente caracteriza las grandes obras del arte universal de todos los tiempos responde de forma más categórica que las hipotéticas directrices del gusto. De este modo, tal como nos señala Gadamer, *la frase kantiana de que las bellas artes son artes del genio se convierte entonces en el axioma básico trascendental de toda estética*, derivando entonces esta última en filosofía del arte¹⁹⁶⁵. No obstante, al retroceder el concepto del gusto también queda depreciada la belleza de orden natural que se encuentra claramente superada por la obra artística entendida como reflejo inmediato del espíritu del ser humano. En la estética hegeliana también constatamos que el gusto por las obras de la naturaleza ha quedado del todo supeditado al gusto artístico, ya que finalmente un paisaje dado es contemplado y apreciado desde un determinado gusto estético acorde con cada período histórico.

Otro aspecto que a lo largo del siglo XIX irá tomando forma para definir la experiencia estética será el concepto de vivencia estética que encontrará su propio lugar y sentido a partir de las consideraciones realizadas por Dilthey sobre el concepto mismo de vivencia, entendida ésta como algo que no es susceptible de ser olvidado o reemplazado debido a la determinación comprensiva de su significado, y que fundamentalmente alberga una referencia interna a la propia vida¹⁹⁶⁶. Después de todo, cualquier vivencia no deja de formar parte de la continuidad de la vida refiriendo todo el tiempo a la totalidad de ésta, pues en la medida en que *la vivencia queda integrada en el todo de la vida, este todo se hace también presente en ella*¹⁹⁶⁷. A partir de aquí, Gadamer analiza los nexos de unión existentes entre la estructura de la vivencia y el modo de ser de lo estético en general, concluyendo que la vivencia estética no es una más entre la totalidad de las posibles vivencias, sino *la forma esencial de la vivencia en general*¹⁹⁶⁸. De la misma manera en que una obra de arte se constituye como un mundo en sí separado del resto de los objetos de la realidad, aquello que es estéticamente experimentado brilla como vivencia de todos los nexos que conforman la realidad. De este modo el espectador que

¹⁹⁶⁴ Pues obviamente sus teorizaciones se mueven dentro de la mimesis-representación acorde con el clasicismo de lo bello y el romanticismo de lo sublime y el genio

¹⁹⁶⁵ P. 93, *Ibíd.*

¹⁹⁶⁶ P. 104, *Ibíd.*

¹⁹⁶⁷ P. 107, *Ibíd.*

¹⁹⁶⁸ P. 107, *Ibíd.*

contempla una obra artística es, de hecho, arrancado del nexo de su propia existencia por la propia fuerza que dicha obra ejerce sobre él, refiriéndole de este modo al todo de su existencia. Así tenemos que la experiencia estética viene a constituirse en Vivencia de entre todas las vivencias, en la misma medida en que un verdadero objeto artístico se erige en Objeto de entre todos los demás objetos, destacando ambos por su excelsa singularidad dentro del marco de una cotidianidad que en su oficialidad siempre tiende a nivelar la totalidad de los objetos y las vivencias.

George Steiner lo expresa en los siguientes términos:

*Un gran poema, una novela clásica nos asedian: asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra consciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos. Los hombres que queman libros saben lo que hacen. El artista es la fuerza incontrollable: ningún ojo occidental, después de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de la llamada*¹⁹⁶⁹

Lo que remite a una cierta disolución-sumisión del yo del espectador al poder de la obra contemplada, siendo ésta una de las razones por las cuales los estados totalitarios de todo signo siempre optaron por perseguir aquellas creaciones artísticas susceptibles de interferir en sus planes de sometimiento y alienación de las masas. Prosiguiendo con Steiner y la literatura:

*Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posición de nosotros mismos*¹⁹⁷⁰

Pero ¿qué identidad es la que puede quedar vulnerada o arriesgada sino es la del *Dasein* inauténtico moviéndose en el *das Man* de lo establecido?

Por esta razón, las elaboraciones llevadas a cabo por un artista como Antoni Tapiés a través del llamado *arte pobre*, elaboraciones que huelga decir que ninguna relación guardan con los engendros duchampianos, colocan al espectador frente a objetos y materiales que perteneciendo a la más pura cotidianidad, una vez han sido convenientemente tratados mediante los recursos propios de las artes plásticas, desprenden esa misma *Lichtung* del Ser en el Claro del Bosque. De este modo, tenemos que el cabezal de una cama representado a partir de una serie de materiales como pueden ser el polvo de mármol, la arenilla y algunas pinceladas, remite a las más íntimas vivencias del espectador cuya vida siempre ha transcurrido, en mayor o menor medida, en ese lecho que tanto lo es de la vida como de la muerte. Y ese es el impacto que las obras plásticas de un pintor como Antoni Tapiés puede generar en un espectador que sea capaz de sumergirse en la experiencia estética, asistiendo de alguna manera a lo que sería una síntesis de las innumerables experiencias

¹⁹⁶⁹ P. 27, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014

¹⁹⁷⁰ P. 27, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014

vividas a lo largo de su existencia. Así, ese lecho que es re-presentado por el artista tanto puede despertar en el espectador vivencias correspondientes al acto amoroso, como a la enfermedad o la muerte, pudiendo quedar todas ellas aglutinadas en un mismo instante-objeto: aquel correspondiente a la experiencia artística. La contemplación de una obra de tales características conduce al espectador que la contempla y es capaz de interiorizarla, hacia una vivencia-reflexión sobre el transcurrir de su propia existencia, al permitirle tomar consciencia-sentir que esa misma cuna en la que un día fue depositado tras su venida al mundo, posteriormente convertida en un lecho de mayores dimensiones, vendrá a ser el lugar en el que también habrán sucedido una buena parte de sus experiencias vitales, pues en la cama habrá quedado relegado en los momentos de enfermedad, cansancio y reposición de energías, como también habrá experimentado las más eróticas actividades, siendo finalmente el lugar en el cual quedará depositado en su futura despedida de este mundo. Por tanto, en dicha contemplación-vivencia artística asistimos a una clara condensación de acontecimientos y procesos vitales, todos ellos re-presentados a través de un mismo objeto que en este caso es el de un lecho construido con esa técnica mixta que es tan característica del artista catalán: pintura al óleo mezclada con polvo de mármol. Como sucede con buena parte de sus obras, en este caso la realidad es re-presentada desde su sustrato más puramente matérico, entendiendo por tal, no la materia desprovista de su *sombra mística* como diría Ortega, sino aquella otra que no deja de ser portadora de dicha sombra. Pues si a algo Tapiés se opone con toda la fuerza de su convicción, es al maniqueísmo que tradicionalmente siempre ha mantenido separada la materia del espíritu, el cuerpo de la mente, las ideas de los sentimientos, y en definitiva, lo apolíneo y lo dionisiaco. Por este motivo, en sus obras se hace bien patente la propia plasticidad y materialidad de sus formas, las cuales por más que remitan a complejas ideas, conceptos y a determinados pensamientos filosóficos y religiosos¹⁹⁷¹, no dejan de constituir una realidad, un mundo en sí, una materialidad, fundamentalmente mística, si por mística entendemos la no separación o dualidad entre materia y espíritu. De alguna manera, la obra del artista plástico catalán remite a la *materia afortunada* o *materialidad mística* a la que Sponville se refiere cuando comenta la naturaleza de la obra de Chardin, tratándose de una materia que no deja de albergar en sí misma la trascendencia inherente a toda existencia, al apuntar mucho más allá de sí misma.

En la siguiente obra titulada *Llençol*¹⁹⁷², contemplamos que de la propia cama en la que el ser humano descansa, se escapan elementos oníricos, fantasmas, recuerdos, fantasías y evocaciones procedentes del ámbito inconsciente, pues en definitiva una buena parte de nuestros sueños han surgido permaneciendo dormidos, en estado de duermevela o simplemente estando fantaseando

¹⁹⁷¹ Especialmente aquellos referentes a la mística oriental de la China y el Japón

¹⁹⁷² Sábana

despiertos. Llama especialmente la atención la marcada luminosidad de la sábana que aparece en primer plano, al aparecer iluminada por esa *Lichtung* heideggeriana que colándose por el Claro del frondoso Bosque, es capaz de desvelar aquello que no por estar oculto deja de estar bien presente en el ámbito de la existencia humana. Y es precisamente en y gracias a la oscuridad de la Noche que es posible ver todo aquello que de otro modo, bajo la cegadora y apolínea luz del sol, jamás podríamos vislumbrar. En este caso, tiene lugar un doble desvelamiento: aquel correspondiente al oscuro inconsciente y aquel otro concerniente a la propia obra artística que pone ante los ojos del espectador, como realidad en sí, la propia materialidad de la obra indefectiblemente unida al ámbito de *Psyché*. Al fin y al cabo, esta última surge ni más ni menos que de la propia materialidad representada con la espesa blancura de la sábana y el tono ocre del cabezal de la cama, que ofrecen al espectador esa inmediatez que es tan propia de la obra artística.



Como señala el propio Gadamer:

*En la vivencia del arte se actualiza una plenitud de significado que no tiene que ver tan sólo con este o aquel contenido u objeto particular, sino más bien representa el conjunto de sentido de la vida. Una vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito. Y su significado es infinito precisamente porque no se integra con otras cosas en la unidad de un proceso abierto de experiencia, sino que representa inmediatamente el todo*¹⁹⁷³

Por tanto, como mera consecuencia de cuanto Gadamer acaba de afirmar, podemos concluir que sólo el arte que podemos considerar como vivencial puede aparecer como arte auténtico, si bien la denominación *arte vivencial* debe ser entendida en su doble polaridad de significado, esto es, como siendo expresión de una vivencia previa y como generador de dicha vivencia. Por otra parte, la expresión artística se manifiesta mediante la alegoría y el símbolo, de tal modo que en cuanto a la primera la obra simplemente remite a lo suprasensible (digamos que tan solo lo evoca), y en cuanto a la segunda, la obra constituye una síntesis o coincidencia de manifestación sensible y significado suprasensible¹⁹⁷⁴, así para Kant (*Crítica del Juicio*) *lo bello es símbolo de lo moralmente bueno*¹⁹⁷⁵. En la *Educación estética del hombre en una serie de cartas* Schiller se sirve de dicha premisa kantiana para fundamentar el proyecto de una educación estética del ser humano basada en la misma analogía de belleza y moralidad previamente establecida por el propio Kant, pues *el gusto hace posible la transición de la estimulación de los sentidos al interés moral habitual sin necesidad de un salto demasiado violento*¹⁹⁷⁶

No obstante, a diferencia de la alegoría que remite a algo dado, el símbolo siempre permanece abierto a una infinidad de significados que confieren mayor margen de libertad creativa tanto al artista como al espectador, propiciando de este modo su supremacía de cara a la actividad desarrollada por la producción inconsciente del genio. De este modo, tanto en el pensamiento estético de Goethe como en el de Schilling, es ampliamente apreciada la coincidencia de fenómeno e idea en el símbolo¹⁹⁷⁷.

Si Kant había fundamentado el *a priori* del gusto y del genio en el libre juego de la capacidad de conocimiento, Schiller tras haber adoptado de la teoría kantiana una concepción del gusto entendido como transición del puro disfrute sensorial al sentimiento moral, se orienta en la dirección de la teoría de los instintos de

¹⁹⁷³ P. 107, *Ibíd.*

¹⁹⁷⁴ P. 116, *Ibíd.*

¹⁹⁷⁵ P. 113, *Ibíd.*

¹⁹⁷⁶ P. 113, *Ibíd.*

¹⁹⁷⁷ P. 118-120, *Ibíd.*

Fichte, al destacar la supremacía del instinto lúdico sobre los instintos de la forma y la materia, concluyendo que el objetivo de la educación estética no es otro que el cultivo mismo de dicho instinto, formulando un nuevo imperativo consistente en adoptar un comportamiento estético¹⁹⁷⁸. De este modo, con Schiller queda abandonada la tradicional separación entre la bella naturaleza y la ruda realidad, instaurándose un nuevo dualismo, el existente entre la ficción y la realidad, pues el concepto de realidad al que opone la poesía ya ha dejado de ser kantiano¹⁹⁷⁹. Desde la crítica fenomenológica a la psicología y la epistemología del siglo XIX, el ser de lo estético ya no puede seguir siendo entendido desde la experiencia de la realidad, y mucho menos, ser concebido como una mera modificación de ésta. La realidad ha pasado a ser entendida desde lo experimentado por el propio sujeto y no como algo existente ahí, es decir, susceptible de ser contemplado como si de un fósil colocado en la vitrina de un museo se tratara, tal como la metodología utilizada por la ciencia natural pretendía¹⁹⁸⁰. En este sentido la consciencia estética schilleriana, desmarcándose de la bella apariencia que se opone a la realidad, se enajena de ésta al constituirse en *Bildung*, pues *el poder comportarse estéticamente es un momento de la consciencia culta*¹⁹⁸¹, entendiendo por esta última una capacidad para elevarse hacia la generalidad en detrimento de la permanencia en las particularidades. En las anteriores obras de Tapiès a las que me he referido, los lechos re-presentados elevan a generalidad un sin fin de experiencias concretas y particulares que hacen referencia directa a la existencia de cuantos espectadores puedan a ellas acercarse para contemplarlas.

De este modo, en Schiller la consciencia estética adquiere rasgos de autonomía respecto a los gustos imperantes en la época histórica tras haber ido más allá de los gustos vigentes y determinantes, constituyéndose entonces la consciencia estética como *centro vivencial desde el cual se valora todo lo que vale como arte*¹⁹⁸². De este modo, al quedar la obra de arte totalmente desmarcada del contexto histórico-social en que ha sido creada, esto es, de las supuestas funciones religiosas o profanas que la hayan podido auspiciar y dar sentido-significado, ha devenido obra de arte pura como distinción estética que se mantiene al margen de cualquier elección o rechazo provocado por el gusto particular. Así la obra se autoafirma en su propia calidad estética, esto es, en aquella que tiene lugar en la propia autoconsciencia de la vivencia estética¹⁹⁸³, perdiendo de este modo su lugar en el mundo al que originariamente pertenece para ser re-ubicada en un espacio-tiempo abierto y cambiante. En este aspecto, la tradicional obra por encargo ha dado paso a la obra que es producto de la

¹⁹⁷⁸ P. 121-122, *Ibíd.*

¹⁹⁷⁹ P. 123, *Ibíd.*

¹⁹⁸⁰ P. 123, 124, *Ibíd.*

¹⁹⁸¹ P. 124, *Ibíd.*

¹⁹⁸² P. 125, *Ibíd.*

¹⁹⁸³ P. 125, *Ibíd.*

más libre inspiración de un artista, que a su vez también ha dejado de pertenecer al contexto de antaño tras haberse transformado en un *outsider* dentro de la propia sociedad en la que vive¹⁹⁸⁴.

Por otra parte, y en contra de todas las teorías fundamentadas en la pura percepción, Gadamer apoyándose en el Heidegger de *Ser y Tiempo*, considera que es imposible albergar una percepción pura exenta de presupuestos, pues *ver significa articular*¹⁹⁸⁵. En este aspecto, incluso la audición de algo tan abstracto como puede ser la música pura o la contemplación de una pintura no figurativa, requiere de cierta significación sin la cual resulta imposible comprensión alguna, pues el contenido objetivo de la obra ya es inseparable de su propia forma, formando con ésta una unidad inseparable¹⁹⁸⁶. Por lo tanto, una forma pura que en teoría no remite a nada, se encuentra mediada por el orden simbólico del receptor de la misma, y por este motivo nunca puede ser una forma absolutamente pura. El oyente que se enfrente a la escucha del *Clave Bien Temperado* de J. S. Bach debe forzosamente partir de algunos referentes formales para ser capaz de acometer dicha escucha, o de lo contrario se encontrará con unas formas musicales que nada le comunican o despiertan. Gadamer lo señala en el siguiente párrafo perteneciente a *Verdad y Método I*:

*Aunque la música absoluta sea como tal un puro movimiento de formas, una especie de matemática sonora, y no existan contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene no obstante una referencia con lo significativo*¹⁹⁸⁷

Pues:

*El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación*¹⁹⁸⁸

Sucede exactamente lo mismo en el caso de las pinturas no figurativas, pues por más abstractas que puedan ser, no dejarán de evocar, como en el caso de la siguiente obra del artista Tapiès, determinadas asociaciones libres y analogías en los espectadores que sean capaces de prestarle la necesaria atención para desarrollar una experiencia estética. Las formas en sí de la cruz

¹⁹⁸⁴ P, 127-129, *Ibíd.*

¹⁹⁸⁵ P. 132, *Ibíd.*

¹⁹⁸⁶ P. 132-133, *Ibíd.*

¹⁹⁸⁷ P. 132, *Verdad y Método I*, Gadamer

¹⁹⁸⁸ P. 133, *Ibíd.*

amarilla claro en contraste con las tonalidades ocre más cálidas y terrosas del fondo, así como las letras "R" y "T" que aparecen en color negro, no dejarán de despertar esas tonalidades afectivas de las que Michel Henry nos habla en su obra¹⁹⁸⁹, que previsiblemente girarán en torno a un determinado ámbito de posibilidades. Esto será así, al margen de la comprensión que el espectador pueda albergar sobre la simbología que ineludiblemente forma parte de la composición de la obra, si bien en el caso de la cruz central sabemos¹⁹⁹⁰ que se trata de un símbolo referente a la unión existente entre el pasado y el futuro, y entre lo superior y lo inferior, que encontrarían su mutua unidad en el mismo centro de la misma. No obstante, ningún espectador podrá pasar por alto que la línea horizontal de la cruz, que es aquella correspondiente al paso del tiempo (pasado, presente y futuro) se encuentra trágicamente delimitada por las dos líneas verticales que a modo de esparadrapo, conjuntamente con otra línea horizontal, sostienen la gran letra "R" (Represión), a su vez medio envuelta por tonalidades de color rojo que en el pintor catalán siempre va asociado a la agresividad y la violencia. Tenemos entonces un evidente choque de tonalidades afectivas, entre aquellas que podríamos denominar como diurnas, cálidas y vitales, y aquellas otras que hacen clara referencia a lo nocturno, oscuro y tenebroso. Por tanto, no existiendo en dicha obra ningún componente propiamente figurativo, sino elementos meramente simbólicos y abstractos, cualquier espectador deberá recurrir al repertorio privado de sus propias vivencias, asociaciones libres, recuerdos, en definitiva, a determinados referentes existentes en el mundo en que habita.



¹⁹⁸⁹ *Ver lo Invisible (Acerca de Kandinsky)*, Michel Henry, Edit. Siruela, Madrid, 2008

¹⁹⁹⁰ Así consta en los numerosos escritos dejados por el artista, donde aclara que en sus obras la cruz nunca remite al símbolo cristiano, sino a la unión del tiempo y el espacio, o a la muerte, o a la "t" de su propio apellido o del nombre de su mujer, Teresa.

No obstante, a diferencia de otros objetos que pueden considerarse como acabados, como por ejemplo los artesanales, la obra de arte encierra una evidente incertidumbre en la medida en que su sentido, si bien no es cualquiera¹⁹⁹¹, no deja de estar abierto a la multiplicidad de significados de acuerdo con las particularidades de cada espectador. De este modo, siguiendo a Lukács, considera que existe una evidente *disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias*¹⁹⁹², que deshace cualquier tipo de unidad ya sea ésta la de la obra, de la identidad del artista consigo mismo y del potencial espectador que pueda disfrutarla¹⁹⁹³. No obstante, en este punto Gadamer se pregunta si es posible considerar la existencia de un valor gnoseológico en la obra artística, yendo de este modo más allá de las consideraciones kantianas que aparentemente negaban dicha posibilidad, y en este contexto recurre a las hegelianas *Lecciones de la Estética* para concluir que la estética constituye un reflejo de la totalidad de las concepciones habidas sobre la realidad, y que en este aspecto, las obras de arte vienen a ser como un espejo en el que se refleja la totalidad del mundo¹⁹⁹⁴. No obstante, Gadamer no comparte la disolución final del arte en aras de la abstracción del pensamiento filosófico, pues considera que la experiencia estética es insustituible, y debe caminar en paralelo con el resto de experiencias. En cuanto a la cuestión del acabamiento de la obra artística considera que:

*Todo encuentro con el arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer*¹⁹⁹⁵

Como inconcluso también es el propio acontecer del ser que escapando a todo intento de determinación categorial, nos es desvelado como *un ser-en-un-mundo* de existenciales y significados, en camino de la posibilidad de poder desarrollar todas sus posibilidades.

De aquí se deriva un evidente fenómeno hermenéutico en la medida en que se trata de un comprender que aún formando parte del encuentro con la propia obra artística, tan solo *podrá ser iluminada por el modo de ser de la obra de arte*¹⁹⁹⁶

¹⁹⁹¹ Como pretende Paul Valéry al afirmar que sus versos podían tener cualquier sentido

¹⁹⁹² P. 136, *Ibíd.*

¹⁹⁹³ P. 137, *Ibíd.*

¹⁹⁹⁴ Páginas 139-140, *Ibíd.*

¹⁹⁹⁵ P: 141, *Ibíd.*

¹⁹⁹⁶ P. 142, *Ibíd.*

Respecto al acabamiento de la obra de arte, Gadamer está en desacuerdo con Paul Valéry cuando éste sostiene que cada acercamiento a una determinada obra, es en sí mismo una nueva producción artística, por considerar que en tal supuesto, quedaría sustituida la genialidad de la creación por la genialidad de la comprensión. También cuestiona el punto de vista sostenido por Lukacs al diluir la obra de arte, al artista y al espectador en la mera pluralidad de las vivencias, pues ello llevado a sus últimas consecuencias conduce a una concepción puramente nihilista de la obra artística y su correspondiente experiencia:

*El panteón del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura consciencia estética, sino que la obra de arte es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo*¹⁹⁹⁷

Pues la *experiencia estética es una forma de autocomprenderse* que tanto incluye la mismidad-unidad como lo otro nuevo y diferente. En definitiva, *en cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo*, en éste aprendemos a re-conocernos superando en la continuidad de nuestro estar ahí, la discontinuidad y momentaneidad de las meras vivencias, pues es preciso elevar la existencia humana más allá de lo transitorio y contingente. Por este motivo, para Gadamer, a diferencia de Kant, la experiencia estética comporta un conocimiento al ser portadora la obra de arte de un determinado contenido de verdad, de tal manera que entiende la estética como la historia de las distintas concepciones del mundo, como una historia de cómo la verdad *se hace visible en el espejo del arte*¹⁹⁹⁸. Ha quedado por tanto, superada la concepción kantiana correspondiente a la experiencia estética entendida como mera consciencia estética subjetiva en la discontinuidad de las vivencias.

Por otra parte, en la medida en que la obra de arte es juego, no puede ser separada de su representación, aquella en la que emerge la mismidad y unidad de la transformación en una construcción, pero advierte Gadamer que por más que sufra cambios y desplazamientos, nunca deja de ser ella misma¹⁹⁹⁹. Lógicamente, las posibilidades a que dará lugar la interpretación de una obra artística no serán, en ningún caso, infinitas, sino limitadas a las posibilidades que su forma-contenido permita desarrollar en los respectivos espectadores que a lo largo del tiempo a ella se acercan para contemplarla. Respecto a la cuestión de la forma y el contenido de la obra, a diferencia de Kant, para Gadamer no hay diferenciación posible entre ambos, pues el llamado contenido objetivo no es una materia que esté esperando su conformación posterior, sino

¹⁹⁹⁷ P. 138, *Ibíd.*

¹⁹⁹⁸ P. 140, *Ibíd.*

¹⁹⁹⁹ P. 167, *Ibíd.*

que en la obra de arte el contenido está ya siempre en la unidad de forma y significado²⁰⁰⁰.

La ontología de la obra del arte y su significado hermenéutico

En esta parte de su obra, Gadamer toma como punto de partida el concepto de juego, no entendido éste en su forma más tradicionalmente kantiana o schilleriana, esto es, como significación meramente subjetiva referida al estado anímico de la figura del artista creador o del sujeto receptor de la obra, sino como el modo de ser propio de la obra de arte²⁰⁰¹. En este aspecto, ésta *tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta*²⁰⁰², pues la reflexión sobre la consciencia estética ha quedado sustituida por la experiencia del arte, de tal modo que lo relevante ya no es la subjetividad del sujeto que experimenta sino la obra de arte en sí misma. De hecho, el juego tal como es entendido por Gadamer se desarrolla a despecho del jugador en la medida en que es algo que acontece y no es reducible a una determinada actividad. De este modo, el sujeto del juego no es el sujeto que desempeña el juego, sino el juego mismo que acontece cual movimiento puramente lúdico carente de objeto, intención y esfuerzo²⁰⁰³. Así, en definitiva *todo jugar es un ser jugado*²⁰⁰⁴, en la medida en que siendo el propio juego quien en realidad se adueña de los jugadores, ya no resulta imprescindible que se desarrolle con la participación de más de un jugador. Por otra parte, el modo de ser más propio del juego es, después de todo, la auto-representación, en la medida en que no se fundamenta en la consecución de unos determinados objetivos, pues el jugador que se entrega a dicha libre actividad toma consciencia de la expansión de sí mismo mediante la auto-representación experimentada a través del propio jugar, que *es siempre ya un representar*²⁰⁰⁵. A modo de ejemplo, el juego que tiene lugar en toda representación dramática constituye un mundo cerrado en sí mismo que no deja de estar completamente abierto al espectador, sin que de hecho consista en el

²⁰⁰⁰ P. 133, *Ibíd.*

²⁰⁰¹ P. 143, *Ibíd.*

²⁰⁰² P. 145, *Ibíd.*

²⁰⁰³ P. 147, *Ibíd.*

²⁰⁰⁴ P. 149, *Ibíd.*

²⁰⁰⁵ P. 151, *Ibíd.*

papel que representan los actores sino en la interacción que acontece entre éstos y los espectadores, si bien el juego alcanza, lo que Gadamer denomina su *idealidad*, en el propio espectador²⁰⁰⁶. Es por tanto este último el que en realidad ocupa el lugar o papel del jugador, ya que los actores pueden ser considerados como puros intermediarios del juego que tiene lugar en la obra, pues en definitiva cualquier representación artística es realizada para alguien, aunque en muchas ocasiones este alguien no sea nadie en concreto, tal como le podría suceder al músico que interpretara una pieza en el solitario espacio de su hogar²⁰⁰⁷.

Aquello que existe antes del juego artístico, el mundo real y concreto, se desvanece hasta desaparecer en aras de la verdad que desvela la obra artística²⁰⁰⁸, siendo por tanto preciso percatarse del juego que se juega en nosotros para apreciar la tragedia de la vida, para de este modo poder dar respuesta a lo qué en realidad es la vida., pues *la obra de arte nos ofrece el mundo en su verdad y aparece transformado, representado en su estructura. Con esta transformación, la llamada realidad se determina como lo no-transformado y el arte como la superación de esta en su verdad*²⁰⁰⁹. De este modo, pretende demostrar que lo real no es el mundo real o cotidiano, sino el mundo irreal del juego de la obra de arte, pues siendo la realidad lo no transformado, el arte, la metáfora y toda actividad mimética deben ser comprendidos *como la superación de lo real en su verdad.*²⁰¹⁰

Como señala Couceiro:

*Desde la experiencia hermenéutica, la realidad ha de entenderse como un juego interpretativo (que siempre pone en juego al jugador, al intérprete). Se puede decir que entramos en él de una forma y salimos de otra. Un juego que transforma al que lo juega y, en consecuencia, a toda teoría que dé cuenta de él y del mundo*²⁰¹¹

Gadamer denomina *transformación en una construcción* al giro mediante el cual el juego humano alcanza su verdadera perfección en el arte²⁰¹², pues gracias a éste el juego ha podido encontrar su patrón en sí mismo al margen del mundo circundante, sin posibilidad alguna de poder medirse en relación a ninguna realidad exterior, pues *la acción de un drama...está ahí como algo que reposa sobre sí mismo*²⁰¹³, recordándonos aquí Gadamer la máxima heideggeriana consistente en afirmar que es preciso dejar que la *obra de arte*

²⁰⁰⁶ P. 153, *Ibíd.*

²⁰⁰⁷ P. 154, *Ibíd.*

²⁰⁰⁸ P. 150, Couceiro, *La metaforicidad hecha carne*

²⁰⁰⁹ P. 151, *Ibíd.*

²⁰¹⁰ P. 151, *Ibíd.*

²⁰¹¹ P. 151, *Ibíd.*

²⁰¹² P. 155, Gadamer

²⁰¹³ P. 156, *Ibíd.*

repose en sí misma, dando entonces lugar al gozo del conocimiento²⁰¹⁴. Esta *transformación en una construcción* conduce a lo verdadero a pesar de tener lugar en un ámbito ficticio o no real en el sentido en que lo son las cosas para el punto de vista del empirismo epistemológico, pues *en la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído*²⁰¹⁵. En base a dicho concepto, la facticidad del mundo concreto en que vivimos es transformada mediante el juego en una verdad superior, disolviendo aquello que es verdad en lo que no lo es (ficción), de tal manera que verdad y falsedad pierden su razón de ser al quedar trascendidos por el acontecer de una verdad que es anterior a cualquier demostración. En la actividad del juego prevalece el metaforizar sobre el jugador, ya que éste cuando se sumerge en el juego pierde el sentido de la diferencia existente entre ficción y realidad.

De este modo, la realidad del mundo sería aquello que no ha sido transformado por el juego artístico, como superación de esta realidad en aras de su verdad²⁰¹⁶, pues lo experimentado a través de la obra artística siempre está en función, no de la habilidad técnica o formal (este aspecto sería secundario), sino de la posibilidad de que el espectador pueda reconocer algo de sí mismo en la obra contemplada, siendo ese algo reconocido más de lo inicialmente conocido²⁰¹⁷. Finalmente, la tesis de Gadamer es la siguiente:

*El ser del arte no puede determinarse como objeto de una consciencia estética, porque a la inversa el comportamiento estético es más que lo que él sabe de sí mismo*²⁰¹⁸

Después de todo, es sólo en la representación propiamente dicha donde podemos encontrar la obra misma, y ello es más evidente aún en el caso de la música²⁰¹⁹, pues en ella es puesto de manifiesto el ser más propio e íntimo de la obra artística. No obstante, esta situación plantea el problema referente a la temporalidad de lo estético, pues si la obra tan solo puede ser, propiamente hablando, en su representación, inevitablemente se mueve en la incertidumbre que es propia a la situación del juego, y es por esta razón que una obra artística nunca puede ser entendida como algo que pasivamente puede ser contemplado en la vitrina de un museo, pues requiere de esa interacción que es inherente al juego estético que se desarrolla entre el soporte que es la obra

²⁰¹⁴ P. 156, *Ibíd.*

²⁰¹⁵ P. 157, *Ibíd.*

²⁰¹⁶ P. 157, *Ibíd.*

²⁰¹⁷ P. 158 y 159, *Ibíd.*

²⁰¹⁸ P. 161, *Ibíd.*

²⁰¹⁹ P. 161, *Ibíd.*

propriadamente dicha y el espectador. Esta situación coloca a la obra de arte en un lugar ciertamente problemático en cuanto se refiere a su definición, pues propriadamente hablando, no se encuentra ni en su apariencia ni tampoco plenamente en la subjetividad del vínculo establecido entre ella y el espectador, ya que simultáneamente está y no está donde parece estar. Pero tampoco queda en un lugar mejor definido la presencia del espectador que forma parte del juego artístico, pues no pudiendo ser adecuadamente concebido desde el subjetivo comportamiento de su consciencia estética, su estar asistiendo en el juego estético se caracteriza por *un estar fuera de sí*, esto es, totalmente entregado a la contemplación artística, y por tanto, enajenado de sí mismo y del mundo que le rodea²⁰²⁰. Este auto-olvido del propio espectador ante la representación artística, comporta un estado de cierta locura que en ningún caso debe ser entendida en el sentido más patológico del término sino como una etapa de transición hacia el conocimiento de la verdad, esto es, la sabiduría. En griego antiguo la palabra locura (manía) siempre hacía referencia a un estado transitorio, nunca a una situación continuada o permanentemente²⁰²¹. Y ésta es la función de la locura en el Fedro de Platón, donde Sócrates exclama *O Trosas iáseta*²⁰²², esto es, que el delirio cura en tanto en cuando permite salir de uno mismo para volver a entrar proveído de esa lucidez de quien ha experimentado lo divino. Y nos sigue comentando Platón por boca de Sócrates:

*Los bienes más grandes llegan a nosotros a través de la locura, concedida por un don divino*²⁰²³

De este modo, la locura aparece como la matriz de la sabiduría, pues sólo quien es capaz de enloquecer sin perder del todo la cordura, puede alcanzar la Sabiduría, pues para conocer es preciso amar y para amar es indispensable liberarse de las ataduras de la razón, esto es, entregarse en cuerpo y alma a la aventura de la vida. Y eso mismo es lo que sucedía en los ritos agrarios y religiosos de la Grecia antigua donde los campesinos que participaban en las ceremonias abandonaban momentáneamente su individualidad para identificarse con la universalidad de la figura de algún Dios o Héroe, esto es, con la otredad (con lo Otro). De este modo, el ser humano se zafaba por unos instantes de la cárcel de su alma para adentrarse en el desconocido ámbito de lo Inefable, cual temporal re-encuentro con el Paraíso perdido en este estar fuera de sí mismos que la experiencia mimética procuraba. En este contexto,

²⁰²⁰ P. 166-171, *Ibíd.*

²⁰²¹ P. 74, *El silencio de los Dioses*, Luis Alberto Ayala Blanco

²⁰²² *Aquel que ha herido curará*, extraído de la obra *La locura que viene de las ninfas* de Roberto Calasso, p. 40, editorial Sexto Piso, Mexico, 2004

²⁰²³ *Ibíd.*

mímesis significaba plena identificación con la otredad divina, un dejar de ser uno/a mismo/a para vivenciarse en la plenitud de la universalidad de un Dios o una Diosa²⁰²⁴. Lo mismo sucedía en las representaciones de la danza española *la Follia* durante el barroco, al constituirse en escenario de intercambio entre lo humano y lo divino que comportaba esa adquisición de conocimiento subyacente a la plenitud de su vivencia.

Por tanto, el sujeto trascendental kantiano correspondiente a la consciencia estética ha quedado suplantado por la interacción del juego estético en la que ni el espectador (jugador) ni la obra artística son nada en sí, sino la propia dinámica interactiva que pueda generarse en cada caso particular y en cada momento histórico concreto. Y en este juego, lo más relevante es justamente aquello que el propio espectador desconoce y tiene la posibilidad de conocer-apropiarse, al tener lugar una *transformación en una construcción*. Eso mismo es lo que sin ir más lejos, artistas como Tàpies pretenden al sumergir al espectador en una trama matérica cargada de misterios e incertidumbres, que huyendo siempre de lo establecido-conocido, esto es, de los típicos colores de la sociedad de consumo que en su brillantez y vivacidad tan solo consiguen ocultar todo cuanto hay de misterioso y oculto en la existencia humana, propone una realidad otra muy distinta caracterizada por las frías tonalidades que invitan al espectador a introducirse en los abismos de la interioridad de sus infinitos espacios, ocres, marrones y azules oscuros, grises, negros o blancos no inmaculados, sino bien ensuciados por el paso del tiempo, así como todos aquellos materiales correspondientes al *arte pobre* (tierra, arena, blanco de España, polvo de mármol, cartones, maderas, papeles de periódico, etc.). Al fin y al cabo, la belleza también se encuentra en la estética disposición de aquellos materiales y colores que no siendo a priori bellos, no dejan de transmitir un gran sentido de la Belleza. Al respecto, Tàpies adopta un posicionamiento hacia lo inconsciente y desconocido más propio de la tradición griega y junguiana que no freudiana, dado que en la mitología griega existen dos cuernos de la abundancia: el diurno de Zeus (Júpiter) y el nocturno de Hades (Plutón), pues no todo cuanto permanece oculto y no desvelado en el inconsciente es necesariamente negativo, desagradable o siniestro. A modo de ejemplo; la siguiente obra del pintor catalán en la que vemos un volumen esférico de color negro en la parte inferior enfrenteado a una gran superficie de diversas texturas de color gris con sus correspondientes grietas y rugosidades que apelan al espectador a introducirse en las profundidades de su propio mundo interior, el cual puede ser tan gris, anodino y vacío como ese pobre mundo interior en el que una buena parte de los seres humanos viven en la más absoluta inconsciencia. Una vez han sido apartadas las superficiales y banales apariencias que tan a menudo cubren la realidad más profunda, tan solo queda permanecer en meditación frente a esos muros tan a menudo pintados en sus obras.

²⁰²⁴ P. 40, La locura que viene de las Ninfas y otros ensayos, Roberto Calasso



En lo que al grado de implicación del espectador se refiere, Gadamer diferencia claramente las muy distintas atenciones prestadas por la superficial mirada del curioso y la incondicional entrega del espectador que profundamente se implica en la representación artística²⁰²⁵. Pues si en el primer caso tan solo existe una superficial y momentánea captación de la obra en sus coordenadas más formales y aparentes, en el segundo ésta se integra y pasa a formar parte del espacio existencial del propio espectador, hablándole sobre sí mismo y re-encontrándose a sí mismo, esto es, contribuyendo a tejer las redes de su propio ser-en-sí.

Finalmente, el ser de la obra de arte puede definirse en la simultaneidad que tiene lugar entre *el ser objeto de la obra*²⁰²⁶ y el propio espectador a través de la acción mediadora de quien la ejecuta o representa, y para el caso, de cara al ser de la obra de arte (*ser-obra*), pierden toda relevancia tanto el ser para sí del artista que la crea, como quien la representa-ejecuta o el espectador que la contempla²⁰²⁷. Así, arrancado el espectador de todo lo demás, incluso de sí mismo, es al mismo tiempo devuelto a la totalidad de su ser²⁰²⁸. Esto sucede de forma bien clara en el caso de la tragedia griega tal como es contemplada por Aristóteles en su *Poética*, si bien el fenómeno de lo trágico desborda y traspasa con creces las fronteras de la estética, y las de la propia tragedia

²⁰²⁵ P. 171, Verdad y Método I, Gadamer

²⁰²⁶ En terminología heideggeriana

²⁰²⁷ P. 173, *Ibíd.*

²⁰²⁸ P. 174, *Ibíd.*

ática, para constituirse como una forma del fenómeno estético en general. Uno de los aspectos precisamente señalados por Aristóteles fue el del efecto que la representación de la tragedia provocaba en el espectador al despertarle compasión y temor, entendidos éstos no como afectos pertenecientes a la interioridad del ser humano, sino como procedentes del mundo exterior y actuando por sorpresa²⁰²⁹. De este modo, frente al poder del destino puesto de manifiesto en la trama argumental, el espectador podía volver a sí mismo tomando plena consciencia de la finitud de su ser²⁰³⁰, pues a través de la compasión y el terror despertados por la obra, ahondaba en su propia continuidad, al modo de una especie de iluminación en la que el propio acontecer trágico salía a su encuentro, siendo entonces su propio mundo aquello que venía a ser trascendentalmente conocido²⁰³¹. Es entonces irrelevante que las historias contadas fueran fabuladas, esto es, irreales desde el punto de vista fenoménico, pues en su propia ficción remitían al desvelamiento de una verdad común simultáneamente vinculante para el poeta-artista y el propio espectador, manteniendo entonces dichas historias una clara referencia al viejo fundamento de la teoría de la mimesis. Pues la función de esta última no sería el re-encuentro con lo ya conocido sino con los más desconocidos aspectos del propio ser, y así acontecía entonces con el espectador que pacientemente acudía a una larga representación trágica en la Grecia de Pericles, como acontece exactamente ahora cuando el visitante de una exposición se implica en la contemplación de los lechos pintados por Tapiès y asiste a la toma de consciencia de esa misma finitud de su ser dispuesta y marcada por la presencia de la muerte como órgano-obstáculo de su propia existencia. Ante la contemplación del oscuro lecho re-presentado, ya no se preguntará *por quien suenan las campanas*, pues albergará la absoluta certeza que éstas tocan para él, como tocaban para el espectador de la tragedia ática cuando constataba la imposibilidad del Héroe de zafarse de determinadas circunstancias, contingencias y adversidades.



²⁰²⁹ P. 177, *Ibíd.*

²⁰³⁰ P. 178, *Ibíd.*

²⁰³¹ P. 179, *Ibíd.*

En la obra anterior de Tapiès el espectador tan solo puede quedar estupefacto ante la imagen de la Muerte de forma tan contundentemente reflejada mediante este oscuro y tenebroso lecho ocupado fundamentalmente por la "M" de la Muerte, moviéndose desde el signo menos (-) hasta el signo más (+), como indicando que para el existente humano la vida viene a ser siempre, en todos los casos, un movimiento consistente en estar menos o más muerto, ya que el inicio de su existencia ya es también el inicio de su ocaso y defunción. El artista también juega en este caso con la cercanía fonética existente entre las palabras²⁰³² *la mort* (muerte) y *l'amor* (amor), que en tantas ocasiones al ser pronunciadas en la lengua catalana pueden llegar a ser perfectamente confundidas, siendo por tanto aplicada la misma dinámica (- ó +) al significante amor, dando entender que ese *moriturus* que es el ser humano habita en un proceso existencial en el que se habrá sentido más (+) o menos (-) amado, habiendo generado un mayor o menor grado de autoestima y capacidad para amar a los demás. Finalmente, el amor (Eros) queda emparentado con la muerte si tenemos en cuenta que amar significa, de algún modo, des-identificarse con respecto al propio yo, esto es, dejarlo morir para que florezca la Verdad y el Conocimiento, y éste y no otro era el deber del filósofo según Sócrates. Como también señala Musil por boca de Ulrich en su conocida novela:

*La vida debe huir del hombre para meterse en sus obras*²⁰³³

Pudiendo ser entendidas sus obras, tanto en el sentido de sus creaciones artísticas, como las profesionales o personales (descendencia engendrada o amor entregado a los demás).

Respecto al rapto sufrido por el espectador o el artista ante la obra en la que es jugado, Gadamer señala que:

*Tampoco es un mundo extraño de encantamiento, de delirio, de sueño el que arrastra al actor, al escultor o al espectador, sino que sigue siendo el propio mundo el que uno se apropia ahora de manera más auténtica al reconocerse más profundamente en él*²⁰³⁴

Considerando finalmente que siendo la hermenéutica el arte de comprender textos, *la estética debe subsumirse en la hermenéutica*²⁰³⁵, y esta última debe

²⁰³² En lengua catalana

²⁰³³ P. 267, *El hombre sin atributos*, Musil

²⁰³⁴ P. 180, *Verdad y Método I*, Gadamer

²⁰³⁵ P. 217, *Ibíd.*

determinarse de tal manera que consiga hacer justicia al mundo del arte. No obstante, también nos advierte de la necesidad de huir del carácter sistemático y prejuicios instaurados por la hermenéutica diltheyana con la finalidad de abrirla a nuevas perspectivas de comprensión-interpretación²⁰³⁶. Por esta razón, tiene en cuenta la doble perspectiva abierta respectivamente por Schleiermacher y Hegel en cuanto a la necesidad de llevar a cabo una reconstrucción del contexto original que dio nacimiento a la obra artística, y proceder a una restauración de su sentido en el contexto de la actualidad del espectador, apostando finalmente por esta última perspectiva al considerarla superior y más acorde con la realidad de la propia interpretación artística. Por más que nos esforcemos en tratar de descubrir las huellas del contexto en el que originalmente la obra fue creada, tan solo conseguiremos arrancarle vagos vestigios de lo que en su momento fue, porque ahora la obra pervive entre nosotros mediada por un significado restaurado²⁰³⁷. Los oyentes que hoy en día asisten a la interpretación de una cantata compuesta por J. S. Bach no conseguirán retrotraerse al contexto histórico-litúrgico en el que la obra fue creada, si bien por otra parte, su mayor interés no residirá precisamente en la interpretación de dicho contexto, sino en lo que ahora puede despertar en su fuero interno. Además, el espectador del siglo XXI se encuentra paradójicamente mejor preparado para apreciar esa misma música que en su momento fue compuesta por Bach en la iglesia de Leipzig con la única finalidad de servir de vehículo a la transmisión de la fe luterana, pues lo allí expresado excede con mucho los límites de su original funcionalidad para proyectarse en un mundo infinitamente más amplio y profundo. El mismo compositor jamás pudo imaginar que aquellas cantatas que cada semana debía componer para el culto en su función de Maestro de Capilla, algún día iban a trascender el angosto espacio para el que fueron creadas para acabar siendo interpretadas-representadas tanto en los más variados escenarios musicales del mundo occidental, como en la intimidad de tantos y tantos hogares donde aún hoy en día su música es escuchada con digna atención.

En este aspecto, de acuerdo con la estética de la recepción de Wolfgang Iser de la Escuela de Constanza, debido a que en la recepción de la obra ésta se encuentra segregada de su génesis y el espectador-receptor ya no puede alcanzar a comprender los procedimientos que la generaron, su estructura no aparece como algo efectivo sino que discurre dentro del propio proceso de la recepción estética²⁰³⁸. Por tanto, la obra artística se encuentra en una situación indefinida que obliga a definirse al lector, y en esto radica precisamente toda su fuerza y capacidad de impacto:

²⁰³⁶ P. 218, *Ibíd.*

²⁰³⁷ P. 222, *Ibíd.*

²⁰³⁸ P. 224-225, Capítulo: *La recepción de la obra de arte*, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (Volumen II de Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas dirigida por Valeriano Bozal), Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2002

*El efecto que produce no se consigue cuando el receptor encuentra su significado, sino cuando al tener que buscar significados que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida*²⁰³⁹

Entonces, no se trata tanto de una interpretación de significados como de una producción de significados generada por el propio espectador en connivencia con la realidad de la obra, pues los posibles significados no son tanto desvelados como generados durante el proceso de su recepción, dado que resulta inevitable la existencia en la obra de numerosas lagunas o espacios vacíos que deberán ser llenados por el propio receptor. No obstante, a diferencia de su colega Hans Robert Jauss²⁰⁴⁰ que centra todo el interés en la receptividad del lector, Iser reconsidera la importancia objetiva de la obra con sus determinaciones, a pesar de que ésta deba ser completada por el lector debido a las muchas lagunas y espacios vacíos que presenta. En este aspecto, la producción de significados que puede ser generada durante la recepción no dejara de guardar una estrecha relación con las particularidades de cada espectador, en la medida en que éste podrá proyectar en la obra contemplada aquellos aspectos de sí mismo que necesite desvelar con el objetivo de ensanchar sus propias fronteras gnoseológicas. No obstante, ello no significa que la obra artística no posea sus propias peculiaridades y determinaciones, pues en última instancia serán éstas precisamente las que posibilitarán al espectador llevar a cabo determinadas producciones de sentido e interpretación. La escena final de la inacabada ópera Moisés y Aarón de Schönberg en la que el Profeta se lamenta ante Dios por la desesperanza de no haber podido encontrar aquella palabra que le falta, dejará al oyente sumido en la incertidumbre y el desconsuelo, sin que la obra haya podido establecer con exactitud las particulares razones de su aflicción. Remitiendo dicha obra a "la falta" o castración simbólica, es decir, a la imposibilidad de hallar completud alguna al ser irreductible la realidad más profunda al concepto, activará muy distintas producciones de significados concretos en cada espectador que la obra escuche, si bien al mismo tiempo todas ellas no dejarán de guardar una estrecha relación de contigüidad o parentesco.

²⁰³⁹ P. 225, *Ibid.*

²⁰⁴⁰ Perteneciente a la misma Escuela de Constanza

Estética y hermenéutica

Resulta bien evidente que la realidad de la obra de arte en su fuerza declarativa escapa a las intenciones de su propio creador, sustrayéndose de este modo a las limitaciones impuestas por el propio contexto socio-estético que dieron lugar a su formación, y que sin dejar de mantener cierto contacto con dicho contexto, se proyecta en todos los presentes posibles susceptibles de configurar la realidad del mundo²⁰⁴¹. De este modo, la obra de arte siempre permanece abierta a futuras interpretaciones e integraciones que tendrán lugar al margen de las opiniones y puntos de vista esgrimidos tanto por su creador, como por el público espectador de la época en que fue creada, y por esta razón Gadamer afirma que *la obra de arte es de un presente intemporal*, que sin embargo tampoco impide conocer las condiciones de su origen histórico, ni permite aceptar como válida cualquier posible interpretación. En la música compuesta por J. S. Bach encontramos un caso bien paradigmático de la intemporalidad de una obra artística, pues habiendo sido compuesta en pleno período barroco, durante la primera mitad del siglo XVIII, siempre trascendió el propio ámbito del tiempo histórico en que fue compuesta tras haber sido re-descubierta y re-interpretada a lo largo del romanticismo y el siglo XX, sirviendo de inspiración a los más variados movimientos de vanguardia. Las famosas *Suites para violonchelo solo* contingentemente descubiertas por el chelista Pau Casals a principios del siglo pasado en las estanterías de un anticuario de Barcelona, tanto han sido interpretadas siguiendo los patrones expresivos del romanticismo como las pautas propias del estilo barroco en el que inicialmente habían sido compuestas, dando lugar a una gran versatilidad interpretativa en la que cada nueva versión ha podido desvelar inéditos aspectos que se encontraban ocultos en las anteriormente realizadas. Escuchadas en la interpretación llevado a cabo por el propio Pau Casals en 1938 o en la más reciente del chelista ruso Mischa Maisky, suenan de forma totalmente distinta a las versiones realizadas siguiendo los criterios propios del barroco, como la llevada a cabo por Anner Bylsma en 1992, o aquellas otras que han optado por guardar un cierto equilibrio entre los criterios interpretativos del romanticismo y del barroco, como la más recientemente efectuada por Pieter Wispelwey en 1998. Sin embargo, todas ellas pueden ser consideradas como válidas a pesar de las importantes distancias que las separan, ya que en cada una de las distintas interpretaciones brilla ese mundo abierto por el gran genio musical de J. S. Bach, y que de tan irregular estima y reconocimiento gozó a lo largo de su existencia, pues su talento compositivo tan solo pudo ser convenientemente

²⁰⁴¹ P. 55, Estética y Hermenéutica, Gadamer,

valorado casi un siglo más tarde gracias a la verdadera labor de rescate llevada a cabo por Mendelshon tras haber dirigido en 1829 la Pasión San Mateo en Berlín²⁰⁴². El propio J.S. Bach siendo plenamente consciente de que su gloria jamás iba a ser alcanzada en vida, se apresuró a dejar un gran testamento compositivo en una época en la cual el estilo barroco ya había sido desbancado por el estilo galante del clasicismo que a pasos agigantados se aproximaba, componiendo durante los últimos años de su existencia las más elaboradas y complejas obras contrapuntísticas (el *Arte de la Fuga* y la *Ofrenda Musical*) con la finalidad de que pasaran a formar parte de la posteridad, ya que en aquel momento resultaban ser totalmente anacrónicas. En el contexto histórico-musical correspondiente al estilo barroco también cabe tener en cuenta que no existían en las partituras las clásicas indicaciones interpretativas referentes al tempo, la dinámica y demás pormenores que a partir del clasicismo pasarán a formar parte irremisible de las mismas, lo que de hecho ha facilitado la proliferación de un sin fin de interpretaciones sobre las obras, pues desconocemos con exactitud la forma en que por ejemplo J. S. Bach y demás autores barrocos deseaban que fueran interpretadas. Por tanto, todo intento de reconstrucción de las formas interpretativas vigentes en dicha época nunca dejará de estar, en parte, mediado por los particulares criterios que cada músico en cuestión pueda tener. Al respecto, Eric Soblin nos comenta que *las Suites para violoncello son una pizarra en blanco, un test de Roscharch que permite a los chelistas dejar su sello impreso en la obra de Bach e interpretar su música en la manera que crean más conveniente, o como crean que a Bach le habría gustado*²⁰⁴³, si bien resulta harto complejo conocer a ciencia cierta esa forma en la que supuestamente a Bach le habría gustado oírlas, pues ni él mismo podía ser consciente de la totalidad de riquezas susceptibles de ser desveladas en su propia obra. Por otra parte, si es preciso tener en cuenta la existencia de una serie de parámetros interpretativos existentes en la época del barroco como son: la utilización de cuerdas de tripa en lugar de metálicas que producen una sonoridad más cálida y rica en armónicos, el reducido tamaño de los espacios donde la música era interpretada, una afinación más grave de lo que será habitual a partir del clasicismo, esto es, por debajo de los 440 hercios²⁰⁴⁴ en la cuerda "la", así como la total supresión de ciertos efectos como pueden ser la utilización del *vibratto* y la característica expresividad del pathos romántico.

Al respecto, todo lo contrario sucede con las partituras de Gustav Mahler donde estando detalladas toda clase de pormenores y detalles referentes a la manera en que sus sinfonías debían ser interpretadas, contribuyen a disminuir la labor

²⁰⁴² P. 76, *Las Suites para violonchelo (En busca de Pau Casals)*, Eric Soblin

²⁰⁴³ P. 119, *Ibíd.*

²⁰⁴⁴ Sobre los 415 hercios en la época de Corelli

libremente interpretativa de los diferentes directores de orquesta que a lo largo del tiempo las han dirigido. En este punto surge la cuestión referente al grado de fidelidad o infidelidad que el músico deba mantener respecto a las indicaciones del autor de las obras, pues si desde un punto de vista hermenéutico el sentido de la obra escapa a las propias intenciones de su autor, podemos considerar como algo completamente lícito el hecho de que sus posibles intérpretes puedan comprenderla de otras muchas maneras. Al fin y al cabo, aquello que el propio autor ha pretendido expresar con su obra, no tiene porque impedir que el músico-intérprete encuentre otros muchos sentidos y significados que han sido obviados por su propio creador. En este aspecto, las muchas y precisas indicaciones dadas por Gustav Mahler en sus partituras, si bien son del todo respetables y dignas de ser tenidas en cuenta, tampoco deben necesariamente significar la radical exclusión de la libertad interpretativa por parte de aquellos directores de orquesta que pudieran considerar la posibilidad de des-velar determinados aspectos de la obra que no estuvieran en el ámbito de la receptividad hermenéutica de su propio autor.

Por otra parte, en lo que a las relaciones existentes entre el pasado y el presente del acto creativo, el compositor Josep Soler señala que:

Sólo el pasado y su asunción por el artista, plena y conscientemente, puede engendrar el porvenir; sólo lo que está fundamentado en la síntesis del legado musical de los antiguos maestros y en su patentización a través del yo consciente del artista, puede aspirar a la categoría de obra de arte: ninguna ruptura es válida si no procede por deducción y síntesis: el buscarse, la inquisición en el fondo, en la base del artista, es también construcción sobre un fundamento ya existente y que, al mismo tiempo, va engrosando su volumen por las aportaciones de los sucesivos artistas que en él se apoyan y a través de él contribuyen al edificio-nuevo y viejo a la vez- de la obra de arte²⁰⁴⁵

Y al respecto, tanto J. S. Bach como Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Schönberg, Hindemith o Shostakovitch, engendraron su propio porvenir musical en base al legado recibido de los antiguos maestros, pues en última instancia, toda construcción que pretenda ser realmente creativa tan solo puede ser erigida sobre un fundamento pre-existente que la determina en la misma medida en que también contribuye a superarla, sin que en ningún caso pueda establecerse una arbitraria ruptura respecto a la tradición como sucede con la superficial instantaneidad de algunas modas en los ámbitos del

²⁰⁴⁵ P. 87, *Escritos sobre música y dos poemas*, Josep Soler

pensamiento y del arte²⁰⁴⁶. Una obra artística surgida de la mera inspiración del momento que carece de las correspondientes raíces y fundamentos en el pasado histórico, está condenada, más pronto que tarde, a sucumbir en su propia superficialidad y ausencia de perspectiva.

No obstante, a pesar de la gran versatilidad existente en la interpretación de las obras artísticas, Gadamer no deja de reclamar la kantiana exigencia de validez universal sobre el juicio del gusto a pesar de carecer de fundamento alguno que permita reconocerlo como tal. Después de todo, ya lo hemos constatado en su texto *Actualidad de lo bello*, la crítica kantiana se mueve en esas arenas movedizas que en su relativa falta de definición vienen a constituir una síntesis entre lo categórico de lo universal-abstracto y lo hipotético de lo particular-concreto, de tal manera que el juicio del gusto, al igual que la interpretación de las obras artísticas, no dejan de responder a cierta universalidad a pesar de que su fundamento categórico brille por su ausencia²⁰⁴⁷. Podemos decir que se trata de un consenso universalmente establecido que no obstante tampoco impide la apertura a una infinidad de posibilidades interpretativas. Pero todo ello remite, sin duda alguna, a esa realidad que Ángel Gabilondo nos recuerda en el prólogo a la edición española de la obra *Estética y Hermenéutica* de Gadamer:

*La hermenéutica es entonces diálogo entre quienes se saben finitos y reclaman espacios sanos, decentes, veraces, como forma de vivir un mundo quebrado, no del alejamiento de él*²⁰⁴⁸

Y es precisamente esa misma toma de consciencia sobre la finitud de nuestro propio ser lo que nos involucra en la dirección de salvaguardar la apertura de esos espacios sanos y veraces en los que resulta posible permitir que los rayos de la *Lichtung* iluminen ese ser y esa vida que *es reveladora y ocultante al mismo tiempo*²⁰⁴⁹, y que encuentran en la interpretación abierta de la obra artística la más idónea posibilidad de acceder a la verdad y al conocimiento del propio ser. Esto es así, tanto si consideramos la belleza del arte como la de la naturaleza ya que esta última no deja de estar completamente mediada por la primera, pues al fin y al cabo, si somos capaces de extasiarnos frente a un determinado paisaje es debido a la existencia de una determinada consciencia estética que posibilita dicha experiencia sobre su belleza. Por otra parte, la

²⁰⁴⁶ Quienes se aventuran en tal dirección son aquellos que Ortega y Gasset denomina como "robinsones" que hoy creen inventar aquella sopa de ajo ya sobradamente inventada ayer.

²⁰⁴⁷ P. 56, *Ibíd.*

²⁰⁴⁸ P. 14, *Ibíd.*, Prólogo de Ángel Gabilondo a la obra de Gadamer, "Estética y Hermenéutica"

²⁰⁴⁹ P. 13, *Ibíd.*

forma en que admiramos y valoramos la naturaleza es la misma que utilizamos para comprender y experimentar la obra artística, pues *lo bello en la naturaleza es un reflejo de lo bello en el arte*²⁰⁵⁰. De este modo, Gadamer concluye que *la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho de otro modo, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato*²⁰⁵¹. La palabra hermenéutica tiene su etimología en el Dios Hermes, el Mensajero de los Dioses del Olimpo, teniendo como una de sus principales misiones poner en comunicación los distintos mundos y niveles de la realidad existente, esto es, fundamentalmente lo humano y lo divino, consistiendo entonces la labor hermenéutica en la traducción de una lengua a otra mediante la utilización de los recursos propios del lenguaje. En este aspecto, la obra artística, posea o no una naturaleza lingüística, necesita ser interpretada en cuanto al sentido que posee para cada espectador, pues la obra habla a cada espectador en particular en virtud de su propia receptividad hermenéutica. Esto es así al margen del significado o sentido que una determinada creación artística pueda albergar en el momento mismo de su ejecución por parte del artista, y de la correspondiente recepción habida en los espectadores del momento histórico en que fue creada. Tal como afirma Gadamer, *la obra tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo*²⁰⁵², y es en este sentido tan amplio que es posible afirmar que la hermenéutica ya contiene, en sí misma, a la estética, pues la obra artística siempre requiere ser interpretada, esto es, desvelada en sus sentidos y significados más ocultos y extraños para el espectador que la contempla. Gadamer habla del *sentirse alcanzado por el sentido de lo dicho*²⁰⁵³, desencadenando cierto descubrimiento-desvelamiento en la consciencia del que la recibe, tratándose en última instancia de un encuentro consigo mismo a través de la mediación de la experiencia artística. Por otra parte, la interpretación de la obra no pretende en ningún caso agotar todas las posibilidades de desvelamiento y comprensión, sino tan solo apuntar en la dirección de lo no dicho, lo no pensado, lo jamás reflexionado, lo nunca sentido en el ámbito existencial del receptor de la obra.

En la mitología griega Hermes también representa al dios de lo oculto, escondido, ajeno y extraño, o dicho de otro modo, simboliza la otredad y la diferencia que siempre abre un infinito horizonte de posibilidades y conocimiento. Por este motivo, Gadamer recalca que *el lenguaje del arte se refiere al exceso de sentido que reside en la obra misma. Sobre él reposa su inagotabilidad, que lo distingue frente a toda transferencia al concepto*²⁰⁵⁴. Ello

²⁰⁵⁰ P. 57, *Ibíd.*

²⁰⁵¹ P. 57, *Ibíd.*

²⁰⁵² P. 59, *Ibíd.*

²⁰⁵³ P. 60, *Ibíd.*

²⁰⁵⁴ P. 61, *Ibíd.*

es debido a la propia opacidad de ese ser que en palabras de Aristóteles puede ser dicho de muchas maneras, y que por tanto requiere de la hermenéutica, y dentro de ésta, de la interpretación de la obra artística para ser develada desde el inherente ocultamiento en el que se encuentra. Por esta razón, *la universalidad del punto de vista hermenéutico es una universalidad abarcante*²⁰⁵⁵, y dentro de éste, la obra artística invita al espectador a auto-descubrirse en determinados aspectos que a priori le pueden resultar evidentemente extraños y oscuros, y que en definitiva sean también susceptibles de provocar el desmoronamiento de su conocida identidad, lo que dicho en términos heideggerianos comportaría el progresivo abandono del estado de inautenticidad consustancial al *Dasein* para elevarse hacia su autenticidad más propia. Tal como señala Gadamer, la obra de arte también indica que *has de cambiar tu vida*²⁰⁵⁶, viniendo entonces a responder de forma bien clara a las exigencias formativas reclamadas por Schiller en sus *Cartas a la educación estética del hombre*, en las que la experiencia artística contribuye de forma insoslayable a la *Bildung* de un ser humano capaz de responder a las exigencias propias del estado ilustrado, si bien hoy en día, más bien debería responder a las exigencias de pluralidad y capacidad de diálogo propias de la post-modernidad.

Hoy podemos escuchar la música de J. S. Bach desde una perspectiva que ni el compositor creador de sus propias obras hubiera podido ni tan siquiera soñar, pues lógicamente sus *Sonatas y partitas para violín solo* o su magnífica *Sonata cromática para clave* ya no pueden ser escuchadas desde el mismo lugar en que en su momento fueron compuestas, pues nuestros oídos tan solo las pueden apreciar desde la *Lichtung* que numerosos compositores posteriores han vertido sobre su obra, entre ellos y de manera muy especial, por Arnold Schönberg debido a la invención del método de composición dodecafónica que utilizando los recursos contrapuntísticos propios del barroco, configura un nuevo universo en el que la música anteriormente compuesta por el propio Bach brilla en una dimensión que jamás hubiera podido ser ni tan siquiera imaginada. Lo mismo sucede con las sinfonías de Gustav Mahler, pues a pesar de haber sido compuestas durante los años de la Viena finisecular, no dejan hoy en día de sorprendernos en muchos aspectos, aportándonos una inédita savia y vitalidad que en el momento en que fueron compuestas pocos espectadores fueron capaces de apreciar. Todo ello indica que la obra de arte siempre escapa a su propio tiempo para proyectarse en un horizonte intemporal en el que poco a poco van desgranándose sus más ricas potencialidades, hablándole y diciéndole a cada nuevo espectador que a ella se acerca, aquello mismo que éste necesita descubrir sobre su propio ser. Nos lo

²⁰⁵⁵ P. 62, *Ibíd.*

²⁰⁵⁶ P. 62, *Ibíd.*

señala Spontville cuando afirma que el pintor²⁰⁵⁷ pretendiendo hablar sobre sí mismo, consigue sin saberlo ni pretenderlo, ir justamente mucho más allá de las particulares intenciones que pudieron dar nacimiento a su obra²⁰⁵⁸, coincidiendo también en este caso con Ortega y Gasset cuando sostiene que el *artista se expresa a pesar de él mismo, esto es, desde su yo-no artista que se encuentra vinculado a la vida, y a pesar de él, pues para que una obra pueda plasmar todo aquello que en ella puede llegar a ser, es necesario que el yo-no artista no impida o ponga excesivos impedimentos al yo-artista vinculado a la actividad creativa, diluyéndose lo suficiente como para no impedir que la divina inspiración haga acto de presencia en la obra creada*²⁰⁵⁹. El artista debe ir más allá de la tradición recibida, de sus límites e ideologías, esto es, tomarla como punto de partida para transgredirla y explorar un horizonte mucho más lejano, de tal manera que el yo-no artista entendido como ese hombre cotidiano que habitando en él se encuentra atado a los usos y costumbres del contexto que le vio nacer, pueda permitir a su yo-artista emprender ese largo viaje que lo impulse a ir mucho más allá de la herencia recibida²⁰⁶⁰.

En este contexto, resulta imposible adoptar como punto de partida algunas de las premisas de la estética kantiana, como por ejemplo el subjetivismo correspondiente a la supuesta existencia de una determinada consciencia estética que de forma apriorística permitiría discernir entre el buen y el mal gusto, aspecto que tampoco es cuestionado en las famosas cartas escritas por Schiller cuando ésta da por sentada la existencia de un gusto soberanamente formativo y adecuado para la educación estética del hombre²⁰⁶¹. Tampoco corre mejor suerte la premisa kantiana consistente en considerar que el arte bello no es otro que el del genio, pues no tardamos en percatarnos de la enorme subjetividad y relativismo que ello encierra, pues la supuesta existencia de un bello arte del genio no deja de ser otro apriorismo de imposible fundamentación. Por encima de las pretensiones del genio creador, la configuración artística guarda una mayor relación con la perspectiva de su devenir realizador que con la actividad propiamente creativa del artista, pues la cuestión primordial que Gadamer desvela es la adecuada determinación de la experiencia de sentido que la obra transmite, así *cada encuentro con una obra es una nueva producción originaria*²⁰⁶². Esto es así debido a que la producción artística siempre requiere ser interpretada, esto es, comprendida en su inagotable multivocidad, pues ni la palabra poética ni la obra de arte pueden ser adecuadamente traducidas a mero conocimiento intelectual, ya que a

²⁰⁵⁷ Refiriéndose en este caso concreto a Chardin, si bien sería aplicable a cualquier otro genio del arte.

²⁰⁵⁸ P. 41, *Chardin o la materia afortunada*, André Comte-Spontville

²⁰⁵⁹ P. 125-134, *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset, Alianza editorial, Madrid, 1999

²⁰⁶⁰ P. 130-133, *Meditaciones del Quijote*, José Ortega y Gasset

²⁰⁶¹ P. 64, *Ibíd.*

²⁰⁶² P. 69, *Ibíd.*

diferencia del lenguaje científico y cotidiano, el lenguaje utilizado por la primera permanece y no se agota en su propia manifestación, de la misma manera que a diferencia del objeto artesanal, la obra artística apunta más allá de sí misma en la dirección de un horizonte de significación ciertamente inefable²⁰⁶³. Pero la multivocidad o pluralidad de sentidos-significados inherente a la obra poética o artística no hace más que responder a la propia multivocidad del ser humano, pues como señala Gadamer, *eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo*²⁰⁶⁴. Y esa es la misma ambigüedad que encontramos a la hora de interpretar la obra de arte, pues por más que tengamos en cuenta la maestría con que ha sido realizada, ella siempre apunta hacia un más allá de sí misma y de las posibles intenciones-pretensiones tanto del creador como del espectador²⁰⁶⁵. Por esta razón, Gadamer considera que la máxima legitimidad la posee el poema mismo o la obra de arte misma, y no el resto de los agentes que intervienen en la experiencia estética²⁰⁶⁶, por más que podamos constatar la creciente importancia que ha ido adquiriendo la reflexión del intérprete en la novela del siglo XX, pues en autores como Thomas Mann, Kafka o Musil, éste en solidaridad con el novelista participa muy activamente en la co-creación de unas obras que requieren de una gran re-elaboración interpretativa. Por ejemplo, en la *Montaña Mágica* de Mann o en el *Hombre sin atributos* de Musil, el lector es constantemente impelido a participar en las mismas reflexiones poético-filosóficas del autor de la obra, en este caso camuflado bajo el eficaz disfraz de la figura de un narrador omnisciente que está al corriente de todo cuanto va ocurriendo en la trama argumental de la novela. No obstante, dicho narrador aparece limitado y desbordado por la ingente cantidad de posibles significados que van siendo desgranados por la propia dinámica argumental de la obra, de tal modo que precisa de la ayuda-cooperación del lector-intérprete para acceder a una comprensión más amplia del significado concerniente a los muchos contenidos que la configuran. De este modo, el espectador va siendo concebido como copartícipe de un inagotable proceso creativo que se desarrolla entre la obra propiamente dicha, su autor y los destinatarios, si bien para Gadamer tan solo la primera posee y encierra la máxima legitimidad en la medida en que los demás elementos que participan en la experiencia artística pasan a ocupar un segundo plano²⁰⁶⁷.

Si enfocamos esta misma temática desde la poética aristotélica, la mimesis en la que se fundamentan el arte figurativo y la representación trágica lleva implícito un claro re-conocimiento que permite al espectador profundizar en el

²⁰⁶³ P. 74-76, *Ibíd.*

²⁰⁶⁴ P. 79, *Ibíd.*

²⁰⁶⁵ Que en este contexto, tampoco puede ser visto como un elemento que pasivamente recibe la obra, sino como un co-autor de la producción artística misma.

²⁰⁶⁶ P. 79, *Ibíd.*

²⁰⁶⁷ P. 80, *Ibíd.*

conocimiento de sí mismo e incrementar su familiaridad respecto al mundo²⁰⁶⁸. En este aspecto, la experiencia estética no deja de ser una forma de experiencia más mediante la cual conseguimos construir nuestros vínculos con el mundo que nos rodea, tomando al mismo tiempo consciencia de lo que somos (*ése eres tú*). No obstante, para comprender más a fondo la experiencia estética que tiene lugar mediante la contemplación de las manifestaciones artísticas informales o no figurativas, Gadamer se ve obligado a recurrir también a la filosofía pitagórica, pues lo que el espectador encuentra en estas obras ya no es ese mismo re-conocimiento que antaño había encontrado en el arte objetual, sino un cierto orden y sentido de la armonía que no es más que el reflejo de las puras armonías pitagóricas de la forma y el sonido que encontramos en el propio universo. No obstante, no deja de haber también en este caso, un re-conocimiento en el sentido anteriormente señalado por Aristóteles, pues al fin y al cabo, lo que el espectador experimenta es un re-encuentro con la armonía, el orden y la medida. La contemplación de una pintura abstracta de Klee o Kandinsky no deja de comportar una experiencia de re-conocimiento de una serie de tonalidades afectivas a través de una sucesión de puntos, líneas, formas geométricas estáticas o dinámicas, gradaciones de color, movimientos y estaticidades, que en definitiva remiten de forma bien clara a la interacción del espectador consigo mismo y con el mundo circundante. Lo que en definitiva es (re)-presentado viene a ser un determinado orden que contribuye a la construcción del mundo y del sujeto espectador que lo contempla. El hecho de que durante el siglo XX la plástica haya optado por la quiebra de la representación no significa que determinados aspectos de la mimesis no sigan estando presentes entre el espectador y la obra de arte informal, pues en definitiva, tal como afirma Michel Henry en su obra *Ver lo visible*, la forma artística sirve a los efectos de expresar o materializar el contenido invisible de la expresión artística, esto es, haciendo visible aquello mismo que en principio permanece oculto a la espera de ser desvelado por el ojo del artista y la actitud contemplativa del espectador, pues *la forma es la expresión material del contenido abstracto*²⁰⁶⁹. Por tanto, en la obra artística se funden el contenido (lo invisible) y la forma (lo visible), de tal manera que lo primero tan solo consigue plasmarse mediante lo segundo, tras haber permanecido en la “noche oscura” de su no-plasmación²⁰⁷⁰. En este sentido, la obra artística no existe (propiamente hablando) al margen de su contenido, que no es otro que la propia subjetividad de la vida a la que Henry denomina “alma” y a sus correspondientes modalidades afectivas (emociones concretas, vibraciones, tonalidades, etc.). De hecho, *si una obra carece de vibración del alma, no existe...*²⁰⁷¹.

²⁰⁶⁸ P. 89, *Ibíd.*

²⁰⁶⁹ Pág. 36, *Ver lo visible*, Michel Henry

²⁰⁷⁰ Pág. 36. *Ibíd.*

²⁰⁷¹ Pág. 37, *Ibíd.*

*El interior no solamente define la forma, el elemento exterior, sino que define el único contenido de la obra y, en consecuencia, el contenido de la forma misma*²⁰⁷²

De este modo, tenemos que la obra artística es definida a partir de la invisibilidad de su contenido, y no desde la dimensión figurativa (visibilidad) de los objetos de la realidad. En la abstracción kandinskyana la forma no se encuentra condicionada por el aspecto exterior de los objetos del mundo sino que tiene su punto de partida en la propia interioridad del sujeto²⁰⁷³. En cambio, tanto en el realismo como en el impresionismo o el post-impresionismo, la realidad exterior no deja de condicionar constantemente las creaciones formales, de tal manera que las formas puras del arte abstracto tan solo pueden tener su punto de partida en la propia interioridad, y no en la mera exterioridad-apariencia de los objetos del mundo²⁰⁷⁴.

Desde el punto de vista de la abstracción kandinskyana, la forma es radicalmente abstracta en la medida en que obedece a una Necesidad interior y se confunde, al mismo tiempo, con el contenido abstracto de la obra²⁰⁷⁵. No obstante, en líneas generales el análisis de la pintura abstracta coincide con el de la totalidad de toda la pintura²⁰⁷⁶.

*La pintura es una contracepción. Con ello se quiere decir que la cadena de significados referenciales en los que se constituye la realidad cotidiana del mundo, el movimiento incesante de superación de las apariciones sensibles hacia el trasfondo monótono y estereotipado de los objetos utilitarios, se interrumpe bruscamente bajo la mirada del artista. Al dejar fuera de juego el trasfondo práctico, colores y formas dejan de representar el objeto y de perderse en él, tienen valor por sí mismo y son percibidos como tales, se convierten en formas pictóricas puras*²⁰⁷⁷

Por tanto, independientemente que se trate de arte figurativo o abstracto, la obra artística siempre supone una *construcción permanente del mundo*, pues de alguna manera *en medio de las ruinas de lo habitual y lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del*

²⁰⁷² Pág. 37, *Ibíd.*

²⁰⁷³ Pág. 38, *Ibíd.*

²⁰⁷⁴ P. 38, *Ibíd.*

²⁰⁷⁵ Pág. 41

²⁰⁷⁶ Pág. 42

²⁰⁷⁷ Págs. 42 y 43

*guardar y el conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona*²⁰⁷⁸

Sin duda alguna, Kandinsky optó por desmoronar una determinada *Weltanschauung* que aún se encontraba vigente en el momento histórico que le tocó vivir, pero optando por romper con las formalidades propias del momento, construyó un nuevo modo de ordenar aquello mismo que ya había sucumbido al desmoronamiento, en una forma parecida a como Schönberg tras haber superado las reglas de la organización de la música alrededor del eje tonal dando lugar al caos de la atonalidad más absoluta, no tardó en construir un nuevo orden consistente en organizar los doce semitonos de la escala cromática alrededor de un nuevo eje organizativo que fue la serie dodecafónica, en la que los distintos semitonos debían aparecer en un muy estricto orden siguiendo al mismo tiempo los preceptos propios del contrapunto barroco²⁰⁷⁹. Por tanto, tal como señala Clifford Geertz, dado que *el hombre puede adaptarse a cualquier cosa que su imaginación sea capaz de afrontar, pero no puede hacer frente al caos*²⁰⁸⁰, necesita poner orden y concierto, esto es, establecer determinadas condiciones de existencia que le permitan desarrollarse adecuada y satisfactoriamente. Al fin y al cabo, como el propio Aristóteles reconoce en su *Poética*, la actividad imitativa ya se encuentra en los más primitivos estadios de la construcción del ser humano, en la medida en que éste necesita de referentes en los que apoyarse y re-conocerse con la finalidad de orientarse de la forma más eficazmente posible. Por otra parte, dicha actividad imitativa no remite con el paso de los años sino que se apropia de otras muchas maneras del propio existente humano, y así es como ingeniosamente nos lo expresa Thomas Mann en su novela *La Montaña Mágica* donde uno de los protagonistas principales de la obra²⁰⁸¹, Hans Castorp, se nos va desvelando en su naturaleza más líquida e inconsistente a medida que, deshaciendo las sucesivas capas de cebolla de su inautenticidad, va proyectándose en los distintos personajes que utiliza como soporte de un proceso de mimesis consistente en la identificación/ruptura/ y creación de una nueva identidad²⁰⁸², para descubrirse a sí mismo la ficción en que en realidad consiste su propio ser. Al final, hábilmente colgado en esa telaraña

²⁰⁷⁸ P. 93, "Estética y Hermenéutica", Gadamer,

²⁰⁷⁹ Presentación de la serie, inversión de la misma, retro-progresión de la serie e inversión de dicha retro-progresión.

²⁰⁸⁰ Pág. 96, "La interpretación de las culturas", C. Geertz

²⁰⁸¹ Los otros grandes protagonistas son sin duda alguna, el Tiempo y su inmediata seguidora, la Muerte

²⁰⁸² Utiliza sucesivamente como modelos de mimesis o imitación al humanista Settembrini, al escolástico Naphta y al hedonista comerciante holandés Peepkorn

simbólica²⁰⁸³ que se cierne sobre el vacío y la nada, descubre el sentido estético de su existencia escuchando atentamente las melodías emanadas del gramófono adquirido por el Dr. Behrens para los habitantes del sanatorio.

Siguiendo con las obras literarias, Gadamer no alberga duda alguna sobre la correlación existente entre la lengua poética y la verdad²⁰⁸⁴, pues el valor gnoseológico del poema queda determinado por su forma de erguirse-ahí, esto es, de hacerse plenamente presente en su existencia-ahí y al mismo tiempo atestiguar nuestra existencia-ahí (*Dasein*)²⁰⁸⁵. En este aspecto, *desprendido de todo referir intencional, es palabra, palabra plena*²⁰⁸⁶, como plena es también esa palabra a la Jacques Lacan alude en sus *Écrits*, cuando el paciente que permanece acostado en el diván ya es capaz de pronunciar aquellos significantes que a modo de eslabones de su propio relato familiar, faltaban en la cadena de acontecimientos y palabras nunca antes pronunciadas. La palabra plena vale por lo que ella misma es-en-sí y no por lo que pretenda explicar o relatar, y es por esta razón que la palabra poética nunca puede ser intercambiable, pues si utilizando una expresión metafórica decimos que “a Romeo al ver a Julieta le hierve la sangre”, dicha expresión jamás podrá ser cambiada por “cuando Romeo ve a Julieta la temperatura de su cuerpo alcanza los cien grados centígrados”, pues en tal caso habríamos firmado el acta de defunción de la plenitud de su sentir poético. Por tanto, lejos de toda intencionalidad, esto es, de su querer decir, se manifiesta la verdad porque *verdadero es lo que se muestra como lo que es*²⁰⁸⁷, y en este sentido la palabra poética, a diferencia de la palabra utilizada en el ámbito de la declaración judicial o en el ámbito científico, se atestigua a sí misma sin necesidad alguna de comprobación empírica que la justifique²⁰⁸⁸. Cuando el poeta refiere a algo que parece concreto como en el caso del siguiente poema de Machado:

*Poeta ayer, hoy triste y pobre filósofo trasnochado,
Tengo en moneda de cobre el oro ayer cambiado*²⁰⁸⁹

²⁰⁸³ Pues finalmente, somos hijos de nuestras propias conjeturas y construcciones simbólico-culturales.

²⁰⁸⁴ P. 111, Gadamer, “Estética y Hermeneutica”

²⁰⁸⁵ P. 121, *Ibíd.*

²⁰⁸⁶ P. 113, *Ibíd.*

²⁰⁸⁷ P. 114, *Ibíd.*

²⁰⁸⁸ P. 116, *Ibíd.*

²⁰⁸⁹ P. 64, Hölderlin y la Esencia de la Poesía”, Comentarios de García Bacca a esta obra de Heidegger

No se está refiriendo en realidad a un oro en concreto ni siquiera al oro en su sentido más genérico, sino que en la rica e inherente polisemia de su expresión metafórica nos traslada mucho más allá de la realidad concreta, de tal modo que en palabras de Gadamer, estaría operando una reducción eidética en la medida en que es el universal “oro” en su significación metafórica y no el oro concreto quien realiza su autocumplimiento. En este contexto, el poeta no mienta ni refiere a algo propiamente dicho sino que es la propia existencia, esto es, su *Dasein*, aquello a lo que en realidad refiere²⁰⁹⁰, y es en este sentido que puede ser considerada como palabra fundante. Así constatamos hasta qué punto el poeta instaura cierta cercanía al convocar al ser-ahí mediante la palabra poética, y éste sería según Gadamer la verdad de la poesía, *realizar semejante mantenimiento de la cercanía*²⁰⁹¹. Por otra parte, lo narrado o evocado por el poeta se eleva hasta una universalidad válida que permitiéndole alcanzar una existencia permanente, resulta completamente efectivo y verdadero por tratarse de una *Abbild*²⁰⁹² que remitiendo más allá de sí misma, apunta en la dirección de una multipluralidad de significados. De este modo, la poesía, al igual que el mito, se auto-certifica en su propia capacidad fundante, y ésta sería según Paul Valéry una de las principales diferencias existentes entre el lenguaje prosaico de la cotidianidad y el lenguaje poético, pues siendo el valor del primero como el papel moneda que es meramente representativo e irreal, el valor del segundo sería como las antiguas monedas de oro que valían su propio peso en oro de manera real y no meramente simbólica²⁰⁹³. De este modo, tenemos que la palabra poética al igual que la moneda de oro es aquello mismo que representa, y por esta razón se sostiene (*steht*) por sí misma²⁰⁹⁴, pues el poema encierra una unidad de sentido y sonido en un todo indisoluble que brilla por su ausencia en los demás lenguajes²⁰⁹⁵. Por esta razón, señala Gadamer que el simple cambio de una letra o palabra, así como cualquier alteración del orden de los significantes, puede dar al traste con ese todo indisoluble que es el poema²⁰⁹⁶, y esto mismo también explica la gran dificultad que siempre encierra su traducción a otra lengua, ya que a menudo sucede que éste se transforme en otro poema o pierda buena parte de su sentido más profundo. No obstante, lo mismo acontece con la palabra o texto filosófico, es decir, que posee autonomía propia ya que el discurso del filósofo no remite hacia nada que ya exista en alguna parte, sino que remite a sí mismo en su capacidad auto-concluyente, y en este aspecto, siguiendo con la comparación de Valéry, su valor sería el mismo que posee la moneda de oro. *Pensar es ese*

²⁰⁹⁰ Pág. 118, “Estética y Hermenéutica”, Gadamer

²⁰⁹¹ P. 119, *Ibíd.*

²⁰⁹² Una copia. P. 171, *Ibíd.*

²⁰⁹³ P. 174, “Estética y Hermenéutica”, Gadamer

²⁰⁹⁴ P. 174, *Ibíd.*

²⁰⁹⁵ P. 198, *Ibíd.*

²⁰⁹⁶ P. 197, *Ibíd.*

*constante diálogo del alma consigo misma*²⁰⁹⁷, y por esta razón la filosofía alberga esa misma inalcanzable lejanía e irreductibilidad de la obra artística.

Finalmente, el arte es puro juego, pero no en un sentido meramente lúdico o incluso trivial que serviría a modo de triste pasatiempo para una existencia presidida por el tedio y la esterilidad, y cuya principal finalidad sería el olvido de sí mismo, sino como ese gran espejo que a lo largo del tiempo surge una y otra vez para que podamos atisbar las profundidades de nuestro propio ser, la mayor parte de las veces desconcertándonos y haciéndonos sentir *fuera de nuestra propia casa*²⁰⁹⁸.

Siguiendo con la interpretación del juego existente entre el arte y el ser, para los griegos existían dos tipos de producciones completamente distintas en la medida en que albergaban objetivos radicalmente diferentes: las artesanales destinadas a un fin preestablecido por su utilidad, y las miméticas que no consistiendo en crear nada real o práctico, consistían en conducir algo a su representación. Estas últimas venían a ser, propiamente hablando, las producciones artísticas que siempre consistían no en engañar mediante la apariencia sino en hacer creíble la re-presentación, pues si alguien se disfraza en una fiesta de Carnaval es precisamente con el objetivo de ser re-conocido por su re-presentación y no como representante. Esto es, la mimesis consiste en volver a presentar lo ya presentado de tal manera que pueda parecer nuevo, pues como afirma Gadamer, *la representación mímica no es un juego que engañe, sino un juego que se comunica como juego, de tal manera que no sea tomada por otra cosa que lo que quisiera ser: mera representación*²⁰⁹⁹. Dicho de otro modo, en el juego de la mimesis-arte siempre se trata de presentar como verdadero aquello que es sabido que es una apariencia, si bien se trata de una *apariencia verdadera*²¹⁰⁰, y que viene a coincidir con lo que Aristóteles en su Poética denomina como verosimilitud. Por tanto, la esencia de la experiencia mimética consiste en un mostrar y no en una imitación a modo de copia de algo ya existente, pues dicha mostración siempre apunta más allá de la cosa propiamente imitada, haciéndose visible mucho más de lo que la propia realidad es capaz de ofrecernos. Podemos fácilmente entenderlo si observamos la imitación realizada por un mimo o un cómico sobre un determinado personaje, aquello que nos muestra supone un destacar algo como algo de dicho personaje y no tanto reflejar su realidad como tal, pues lo que como espectadores nos llama la atención nunca podrá ser la imitación

²⁰⁹⁷ P. 201, *Ibíd.*

²⁰⁹⁸ P. 136, *Ibíd.*

²⁰⁹⁹ P. 133, "Estética y Hermenéutica", Gadamer

²¹⁰⁰ P. 134, *Ibíd.*

entendida como máxima cercanía y aproximación a la realidad, sino la mostración de ese algo capaz de desvelarnos la verdad²¹⁰¹. Lo mismo sucede con el maquillaje en la medida en que ocultando algo nos muestra, precisamente, ese algo que ha sucumbido a la ocultación, quedando entonces patente su presencia como algo primordial que otrora hubiera pasado totalmente desapercibido a nuestra atención. El juego de la mimesis en el arte remite en definitiva al juego de la ocultación-des-ocultación-des-velamiento (*aletheia*) del propio ser, pues finalmente aquello que es re-presentado por el artista no deja de ocultar una parte de la realidad con la finalidad de llamar la atención del espectador sobre otra, y será precisamente la percepción de dicha otra parte la que provocará su desconcierto, con la consiguiente ruptura de esquemas sobre lo ya sabido y desvelamiento de otras dimensiones de su propio ser. El cumplimiento de aquella máxima del Oráculo en Delfos, *conócete a ti mismo*, requiere de los correspondientes espejos del arte que posibiliten dicho re-conocimiento, pues de eso precisamente se trata, de ocultar al espectador lo más evidente para que le sea desvelado aquello menos evidente por haber permanecido enmascarado bajo el *das Man* de lo establecido. Por tanto, lo representado, independientemente de que se trate de algo figurativo o abstracto, tiene como principal finalidad desencadenar en el espectador la suficiente incertidumbre como para sacudirlo de sus consustanciales seguridades, esto es, de su *sentirse como-en-casa* para ser expulsado fuera de la alienante confortabilidad de *su estar-como-en-casa*. Cuando contemplamos el cuadro pintado por Chardin titulado *La cesta de fresas salvajes* (1761), aparentemente vemos una cesta cargada con muchas fresas acompañada por un vaso casi lleno de agua cristalina, dos claveles blancos, dos cerezas y un melocotón de aterciopelada piel, pero en realidad lo que el pintor nos transmite mediante esta re-presentación es aquello que Ortega y Gasset denomina como aquella *sombra mística* que trascendiendo lo más pura materialidad de las cosas lleva la impronta del resto del universo²¹⁰². Las cosas, los objetos ya no están ahí en su más superficial *Vorhandenheit*, pues trascendiendo su propia condición, apuntan en la dirección de un más allá desde su más acá, no limitándose a ser meras fresas, claveles, cerezas, vaso de agua, para desvelarse en esa misma Verdad a través de la cual *el ser-en-el-mundo* se manifiesta²¹⁰³. Llegados a este punto, ya hemos dejado de ver los objetos del mundo para pasar a contemplar su *Hintergrund* o trasfondo de Belleza que permaneciendo oculto e invisible a la mundana mirada de la cotidianidad, acaba de hacerse evidente para el sujeto espectador. Al fin y al cabo, aquello que contemplamos en las pinturas de naturalezas muertas de Chardin, Stosskopf o Claesz, no es nada más y nada menos que aquellos mismos objetos tantas veces vistos y desapercibidos en nuestra más cotidiana experiencia, pues ésta y no otra es la función de la pintura y del arte en

²¹⁰¹ P. 135, *Ibíd.*

²¹⁰² *Ideas y Creencias*, José Ortega y Gasset

²¹⁰³ P. 54-55, *Chardin o la materia afortunada*, André Comte-Spontville

general, desvelarnos y hacernos bien presente su siempre oculta naturaleza, que no es oculta porque en realidad se oculte y permanezca escondida a nuestra mirada, sino porque necesitamos de otros ojos, esto es, de la mirada del artista, para poderlos ver en su propia trascendencia. Al fin y al cabo, el ser verdadero de las cosas se oculta en su mostrarse y se muestra ocultándose al mismo tiempo a la mirada, y es por esta razón que debe ser des-velado mediante la experiencia artística, pues en el constante y rutinario flujo de acontecimientos de la cotidianidad las cosas acaban por pasar desapercibidas en su naturaleza más fundamental, debido principalmente a la ausencia de esta distancia que la obra de arte en principio establece entre el objeto, la cosa y el sujeto espectador que la contempla. Por otra parte, este último tan solo puede existir en la distancia que le es propia a la obra artística, en la misma medida en que ésta precisa de un sujeto que sea capaz de contemplarla y no meramente observarla. La contemplación tan solo es posible dentro de esa distancia, esto es, de ese espacio mágico-simbólico que se establece entre el sujeto y el objeto, en ausencia del cual todos los objetos son devueltos sin resistencia al más puro fluir de la cotidianidad, esto es, a la más pura y anónima in-diferenciación. La mirada estética opera una especie de rescate de la sombra mística que cada objeto posee por formar parte intrínseca de un todo al que irremisiblemente pertenece. Y esto es precisamente lo que Chardin tan bien sabe expresarnos a través de sus lienzos cuando consigue que el aire circule conjuntamente con las distintas tonalidades de luz y color de los objetos que configuran sus composiciones de naturalezas muertas, de tal manera que manteniendo todos ellos su máxima individualidad, no dejen al mismo tiempo de formar parte intrínseca del todo al que irremisiblemente pertenecen, desvelando entonces esa *sombra mística que sobre ellas vierte el resto del universo*²¹⁰⁴. Contemplando atentamente el lienzo pintado en 1750, titulado *Naranja amarga, copa de plata, manzanas, api, pera y dos botellas*²¹⁰⁵, constatamos hasta que punto todos estos objetos se encuentran sutilmente enlazados mediante la rica y compleja interacción de una multiplicidad de reflejos de luz, pues el metálico color de la copa de plata aparece tenuemente coloreada por las rojizas tonalidades de las manzanas al tiempo que éstas rezuman la plateada luz de la copa y los amarillentas tonalidades de la pera que se encuentra detrás de ellas, siendo esta última a su vez matizada por los negros y pardos destellos emitidos por el rebote de la luz sobre las respectivas botellas, recibiendo al mismo tiempo éstas el impacto lumínico de la pera y la copa de plata, y así sucesivamente, pues resulta imposible discernir con exactitud los límites reales de todos y cada uno de los objetos que configuran la obra, sin que no obstante queden diluidos sus respectivos contornos. Unidad en la diversidad, diversidad en la unidad sería la expresión más correcta para

²¹⁰⁴ *Ideas y Creencias*, Ortega y Gasset

²¹⁰⁵ Esta obra forma parte del catálogo de la exposición que en su momento tuvo lugar en el Museo del Prado en 2011 (Madrid) sobre dicho pintor. P. 179 del catálogo.

definir cuanto acontece en esta y otras muchas obras de Chardin y otros genios de la pintura.

No obstante, si observamos la evolución de la historia del arte desde el Renacimiento hasta nuestros días, no dejaremos de constatar una clara tendencia a lo que Gadamer denomina *enmudecimiento del cuadro*²¹⁰⁶, situación que ya es progresivamente observable a partir de la aparición de los silenciosos y enigmáticos bodegones de la Holanda del siglo XVII, así como las pinturas de interiores que con Vermeer de Delft alcanzan las más altas cotas de misterio, inquietud e incertidumbre, pues más allá del mensaje ético-moral implícito en dichas representaciones, estos lienzos empiezan a dejar sin palabras, enmudecido, al espectador que los contempla. Más enmudecidos aún si lo contemplado son los bodegones de Pierre Chardin, así como sus extrañas escenas de personajes solitarios y ensimismados en sus más íntimas reflexiones o cotidianas actividades. En estos casos resulta evidente no ya una progresiva pérdida de la mimesis o imitación de la naturaleza, sino también una clara tendencia a la disolución del objeto que antaño había constituido el eje central de las representaciones pictóricas, en beneficio del protagonismo cada vez más evidente que la superficie del plano ha arrebatado al objeto²¹⁰⁷. Éste va ocupando un lugar cada vez más anecdótico e instrumental en un cuadro que ya ha dejado de estar a su servicio, para pasar a integrarlo como un simple medio para otro fin completamente distinto que es la preeminencia del espacio en sí, y con ella el enmudecimiento de la obra. Este proceso imparable llegará a la informalidad más absoluta, a la total pérdida de figuración alguna a lo largo del siglo XX, pero como muy bien señala Gadamer, *el artista moderno es mucho menos creador que descubridor de lo todavía no visto; aún más inventor de lo que todavía no ha sido nunca, de lo que a través de él entra en la realidad del ser*²¹⁰⁸. El espectador ya no sabe a qué atenerse y ahora más que nunca se encuentra “bien lejos de casa”, en la ingrata pero por otra parte estimulante tarea de descubrir lo todavía no visto o vislumbrado, a dejarse impactar por el enmudecido silencio de unas formas que en sí mismas encierran su propio contenido. Nada distinto sucede en el ámbito de la música donde autores como Schönberg han roto con esa tonalidad que en *La Valse* de Ravel y en las sinfonías de Gustav Mahler ya aparece discontinua, fragmentada y dislocadamente abocada a su propia extinción, y donde autores posteriores como Stockhausen abogan por crear una música de sonidos que resulten totalmente in-familiares (*unheimlich*) al oyente con la finalidad de que a éste le resulte imposible reconocer como algo conocido nada de lo que escuche. La obra ha quedado plenamente abierta y ahora más que nunca constituye esa

²¹⁰⁶ P. 235, *Ibíd.*

²¹⁰⁷ P. 236-239, *Ibíd.*

²¹⁰⁸ P. 243, *Ibíd.*

encrucijada en la que es el propio espectador quien debe llevar a cabo una creativa labor de interpretación que le ayudará a interpretarse a sí mismo. Los horizontes artísticos se han expandido hasta el punto de crear ese gran escenario de obras-espectadores que han sucumbido a un enmudecimiento que debemos interpretar como una profunda reflexión, porque en muchos momentos faltan las palabras capaces de representar lo interiormente vivenciado. Por esta razón, nada tiene de contingente el título de muchas composiciones musicales contemporáneas, desde la *Música callada* de Frederic Mompou hasta las *Silent Songs* de Silvestrov, pasando por las sutilezas en la utilización de la lítote en la música de cámara de Gabriel Fauré y del silencio que subyace tanto en las obras impresionistas de Debussy y Sévéric, como en las miniaturas seriales de Anton Webern. Música del silencio que utiliza la pausa como principio rector de la música, y que pretende sumergir al oyente en el silencio de la propia soledad de su *ser-en-el-mundo*. Al fin y al cabo, Heráclito nos recuerda que existe *una armonía invisible que es superior a la invisible*²¹⁰⁹, irremisiblemente unida a *une harmonie invisible et inaudible, supra-sensible et supra-audible qui est la vertible clef des chants*²¹¹⁰, que encontrándose por encima de cualquier sonido o melodía, la música tan solo puede aspirar a rozar mediante sus muy limitados recursos. Es por esta razón que a partir de los años treinta del pasado siglo, surgen esas músicas del silencio que empeñadas en reducir la presencia del sonido a su más mínima expresión, optan por ese *quasi silencio* de las melodías debussystas o mompounianas, o por los abstractos minimalismos webernnianos que constituyéndose en la más pura expresión del silencio subyacente a toda música, intentan poner de manifiesto la heraclitiana *armonía invisible* que siempre resulta ser muy superior a la visible, pues de algún modo el propio sonido de la música, de cualquier música, enmascara cuando no distorsiona ese silencio de los espacios infinitos que tanto asustaba a Pascal. En la medida en que el compositor consiga hacer callar a la propia música que compone, podrá desvelar su naturaleza más profunda y verdadera, esto es, lo que François Julien denomina como apuntar en la dirección del *au-delà de la musique*²¹¹¹. Así, el sonido insípido y atenuado, en su propia imperceptibilidad, permite escuchar el silencio de lo que en la tradición *daoísta* es conocido como *Fondo indiferenciado*²¹¹², no debiendo ser éste confundido con el *Absoluto metafísico* del pensamiento occidental, pues no existe en este caso cesura alguna entre lo inteligible y lo ininteligible, lo abstracto y lo sensible²¹¹³.

²¹⁰⁹ P. 110, *Los presocráticos y sus fragmentos (Heráclito)*, Alfredo Llanos

²¹¹⁰ P. 17, *La musique et l'ineffable*, Vladimir Jankélévitch

²¹¹¹ P. 70, *La pensée chinoise*, François Julien

²¹¹² Pág. 65. *Ibíd.*, El Fondo de Inmanencia vendría corresponderse con el *Dao* del que proceden todas las cosas, *los diez mil seres*, esto es, la Totalidad.

²¹¹³ Pág. 66, *La pensée chinoise*, François Julien

Esta insipidez de la música²¹¹⁴ también la reencontramos en la pintura china de paisajes, en la que la naturaleza siempre aparece vaga, vaporosa y tenue, depurando las impresiones del espectador que la contempla y reduciendo su capacidad de afecto para no perder de vista la esencialidad del *Fondo de inmanencia*²¹¹⁵. Sorprendentemente, en lo que al menos a la estética se refiere, se ha cumplido aquella máxima de quien en cierta ocasión afirmó que *en un mundo donde todo es circular, los caminos opuestos, siempre terminan encontrándose*, en la medida en que oriente y occidente a partir de muy diferentes puntos de partida han confluido finalmente hacia un mismo lugar de llegada²¹¹⁶. Algo que de alguna manera también ya hemos también comprobado en el capítulo anterior al constatar las curiosas analogías existentes entre el pensamiento heideggeriano y la estética de la tradición chino-japonesa, que perteneciendo obviamente a contextos cultural-históricos harto distintos, no dejan en muchos aspectos de coincidir en una misma *Weltanschauung*.

George Steiner sostiene que la progresiva desaparición de lo figurativo en la plástica y de la tonalidad en la música ya obedece, de alguna manera, a la necesidad del arte del siglo XX de romper las analogías existentes entre la obra de arte y el lenguaje, pues si bien la estructura recurrente de la sonata clásica no es traducible en términos lingüísticos, en su despliegue sucesivo de temas, desarrollos y re-exposiciones, no deja de mantener ciertos paralelismos con el lenguaje. De la misma manera, el arte abstracto impide cualquier reconocimiento de contenidos verbalizables, pues *las manchas de color, la maraña de alambres o los módulos de fundido tratan de establecer una referencia sólo ante sí mismas, sólo hacia adentro*²¹¹⁷. Este tipo de arte halla su *expresión únicamente en el idioma específico del color y de la organización espacial*²¹¹⁸, y no en la posibilidad de reconocer ningún objeto, figura o elemento que pueda ser puesto en palabras, pues éstas tan solo podrán dar cuenta de las sensaciones, impresiones o sentimientos despertados por la contemplación de la obra. Es por esta razón, sigue señalando Steiner que los títulos de estas obra plásticas rehúsan cualquier denominación formal que pueda concretizar un contenido dado, limitándose lacónicamente a indicar que se trata de una *composición, forma blanca o negra, materia en forma de, amarillo sobre tabla, etc.* De la misma manera, en el ámbito musical las obras se limitan a tener por título: *composición, estudio, preludio, variaciones, pieza número...* Para este pensador, esa misma esfera del lenguaje que hasta el siglo XVII había abrazado la casi totalidad de la experiencia y de la realidad, desde

²¹¹⁴ Por llamarlo de alguna manera, ya que en su propia sencillez no deja de ser enormemente expresiva y elocuente, si bien de una manera muy distinta a la brillante extroversión romántica.

²¹¹⁵ Pág. 70, *Ibíd.*

²¹¹⁶ Según el sabio sufí Ibn Arabí

²¹¹⁷ P. 40, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014

²¹¹⁸ P.40, *Ibíd.*

el siglo XX no ha dejado de abarcar una ámbito cada vez más estrecho e insignificante, poniendo entonces de manifiesto una crisis sin precedentes de la cultura humana²¹¹⁹.

Texto e interpretación

Dentro del concepto de comprensión del uso lingüístico, la expresión círculo hermenéutico es completamente relacionable con el concepto heideggeriano de *ser-en-el-mundo*, siendo entonces superada la escisión existente entre el sujeto y el objeto en la analítica trascendental desarrollada en *Sein und Zeit*. Hemos pasado de la hermenéutica diltheyana a la hermenéutica de la facticidad, que respondiendo a la pregunta por el ser, también indaga en el trasfondo del historicismo y del pensamiento de Dilthey²¹²⁰. Esto comporta una reorientación de la dialéctica del idealismo alemán en la dirección del diálogo socrático-platónico de la antigüedad, pues la obra de arte aún perteneciendo y siendo un producto de un determinado contexto histórico, *dice algo por sí misma* que impide agotar su significado en el concepto²¹²¹. En este contexto, Gadamer sostiene que:

*El ser que puede ser comprendido es lenguaje*²¹²²

Si bien implícitamente considera que aquello que es (el ser) nunca puede ser accesible a un conocimiento absoluto, pues el discurso lingüístico dice mucho más de lo que explícitamente dice o pretende decir, y por tanto, desde este punto de vista, resulta ciertamente inagotable. En este punto radica la hermenéutica de la facticidad, pues lo que se manifiesta en el lenguaje nunca es la fijación de un sentido pretendido, sino un intento de constante cambio que

²¹¹⁹ P. 42, *Ibíd.*

²¹²⁰ Pág. 320, *Ibíd.*

²¹²¹ Pág. 321, *Ibíd.*

²¹²² Pág. 323, *Ibíd.*

acontece dentro de un proceso de circularidad constante entre un sujeto que comprende y un objeto comprendido²¹²³.

Cuestionando la tradición metafísica occidental, Gadamer considera que los diálogos platónicos abocaban al logocentrismo en la medida en que siempre se trataba de encontrar la Verdad convenciendo al contrincante de la existencia de la misma, considerando la existencia de un *logos* común para todos. En este contexto, la otredad quedaba reducida y anulada en el mismo momento en que era convencida de la causa esgrimida por su contrincante. En este contexto, Gadamer se plantea hasta qué punto la lingüisticidad constituye un *punto de encuentro para comunicarse uno con otro y construir identidades sobre el río de la otredad, o una barrera que limita nuestra autoentrega y la priva de la posibilidad de expresarnos y comunicarnos*²¹²⁴.

Criticando al mismo tiempo las imposiciones del ideal del conocimiento científico que tanto ha guiado a la ciencia moderna, en la medida en que cualquier realidad es el resultado de una interpretación, y por tanto, no es posible encontrar la seguridad del conocimiento de lo general fuera de la actividad interpretativa del propio lenguaje:

*La realidad dada es inseparable de la interpretación*²¹²⁵

Y por esta razón, Gadamer critica tanto el concepto de conciencia de la fenomenología como el concepto de percepción pura, para desembocar en la comprensión hermenéutica de algo como algo (*etwas als etwas*).

*La interpretación no es un recurso complementario del conocimiento, sino que constituye la estructura originaria del ser-en-el-mundo*²¹²⁶

Pues lo que caracteriza al texto es que sólo se presenta a la comprensión en el contexto de la interpretación, y en este ámbito el intérprete indaga a partir de la referencialidad del texto mismo, sin que ello implique exención de prejuicio

²¹²³ Pág. 324, *Ibíd.*

²¹²⁴ Pág. 325, *Ibíd.*

²¹²⁵ Pág. 327, *Ibíd.*

²¹²⁶ Pág. 328, *Ibíd.*

alguno, ya que al fin y al cabo, el intérprete siempre busca corroborar sus propias hipótesis²¹²⁷. Por esta razón, los grandes Textos y Relatos de las diversas tradiciones del mundo, también ponen de manifiesto una estrecha correlación existente entre texto e interpretación, pues *ni siquiera un texto tradicional es siempre una realidad dada previamente a la interpretación. Es frecuente que sea la interpretación la que conduzca a la creación crítica del texto*²¹²⁸.

El texto siempre debe ser entendido aquí como un concepto hermenéutico, pues al no ser contemplado desde la perspectiva de la gramática y la lingüística, sino desde la perspectiva hermenéutica de cada lector, constituye un producto intermedio, esto es, una simple fase en un proceso de comprensión que siempre encierra un determinado grado de abstracción. Lo que a la hermenéutica le interesa es la comprensión del texto, y para ello éste debe ser legible, esto es, supeditado a las normas gramaticales y sintácticas²¹²⁹. En este aspecto, también la traducción conlleva un cierto género de interpretación²¹³⁰.

*La comprensión de un texto, sea oral o escrito, depende en todo caso de unas condiciones comunicativas que rebasan el mero contenido fijo de lo dicho*²¹³¹

Gadamer también hace hincapié en las importantes diferencias interpretativas del texto oral y escrito, pues si en el primer caso el significado puede ser directamente aclarado por el correspondiente interlocutor, en el segundo se encuentra más expuesto a la libre interpretación:

*Los logoi que se presentan desligados de la situación comprensiva- y esto rige para toda palabra escrita-están expuestos al abuso y al malentendido porque les falta la enmienda obvia del diálogo vivo*²¹³², pues cualquier texto *no es un objeto dado, sino una fase en la realización de un proceso de entendimiento*²¹³³

²¹²⁷ Pág. 328, *Ibíd.*

²¹²⁸ Pág. 329, *Ibíd.*

²¹²⁹ Pág. 329, *Ibíd.*

²¹³⁰ Pág. 330, *Ibíd.*

²¹³¹ Pág. 330, *Ibíd.*

²¹³² Pág. 332, *Ibíd.*

²¹³³ Pág. 333, *Ibíd.*

En última instancia, la realidad del ser humano es suficientemente compleja como para no ser reducible a una única interpretación o comprensión de la misma, albergando esa misma complejidad inherente a la obra de arte creada por el artista, y si esta última es así de compleja, únicamente lo es en cuanto a manifestación de un *ser-en-el-mundo* que en ningún caso puede ser comprendido en su *Vorhandenheit* o apariencia, sino en su más rica multivocidad. Por este motivo, carecen de sentido las acusaciones que desde el empirismo epistemológico han sido vertidas, una y otra vez, sobre el relativismo de la hermenéutica al considerar que no existen hechos ni realidades sino interpretaciones o diversos modos de entender la realidad, pues en la misma medida en que una obra artística careciendo de un sentido ya dado, debe ser interpretada-des-velada en sus múltiples significaciones, el ser humano como potencial creador de dicha obra, también es susceptible de ser interpretado. En este aspecto, el empirismo pretende simplificar al máximo aquello mismo que en su propia complejidad no puede ser fácilmente desvelado sin recurrir a una actividad interpretativa capaz de ir poniendo al descubierto *las muchas maneras en que el ser puede ser dicho*.

Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica

El sentido y significado de la propia palabra hermenéutica ha variado ostensiblemente a lo largo de la historia, pues si en sus inicios era entendida como una especie de *tecné* que trataba de comunicar a los seres humanos aquellos mensajes o conocimientos que tenían su procedencia en las divinidades del mundo griego, lo que venía a significar vincular abiertamente el ámbito sagrado con el ámbito humano, hoy se sitúa en la tradición científica de la época moderna, y por tanto, en total consonancia con el concepto de método y ciencia de dicha tradición²¹³⁴. Entre estos dos extremos, existió la hermenéutica teológica como arte de la correcta interpretación y transmisión de las Sagradas Escrituras. No obstante, tanto la hermenéutica clásica como la moderna, no tratan tanto sobre las dificultades de entender una determinada tradición y los posibles malentendidos a que supuestamente habría dado lugar, como *el deseo de búsqueda de una nueva comprensión, rompiendo o*

²¹³⁴ Pág. 96, *Ibíd.*

*transformando los posibles lazos establecidos con la tradición establecida mediante el descubrimiento de sus orígenes olvidados*²¹³⁵. Por otra parte, lo que diferencia ambas hermenéuticas es la existencia de una teoría general de la interpretación de los lenguajes simbólicos en la hermenéutica de la modernidad.

El camino de la hermenéutica clásica a la filosófica fue arduo y difícil. Entre otros muchos autores, cabe destacar el posicionamiento de R. Bultmann al buscar y encontrar en el existencialismo heideggeriano de *Sein und Zeit* una base ontológica a la auto-comprensión de la fe, interpretando el estado de autenticidad (*Eigentlichkeit*) del ser humano como el camino hacia la fe y la inautenticidad como la caída (*Verfalleheit*) en el pecado. Como señala Gadamer, Bultmann no prosigue la línea interpretativa heideggeriana sobre la cuestión del ser sino que redundando en una nueva re-interpretación antropológica²¹³⁶, un ejemplo más de la estrecha relación existente entre la palabra y el concepto, pues en este caso, el autor ha interpretado los conceptos que están presentes en *Sein und Zeit* desde la propia dogmática del discurso teológico, esto es, adaptándolos a las propias necesidades de sus creencias religiosas, convirtiéndolos en sujetos temáticos que ninguna relación guardan con los existencialistas heideggerianos.

Heidegger ideó el concepto hermenéutica de la facticidad distanciándose respecto a la ontología fenomenológica de Husserl para girar hacia lo ontológico, estableciendo que *comprender no significa ya un comportamiento del pensamiento humano entre otros que se pueda disciplinar metodológicamente y conformar en un método científico, sino que constituye el movimiento básico de la existencia humana*²¹³⁷. De este modo, Heidegger desemboca en el concepto de interpretación ya previamente desarrollado por Nietzsche al poner en duda la veracidad de los enunciados de la autoconciencia²¹³⁸, pues no debemos pasar por alto que para este último pensador el proceso interpretativo se convierte en la plasmación de la voluntad de poder, adquiriendo de este modo un significado claramente ontológico.

Por otra parte, el fundamento psicológico de la hermenéutica idealista no tardó en ser cuestionado y relegado, pues el sentido de un texto o de una obra artística nunca puede agotarse en la comprensión de las intencionalidades de

²¹³⁵ Pág. 98, *Ibíd.*

²¹³⁶ Págs. 104 y 105, *Ibíd.*

²¹³⁷ Pág. 105, *Ibíd.*

²¹³⁸ Pág. 105, *Ibíd.*

su autor, resultando entonces falso el concepto referente a la objetividad científica²¹³⁹. Más allá de distinguir adecuadamente entre interpretaciones adecuadas y abusivas, o gratuitas de textos u obras musicales o artísticas, lo cierto es que *el sentido de la reproducción no puede ceñirse al sentido que el autor presta a la obra, pues por otra parte, es bien sabido que la autointerpretación del artista es de dudoso valor*²¹⁴⁰. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en la interpretación de los textos jurídicos que siempre debe vincular y adaptar la comprensión de la ley general a los hechos particulares que en un momento dado son juzgados²¹⁴¹. Y otro tanto sucede con los hechos históricos, pues *la conciencia de los contemporáneos es de tal naturaleza que aquellos que viven la historia no saben lo que les pasa*²¹⁴²

Con Gadamer la hermenéutica ha superado los escollos y limitaciones del fundamento subjetivo-psicológico de la ciencia neotestamentaria (Fuchs, Ebeling), así como el criticismo literario y el desarrollo filosófico heideggeriano para buscar el sentido en la objetividad de la historia efectual a través de una reflexión que desvele las condiciones que presiden toda comprensión como precomprensión a la hora de acercarse a un texto.

*Una hermenéutica filosófica llegará al resultado de que la comprensión sólo es posible de forma que el sujeto ponga en juego sus propios presupuestos*²¹⁴³.

E inevitablemente, el intérprete realiza su propio aporte productivo a la interpretación, si bien finalmente, es el texto que debe ser comprendido el único criterio que debe realmente prevalecer. No obstante, señala Gadamer:

*Pero la inevitable y necesaria distancia de los tiempos, las culturas, las clases sociales y las razas- o las personas- es un momento suprasubjetivo que da tensión y vida a la comprensión. Se puede describir también este fenómeno diciendo que el intérprete y el texto tienen su horizonte y la comprensión supone una fusión de estos horizontes.*²¹⁴⁴

²¹³⁹ Pág. 106, *Ibíd.*

²¹⁴⁰ Pág. 107, *Ibíd.*

²¹⁴¹ Pág. 108, *Ibíd.*

²¹⁴² Pág. 107, *Ibíd.*

²¹⁴³ Pág. 111, *Ibíd.*

²¹⁴⁴ Pág. 111, *Ibíd.*

Dentro de esta fusión de horizontes, es el lenguaje, la palabra, la que permite al intérprete o traductor actualizar lo comprendido, y es por esta razón que podría hablarse de acontecimiento lingüístico. Por tanto, a pesar de que el análisis del lenguaje (de los juegos lingüísticos wittgensterianos) acerca a la hermenéutica a la metodología positivista, se distancia radicalmente de ésta al reflexionar sobre las condiciones de la comprensión (precomprensión, prioridad de la pregunta, historia de la motivación de cada enunciado)²¹⁴⁵.

*El lenguaje no es un medio más entre otros- dentro del mundo de las formas simbólicas (Casirer), sino que guarda una relación especial con la comunidad potencial de la razón...el lenguaje no es un mero hecho, sino principio. En él descansa la universalidad de la dimensión hermenéutica...El conocimiento que el hombre tiene del mundo está mediado por el lenguaje*²¹⁴⁶

Es la lingüisticidad del *Dasein* la que, en el fondo, articula todo el ámbito de nuestra experiencia en el mundo, pues para Gadamer ésta siempre acontece en un constante desarrollo comunicativo de nuestro conocimiento del mundo²¹⁴⁷. Mediante la reflexión la experiencia hermenéutica desvela una tradición de pensamiento pensante entendida *como un gran diálogo el que todo presente participa y que ella no puede controlar totalmente ni dominar críticamente*²¹⁴⁸. En definitiva, se trata de comprender lo inadecuado del lenguaje utilizado por la misma filosofía para desvelar que los términos acuñados y transmitidos a través de ella, *no constituyen señales fijas que designan algo unívoco, pues nacen del movimiento comunicativo de la interpretación humana del mundo que acontece en el lenguaje, son impulsados y transformados por éste y se enriquecen, entran en nuevas estructuras que cubren las antiguas, caen en la irrelevancia y reaparecen en un nuevo pensamiento explorador*²¹⁴⁹

Finalmente, incluso la comprensión supuestamente objetiva de las ciencias naturales se encuentra mediatizada por el lenguaje, pues es a través de éste que su comprensión es realizada, en una medida no muy distinta en que la palabra cura al paciente en la sesión de psicoanálisis²¹⁵⁰.

²¹⁴⁵ Pág. 111, *Ibíd.*

²¹⁴⁶ Pág. 113, *Ibíd.*

²¹⁴⁷ Pág. 114, *Ibíd.*

²¹⁴⁸ Pág. 114, *Ibíd.*

²¹⁴⁹ Pág. 115, *Ibíd.*

²¹⁵⁰ Pág. 116, *Ibíd.*

*La experiencia hermenéutica hace ver, en efecto, toda la profundidad que pueden tener los prejuicios y lo poco que puede hacer la mera concienciación para neutralizar su fuerza*²¹⁵¹

De manera que toda comprensión, en la medida en que cuestiona la propia verdad que uno pueda poseer, contribuye a perfeccionar la consciencia histórico-efectual²¹⁵²

En su *Réplica a Hermenéutica y crítica de a la ideología*²¹⁵³, el propio Gadamer define a la hermenéutica como *el arte del entendimiento* en una época caracterizada por la progresiva potestad de la ciencia en el dominio y regulación de la naturaleza y la gerencia de la convivencia humana, desplegándose como *el poder de una auténtica ofuscación*²¹⁵⁴, tras haber obviado platearse las más elementales preguntas sobre el olvido del ser o la tensión existente entre la Verdad y el Método. Por esta razón, considerando que el método utilizado para la comprensión de la naturaleza no es extrapolable a una comprensión de las ciencias sociales, lleva a cabo una crítica de la ideología desde la reflexión hermenéutica al presentar los prejuicios inherentes a toda comprensión, como una crítica de la sociedad²¹⁵⁵. Gadamer cuestiona al método científico o al análisis lógico como métodos deficientes o inadecuados a la hora de aplicarlos a la comprensión de conceptos filosóficos como pueden ser la nada o lo inefable, tal como algunos autores como Carnap o Tugendhat han considerado como falta de pertinencia la utilización de dichas conceptualizaciones en Hegel y Heidegger al no cumplir con las condiciones propias de la lógica.

²¹⁵¹ Pág. 117, *Ibíd.*

²¹⁵² Pág. 117, *Ibíd.*

²¹⁵³ P. 243, *Ibíd.*

²¹⁵⁴ P. 243, *Ibíd.*

²¹⁵⁵ P. 246, *Ibíd.*

Semántica y hermenéutica

Mientras la primera contempla el campo lingüístico desde la exterioridad, la segunda atiende al aspecto interno del uso semiótico en dicho campo, tratando ambas, sin embargo, sobre la universalidad del lenguaje como medio de acceso al mundo. La semántica ha puesto al descubierto la estructura global del lenguaje disolviendo la aparente e ilusoria singularidad de los signos en su individualidad, pues éstos deben ser siempre analizados y comprendidos en el propio contexto del discurso²¹⁵⁶.

La sustitución de palabras en la poesía y otras expresiones lingüísticas no deja de alterar el sentido de las mismas, pues si en teoría dos significantes podrían ser sinónimos y referir a un mismo significado, en la práctica no responden, semánticamente hablando, de la misma manera²¹⁵⁷. Tal como ya hemos visto anteriormente, si decimos que a Romeo le hierve la sangre cada vez que contempla a Julieta, dicha expresión metafórica no es intercambiable por la prosaica expresión “al ver a Julieta la temperatura de la sangre de Romeo alcanza los cien grados centígrados”, pues en tal caso destruimos su metafórico significado poético.

Más allá de la mentira consciente y premeditada que puede estar presente en cualquier discurso verbal, Gadamer habla de la mendacidad como aquel estado en el que *se ha perdido el sentido de la verdad y la verdad en general*, que no reconociéndose a sí misma, evita su desenmascaramiento mediante el propio discurso²¹⁵⁸. La mendacidad se apoya sobre la aceptación sin reparos de los propios prejuicios que adquiere su máximo esplendor en la obstinada repetición del dogmatismo²¹⁵⁹, tan presente en los principios religiosos como en los científicos, en su pretensión de conocer la sociedad desde sus propios parámetros. Gadamer considera que detrás de dichos prejuicios se encuentran las diversas ideologías que tratan de justificarse a sí mismas desde la pretendida objetividad de sus discursos:

²¹⁵⁶ Pág. 171, *Ibíd.*

²¹⁵⁷ Pág. 172, *Ibíd.*

²¹⁵⁸ Pág. 177, *Ibíd.*

²¹⁵⁹ Pág. 178, *Ibíd.* También en las pretensiones de la ciencia al tratar de aplicar de forma dogmática sus principios a la totalidad de los acontecimientos sociales.

La ciencia descansa en la particularidad de aquello que ella eleva a objeto con sus métodos objetivantes. Se define como ciencia metodológica moderna por una renuncia inicial a todo lo que se sustrae a sus procedimientos. Así produce la impresión de conocimiento global que oculta en realidad la defensa de ciertos prejuicios e intereses sociales. Piénsese en el papel del experto en la sociedad actual, cómo la voz del experto influye en la economía y en la política, en la guerra y en el derecho más que los estamentos políticos, que representan la voluntad de la sociedad²¹⁶⁰.

Para un autor como Couceiro, desde la hermenéutica queda por tanto en evidencia la falsedad de la supuesta neutralidad de ese sujeto observador que para los empiristas epistemológicos constituye un referente absoluto, pues dicho sujeto no deja de pertenecer a un juego de comprensión que es comprendido como experiencia de verdad. Son después de todo, los interlocutores (observador y observado) quienes entrando igualmente en la dinámica del juego, inevitablemente salen modificados de él. Por tanto, como señala este mismo autor:

La interpretación de un suceso no es- como piensa la epistemología objetivista- una descripción hecha por un observador desde un punto de vista cenital o supuestamente objetivo desde el que sea posible acceder a las cosas²¹⁶¹

Y en este aspecto, la perspectiva interpretativa abierta por la hermenéutica tiene como consecuencia:

a) El cuestionamiento de la centralidad del método científico en la medida en que la capacidad lingüística del ser humano, verbal e inventiva es mucho más determinante que la epistemológica. El pensamiento reflexivo es aquel que es consciente de su actividad como interpretación del mundo, siendo un saber que se sabe a sí mismo en tanto saber. *La ciencia, al carecer de consciencia de sí (saberse), entiende la búsqueda de la verdad como reificación del mundo, que tiene como consecuencia su identificación con él o con su reflejo.*

Desde una posición hermenéutica-historicidad de la comprensión-, no hay nada más ingenuo - y peligroso- que creerse en posesión de la verdad²¹⁶²

b) La problematización y cuestionamiento de la hegemonía adquirida en el pensamiento moderno por los expertos y especialistas, que organizados en

²¹⁶⁰ Pág. 178, *Ibíd.*

²¹⁶¹ P. 152, Couceiro, *La metafóricidad hecha carne*

²¹⁶² P. 152, *Ibíd.*

estrechos círculos super-especializados, cierran toda posibilidad de abrir nuevos horizontes, mundos y perspectivas.

De este modo, queda patente que la hermenéutica muestra su mayor eficacia a través de su esfuerzo crítico por desenmascarar los prejuicios y condicionamientos que forman parte de la mendacidad, acercándose de este modo, al verdadero ideal cognitivo²¹⁶³. No obstante, tal como afirma Gadamer:

*La plena liberación de los prejuicios es una ingenuidad, ya se presente como delirio de una ilustración absoluta, como delirio de una experiencia libre de los prejuicios de una tradición metafísica o como delirio de una superación de la ciencia por la crítica de la ideología*²¹⁶⁴

Por tanto, frente a las pretensiones del positivismo y el empirismo epistemológico de erigirse como Verdad Única y referente de la realidad, la hermenéutica opta por una interpretación siempre abierta acorde con una concepción del ser subsumida en la hermenéutica, en la cual ser equivale a ser interpretado, quedando al mismo tiempo el arte y la experiencia estética a su vez subsumidas en dicha actividad interpretativa. En este aspecto seguimos asistiendo a la misma correlación existente entre el *Dasein* y la obra de arte, al ser ambos definidos a partir de una actividad abiertamente interpretativa.

²¹⁶³ Pág. 178, Gadamer
²¹⁶⁴ Pág. 179, Ibíd.

Gadamer contemplado desde la perspectiva de Teresa Oñate: los presocráticos y la teología de la esperanza en el límite oculto de la hermenéutica

Hermenéutica primera: la referencia presocrática

Teresa Oñate señala la existencia de dos versiones del mito de Pandora en Hesíodo: en la *Teogonía* representa el mal personificado que es la causa de todas las penalidades y sufrimientos humanos, y en los *Trabajos y los Días*, Pandora destapa la jarra que lleva consigo y de la cual se escapan todo tipo de calamidades, permaneciendo en este caso la Esperanza en el fondo de la tinaja al haberla cerrado antes de que ésta saliera al mundo exterior²¹⁶⁵.

*Sola quedó allí dentro la Esperanza entre las compactas paredes de la jarra, por debajo de sus bordes, y no salió volando hacia la puerta, pues antes cayó la tapadera de la tinaja (por voluntad de Zeus portador de la égida y amontonador de nubes)*²¹⁶⁶

En esta segunda versión del mito, esa Esperanza que no pudiendo salir de la tinaja parece condenar a todos los seres humanos a permanecer en el más absoluto sufrimiento, viene después a quedar compensada por el regalo que Prometeo ofrece a los habitantes de la tierra: el Fuego con el cual *aprenderán muchas artes*²¹⁶⁷, tal como nos lo relata Esquilo en su tragedia *Prometeo encadenado*.

Coro: ¿No será que te precipitaste aún más en tales propósitos?

Prometeo: Impedí a los mortales el prever su destino (la muerte).

²¹⁶⁵ P. 448-449, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica I*, Teresa Oñate

²¹⁶⁶ V. 90-99, Hesíodo, *Los Trabajos y los Días*

²¹⁶⁷ Vv. 247-254, *Prometeo encadenado*, Esquilo

Coro: *¿Qué remedio encontraste para esta enfermedad?*

Prometeo: *Hice morar en ello ciegas esperanzas.*

Coro: *Precioso don ofreciste a los mortales.*

Prometeo: *Pero además de eso les regalé el fuego.*

Coro: *¿Y ahora los efímeros poseen el fuego resplandeciente?*

Prometeo: *De él aprenderán muchas artes.*

En este aspecto, el mito nos desvela que sólo mediante el arte, *las muchas artes*, podrán los humanos hacer frente a lo más trágico de su existencia, esto es, a esa desesperanza de la que por definición nada cabe esperar, especialmente en lo que a la inevitable presencia de la muerte se refiere. Pero Prometeo además del fuego también hace morar *ciegas esperanzas* en los seres humanos, esto es, vanas ilusiones en su pretensión de erigirse en realidad tangible y propiamente esperanzadora. Sin embargo, de eso precisamente se trata, de erigir falsas ilusiones y esperanzas mediante las muchas artes, como mucho más tarde descubrirá Nietzsche al detectar que no hay para la Verdad más fundamento que ese entramado de ilusiones y metáforas en que en realidad consiste, siendo lo artístico la actividad mayormente indicada para el sostenimiento de dicho entramado. De este modo, el ser humano se encuentra, en el mejor de los casos, ciegamente esperanzado con sus propios constructos artísticos en el escenario de ilusión y mentira que es su propia existencia, en este aspecto inevitablemente condenada a ser fundamentalmente estética. Por esta razón debe construirse a sí mismo dentro de un mundo también construido por los demás existentes que lo habitan, para dar fe y dejar constancia de la quoddidad de haber vivido como único reducto susceptible de ser salvado ante la guadaña de la muerte. Obviamente, el mito nos orienta en la dirección de una Ontología Estético-Hermenéutica en base a la cual la existencia del ser humano sobre la tierra se nos desvela como experiencia eminentemente estética.

En este texto sobre Gadamer Teresa Oñate vincula la Hermenéutica al rescate de la filosofía pre-socrática y de todos aquellos pensamientos que en su momento fueron guillotizados por la *Aufhebung* hegeliana²¹⁶⁸, tras haberse alejado tanto del romanticismo como de la violenta dialéctica de corte hegeliano. En este contexto, la vincula con la polis y a ésta con la *Paideia* de los lenguajes y las artes liberales, y es precisamente en el lugar que ocupa la polis y el logos donde dialogan y discuten los tiempos, alterándose entre sí y

²¹⁶⁸ P. 456, *Ibíd.*

*entrando en conversación también sus diferentes hermenéuticas críticas (desde Platón y Aristóteles hasta Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Vattimo, etc.)*²¹⁶⁹. Es no obstante en el presente donde se abre la posibilidad de ser mejor de lo que ya era desde entonces posible, y no en el seguimiento de esa *dialéctica inconclusa de la modernidad siempre inacabada y de violencia salvadora contra el tiempo-lugar del ahí del ser*, que siempre concluye en la violenta imposición del Uno-Todo. Por esta razón, *la hermenéutica se sitúa en el ámbito sincrónico de la radical finitud de los límites que corresponden al Logos en la era hermenéutica*²¹⁷⁰

En contraposición a dichos planteamientos, Oñate señala y denuncia la tendencia globalizadora monológica existente en nuestro mundo actual:

*Esa es la mejor vía: debilitar la uniformidad e insistir en el diálogo intercultural hasta poner de relieve los inconmensurables de las diversas culturas-lenguas, precisamente a favor de las diferencias, ya que efectivamente se trata hoy de debilitar la violencia del nihilismo de la Globalización monológica, propia del capital ilimitado*²¹⁷¹

Criticando el absoluto olvido de la historia y sus tradiciones para encaramarse hacia un vacío existencial de valores y contenidos que tan solo pueden ser compensados mediante el más frenético consumismo de los productos que la sociedad de consumo coloca al alcance de sus ciudadanos²¹⁷². Pues la hermenéutica postmoderna debe devolver su protagonismo al pasado, y especialmente a todas aquellas tradiciones que en nombre del supuesto saber del pensamiento Ilustrado fueron discriminados por su no-pertenencia al contexto cultural de occidente. De este modo, huelga rescatar del olvido a los Dioses, a lo divino, a la Naturaleza, pero también a lo primitivo, arcaico y femenino, esto es, a todo aquello que fue ninguneado en nombre de los Ideales Ilustrados²¹⁷³. Si algo critica contundentemente la actual hermenéutica es la propia violencia ahistórica de la historia universal al desenmascarar la lógica identitaria de la dialéctica ilustrada que en base a sus principios siempre había optado por *olvidar lo otro de los pasados posibles*²¹⁷⁴. De este modo, tenemos que la hermenéutica resulta inconcebible más allá del reconocimiento del vínculo existente entre los pasados posibles y la apertura a la alteridad-

²¹⁶⁹ P. 458, *Ibíd.*

²¹⁷⁰ P. 459, *Ibíd.*

²¹⁷¹ P. 460, *Ibíd.*

²¹⁷² P. 461, *Ibíd.*

²¹⁷³ P. 462, *Ibíd.*

²¹⁷⁴ P. 463, *Ibíd.*

diferencias. Se trata del recordar (*Andenken*) a través de esa *Pietas* sincrónica de los pasados posibles de la que nos habla Gadamer²¹⁷⁵. Y en este aspecto, nos recuerda que es preciso viajar hasta el recóndito lugar en el que los presocráticos constituyeron el punto de partida para los diálogos platónico-socráticos y para el pensamiento aristotélico, hacia ese lugar que él denomina *desde que somos una conversación*, esto es, un diálogo abierto e interminable²¹⁷⁶. Diálogo al fin y al cabo que siempre establecemos cuando tomamos la realidad del mundo no como algo fenoménico en sí, sino como realidad artística interpretada y múltiplemente interpretable, esto es, abierta a la multivocidad de sentidos y significados.

La existencia de filósofos como Vattimo y Hardt que beben directamente de las fuentes hermenéuticas de Gadamer y de las propias del post-estructuralismo francés de Deleuze respectivamente, nos permiten esperar algo más que el mero afán de violento protagonismo de los pensamientos únicos o del relativismo a ultranza, que en definitiva vendrían a ser las dos caras de la misma moneda²¹⁷⁷.

*Es la racionalidad hermenéutica la posibilitante de una interlocución abierta por la alteridad*²¹⁷⁸

La vuelta a los presocráticos se encuentra en consonancia con la máxima nietzschiana de que en lugar de historia hay interpretaciones circulando en los márgenes del eterno retorno, volviendo a re-proponer la cultura trágico-estética y la transvaloración de la lógica de los valores de los esclavos en lugar de las lecturas securizantes de Sócrates y Eurípides tan acertadamente criticadas por Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia*, volviendo de este modo a la época trágica de los griegos: la filosofía pre-socrática²¹⁷⁹.

Es la diferencia lo que siempre da que pensar en la medida en que escapando a lo previsible siempre se orienta en la dirección de descubrir nuevas posibilidades, mundos y horizontes, con la finalidad de descubrir lo desconocido y no dado en lo acostumbrado. Por esta razón, la hermenéutica es intempestiva y universal, no en el sentido de la Universalidad del Todo y las

²¹⁷⁵ P. 464, *Ibíd.*

²¹⁷⁶ P. 467, *Ibíd.*

²¹⁷⁷ P. 472, *Ibíd.*

²¹⁷⁸ P. 473, *Ibíd.*

²¹⁷⁹ P. 473, *Ibíd.*

Partes, sino en el de un universo musical de resonancias muy cercano al Bien-Uno ontológico platónico²¹⁸⁰. Es a partir de la *aletheia* que se desvela lo misterioso, callado y oculto, irrumpiendo en el ágora, en la obra de teatro, de arte o cine, o en el aula de filosofía, tratándose de acceder, según palabras textuales de Gadamer, *al desocultamiento de lo que emerge y está guardado en la obra misma*²¹⁸¹.

Parménides afirma que *lo mismo dará por donde empieza*, cuando se refiere a la perfecta justicia existente en la equidistancia del centro de la rueda respecto a los diversos radios que convergen hacia la periferia, quedando plenamente articulada la unidad del todo-extenso circular-indivisible del uno, y el todo también divisible y que permanece dividido como unidad vista desde las partes²¹⁸². Así, Aristóteles siguiendo también a Heráclito y Parménides (el *noein* o ente inmanente), afirmará que el primer uno-indivisible es el límite limitante simple y actual-modal propio de las acciones-diferencias²¹⁸³. Este pensar indivisible siempre permanece abierto a la diferencia en cuanto a su modo de ser, como *un pensar-lenguaje siempre disponible y abierto a toda cualquier-diferencia excelente posible*²¹⁸⁴. No obstante, existen dos modos distintos de ser del uno (o dos unos, según se prefiera) que establece una distancia entre ambos que no es otra distinta a la Diferencia Ontológica de la que nos habla Heidegger en sus escritos, que en líneas generales afecta al problema de la diferencia existente entre verdad y opinión (*dóxa kai epistéme*) y sus correspondientes declinaciones: mito y ciencia, verdad y mentira, mentira y arte, realidad y ficción, verdad y creencia, verdad e historia, olvido y memoria, etc...., en definitiva entre sensible y suprasensible, diferencia esta última que constituye el punto de partida del nacimiento de la filosofía en occidente²¹⁸⁵. Por tanto, tenemos un Uno inmóvil e inmanente y un Uno móvil y cambiante (Parménides-Heraclito) entre los cuales se instala la Diferencia ontológica que nos permite pensar y mantener sus múltiples e infinitas diferencias, siendo en dicha entre-apertura donde resulta posible el desarrollo de una multivocidad de sentidos y significaciones contrapuesta a la violencia innata del Pensamiento Único. Y es también en dicha entre-apertura donde acontecen el devenir del ser y la obra de arte que no pudiendo nunca ser irreductibles a la violenta univocidad del Pensamiento Único, siempre transitan por el ámbito de las múltiples diferencias, pues ambos guardan algo que siendo inmutable es al mismo tiempo cambiante. En este aspecto, la propia teoría kantiana sobre el juicio estético no deja de estar sorprendentemente acorde con esta misma

²¹⁸⁰ P. 474-475, *Ibíd.*

²¹⁸¹ P. 476, *Ibíd.*

²¹⁸² P. 478, *Ibíd.*

²¹⁸³ P. 479, *Ibíd.*

²¹⁸⁴ P. 479, *Ibíd.*

²¹⁸⁵ P. 481, *Ibíd.*

realidad al definir el gusto como aquella facultad que estando exenta de concepto alguno no deja de albergar cierta universalidad, pues varios espectadores situados frente a una determinada producción artística, si bien muy seguramente diferirán en cuanto a los distintos sentidos y significados de la misma, tampoco dejarán de estar de acuerdo en determinados aspectos de la misma, como podrían ser su grado de equilibrio, armonía/des-armonía, belleza o fealdad, por mencionar tan solo algunos ejemplos. Por tanto, la diferencia que se instala en el juicio estético es simultáneamente portadora de ese Uno que no es fijo y constante, y de ese otro Uno que es variable y cambiante, de tal manera que en este aspecto, tanto el Ser como la obra artística tan solo pueden existir y ser comprendidos dentro del marco de la Diferencia.

Hermenéutica segunda: problemas filosóficos a partir de Nietzsche

La crítica genealógica llevada a cabo por Nietzsche sobre la metafísica cristiano-platónica se encuentra en concordancia con aquella realizada por Aristóteles sobre el mundo platónico de las Ideas del cual derivarían los seres, pues para ambos los universales fundamentos de la metafísica platónica no son más que conceptos hipostasiados cuya reputación tan solo descansa en la repetitiva costumbre del mito que reabsorbe lo sensible en las garras del concepto. En esta mitología, la Nada (la nada de la diferencia, el concepto, el Ser-Supremo vaciado de la vida) ha pasado a ocupar el lugar del ser para constituirse como *arjé*. Por esta razón, Nietzsche propone *invertir el platonismo* para devolverle al ser su status perdido ante la omnipotencia del Ser-Supremo de las Ideas, en una línea paralela al pensamiento aristotélico,²¹⁸⁶ en la medida en que éste ya había invertido de forma bien explícita *el tiempo cinético y predicativo de las génesis lógicas por derivación y división a partir de la cantidad lógica de los predicados universales*²¹⁸⁷ para acceder al ámbito de la vida-alma y los lenguajes de la vida donde reina la lógica de la intención del límite en relación a la soberanía del lenguaje. Aristóteles criticando las génesis diacrónicas de Platón para abrir el ámbito sincrónico de los límites-fines y su articulación, remite de alguna manera al Eterno Retorno de Nietzsche como camino de búsqueda de la verdad viva. De esta lectura nietzschiana sobre Aristóteles se derivan varias consecuencias:

²¹⁸⁶ P. 488, *Ibíd.*

²¹⁸⁷ P. 489, *Ibíd.*

La muerte del Dios de todos los monoteísmos y fundamentalismos en beneficio del politeísmo racional aristotélico para quien existe lo sagrado de los elementos correspondientes al pensamiento presocrático (aire, agua, fuego, tierra) y lo divino plural de todas las comunidades de seres tanto vivos como políticos; y lo divino de la noesis humana por participar el alma noética o espiritual correspondiente al límite del Nous divino.

La aparición de la Voluntad de Poder y el Superhombre (*Übermensch*) que mejor deberíamos entender como “Transhombre” que ya ha dejado de repetir la venganza contra la vida y el resentimiento contra ella, derivadas de dar la espalda al límite limitante de la muerte, y que se encuentra en total consonancia con la aristotélica primacía del límite y la prudencia racional práctica²¹⁸⁸.

Por tanto, no resulta difícil extraer de ambos autores una misma actitud contranihilista al haber criticado el estagirita el pitagorismo antropocéntrico pitagórico-platónico, y al haber reconstruido Nietzsche el humanismo cristiano-socrático, ambos empeñados en mantener al ser humano contra la *physis* y los límites del ser de la naturaleza y el lenguaje²¹⁸⁹. En su vuelta hacia atrás, Nietzsche es el reconstructor de todos los mitológicos anclajes de la Ilustración moderna, esto es, la ciega fe en la Ciencia-Técnica y el interminable progreso lineal hacia adelante que supuestamente debería liberar al ser humano de todas sus miserias. Como señala Oñate:

Desde el punto de vista de la crítica contra la violencia de todos esos mitologemas de la salvación secularizada bastaba un solo dardo: mostrar el carácter mitológico del tiempo lineal-causal y matar a la hidra, como Perseo, oponiéndole el espejo de ella misma en todos los puntos mencionados²¹⁹⁰.

Nietzsche reconstruye todos los principios lógico-rationales que erigen un modelo de comprensión de la racionalidad que no es capaz de encontrar fundamento racional alguno que permita sostenerlo, criticando tanto al sujeto moral metafísico como al sujeto racional de la gran tradición humanista-cristiano-platónica, quedando de paso des-legitimizada la propia Historia Universal. Más tarde, Heidegger coincidirá en esta misma dirección al criticar la

²¹⁸⁸ P. 490, *Ibíd.*

²¹⁸⁹ P. 491, *Ibíd.*

²¹⁹⁰ P. 494, *Ibíd.*

infundada racionalidad del nihilismo racionalizador que subsume todas las diferencias²¹⁹¹.

Según Oñate la atenta re-lectura de Parménides permite olvidar la fisura supuestamente existente entre su concepción del ente inmanente, supuestamente inmóvil y la dinamicidad del cambio constante en el pensamiento de Heráclito, si bien Nietzsche incurrió en los clásicos errores de lectura-interpretación consistentes en considerarlo únicamente en su absoluta estaticidad como ser-uno cardinal e inmóvil, en lugar de contemplarlo como el uno-mismo simple e indivisible como acción (que ni es reposo ni movimiento, sino ninguno de los dos). Será Heidegger quien se encargará de deshacer la tradicional y superficial contraposición existente entre la supuesta inmovilidad o quietismo parmediniano y la movilidad heraclitiana, para contemplarlos en su consustancial unidad. Esta unidad-mismidad diferencial existente entre ambos filósofos presocráticos también será recogida por Gadamer para situarla en el centro de su ontología hermenéutica²¹⁹².

No obstante, en este punto Nietzsche sí propondrá la reposición de la cultura trágico-hermenéutica como renacer de la filosofía y el arte a modo de paideia ciudadana²¹⁹³.

Por otra parte, Heidegger en *Tiempo y Ser* (1962) ya ha conseguido decir aquello mismo que aún no había sido dicho en *Ser y Tiempo* en el año 1927, dejando de ser sostenible la reducción de la espacialidad del estar humano (el *Dasein*) a la temporalidad, llevando a buen término una *Köhere* o vuelta a pensar lo ya dicho y ya pensado tanto en su obra anterior como en la obra de Parménides, permitiendo la apertura de otro-lugar-lenguaje en el mismo momento en que se ve abocado a recapacitar sobre sus errores políticos tras haber apoyado al régimen nazi²¹⁹⁴.

Así, Oñate señala que en este contexto de su pensamiento Heidegger rememora (*andenken*) el Eterno Retorno nietzschiano para dar lugar *al giro*

²¹⁹¹ P. 495, *Ibíd.*

²¹⁹² P. 497, *Ibíd.*

²¹⁹³ P. 500, *Ibíd.*

²¹⁹⁴ P. 502, *Ibíd.*

*ontológico-estético de la hermenéutica como giro topológico de la misma, es decir: dando lugar al giro hacia otro espacio-tiempo del lenguaje*²¹⁹⁵.

Según esta misma autora, la aportación más interesante y original de Gadamer a la hermenéutica presocrática se encuentra en los comentarios sobre los aforismos de Heráclito en la medida en que *el Heráclito de Gadamer nos entrega inesperadamente la verdad oculta del alma trágica del propio Gadamer*²¹⁹⁶. Y de alguna manera, también nos entrega *la clave oculta de la dialéctica hermenéutica como filosofía del espíritu: como teología filosófica inmanente y como filosofía de la historia alternativas, respecto a la teodicea y la metafísica de la historia ilustrada*. Estos estudios sobre el filósofo del cambio constante señalan el inicio de la racionalidad hermenéutica postmoderna en la dirección de una nueva apertura de occidente²¹⁹⁷, sin olvidar al mismo tiempo que también fue el primer filósofo en adoptar un posicionamiento estético y no ético-moral. De este modo, la hermenéutica de la postmodernidad se propone como una especie de reproposición de la filosofía griega que guiará el futuro de la cultura occidental. Estando preocupado Gadamer por el ser-lenguaje, busca la esencia ontológica del lenguaje remontándose a Heráclito para interpretarlo desde la comprensión hermenéutica propia de Aristóteles. De tal modo que:

*La convergencia en ese texto entre Aristóteles-Gadamer y Heráclito-Parménides se centra en el análisis de las acciones simbólicas y desemboca en la reproposición de la noética como racionalidad espiritual de lo divino inmanente que le es posible al hombre*²¹⁹⁸.

Por otra parte, a la esencia mortal del ser humano tanto le corresponde la luz como la oscuridad:

*El hombre, en la noche silenciosa, enciende la luz para sí mismo*²¹⁹⁹

En el texto *Palabra e imagen*, Gadamer conecta el eterno retorno nietzschiano con la enérgeia aristotélica, dando lugar a la expresión “devenir del ser” para

²¹⁹⁵ P. 506, *Ibíd.*

²¹⁹⁶ P. 509, *Ibíd.*

²¹⁹⁷ P. 509, *Ibíd.*

²¹⁹⁸ P. 511, *Ibíd.*

²¹⁹⁹ P. 511, *Ibíd.* Citado por Oñate en referencia a la obra de Gadamer: *Fenomenología del ritual y del lenguaje*, p. 133

indicar que el ser surge del propio devenir, abriendo las puertas a la sincronicidad espiritual del “a la vez”. El ámbito propio de la hermenéutica es el de la constante creación de significados a través de su actividad interpretativa, encontrando en la obra de arte el contexto más adecuado para el desarrollo de dicha actividad, ya que el objeto artístico, a diferencia del objeto útil (técnico y práctico) no se agota en su utilizabilidad sino que siempre se encuentra abierto a la singularidad de la diferencia y su constante repetición-interpretación. *De ahí que el arte se sitúe tan cerca del modo de ser de la vida-muerte de la phýsis y las acciones de la pólis como nunca pueden estarlo los procesos cinéticos de técnica alguna*²²⁰⁰.

*Gadamer trata de buscar en la mismidad y diferencia entre Platón y Aristóteles las huellas del sentido unitario-divergente que permite comprender la profunda relación que hay entre Heráclito y Parménides...pues, en efecto, es en estos textos donde se registra y se da cuenta de la experiencia de una diferencia puesta en relación con una tensión extrema: la tensión que se da, en el alma del hombre, entre el pensar y el ser del lenguaje*²²⁰¹.

Reconciliando a Sócrates-Platón con el Eterno Retorno nietzschiano, arrancándolos de la crítica nietzschiana que los situaba en la tradición metafísica platónico-cristiana, invirtiendo al mismo tiempo el nietzschianismo *al descubrir a Heráclito nada menos que replegado en el alma de Platón*, dejando entonces de subsumir a este último en la incorporación cristiana y la autoconciencia de la modernidad²²⁰². Todo ello remite a una re-lectura de Platón alejada de la tradición cristiana y enmarcada en el trasfondo presocrático que vendría a corresponderse con lo no-dicho y no-pensado del mismo²²⁰³.

²²⁰⁰ P. 512, *Ibíd.*

²²⁰¹ P. 521, *Ibíd.*

²²⁰² P. 527, *Ibíd.*

²²⁰³ P. 527, *Ibíd.*

El punto de vista hermenéutico de L. Pareyson aplicado a la estética

Este autor, maestro de Umberto Eco y Gianni Vattimo, destaca especialmente por la aplicación del pensamiento hermenéutico a la comprensión de la creación artística. En su obra *Conversaciones sobre estética* (1966) aparecen las ideas fundamentales sobre su concepción de la estética, considerando la obra artística como resultado de un proceso en el que están involucrados el artista y la materia que irá adoptando una forma orgánica, caracterizada por la autonomía y unidad de sus elementos. Este fecundo diálogo establecido entre el creador de la obra y la materia supone una interrogación de esta última que irá dando lugar a la *forma formans*²²⁰⁴ que finalmente concluirá en la *forma formata*, fruto tanto del esfuerzo como de la libre inspiración.

Por otra parte, este autor centra su interés en discernir tanto el proceso mediante el cual la obra artística es creada, como la recepción de la misma por parte del espectador, el crítico o incluso el propio artista, diferenciando entre juicios estéticos y actividad interpretativa, siendo los primeros objetivos-universales y los segundos subjetivos-particulares. En este aspecto una obra puede ser considerada bella en función de su capacidad para ensamblar en una misma forma una totalidad de elementos, que guardando una estrecha relación entre sí, se manifiesta como plasmación final de un largo proceso creativo. Dicho de otro modo, podemos establecer un juicio estético sobre la obra lo suficientemente objetivo y universal, como para ser considerada bella en su capacidad para dar cuenta de una unidad y armonía entre las partes o elementos que la constituyen, y en ello estarían de acuerdo una amplísima variedad de espectadores mínimamente capacitados para establecer dicho juicio estético, o dicho de otro modo, con el mínimo sentido del gusto como para valorar la obra. Como muy bien señala, Pareyson, no necesariamente todo el mundo posee *gustus*. En cambio, la actividad interpretativa es mucho más libre e irreductible a las limitaciones o exigencias universal-abstractas del juicio estético, al apelar de forma concreta a las particularidades de cada espectador, que al igual que en un test de Rochard, proyectará sus afectos, ideas y vivencias personales sobre la obra, pudiendo entonces ésta ser interpretada de múltiples maneras. Podríamos decir que a mayor consecución final de la obra artística, mayores posibilidades interpretativas por parte del espectador, al margen del juicio estético desde el cual la obra haya sido

²²⁰⁴ La forma que desde el estado de germinación de la obra irá tomando cuerpo hasta desembocar en la plasmación final de la *forma formata* u obra acabada.

contemplada. En realidad, juicio estético y actividad interpretativa se complementan en el sentido de ser mutuamente irreductibles, fijando por un lado la obra como referente universal-abstracto para todo tiempo y lugar, y abriéndola a la multiplicidad interpretativa del espectador en cada momento histórico. Tenemos entonces, que de la misma manera que no será discutible su belleza, podrán ser consideradas las más variopintas interpretaciones sobre la obra, sin que no obstante ello signifique que cualquier ocurrencia interpretativa deba ser necesariamente considerada como válida. La Verdad estaría entonces tanto en la unicidad del juicio estético como en la pluridiversidad del interpretativo.

Inspirándose en Goethe no deja de vincular el proceso de la la creación artística con la naturaleza, estableciendo interesantes paralelismos con sus coincidencias y divergencias, concluyendo que finalmente, aún tratándose de dos tipos de actividad diferentes no dejan de estar emparentadas por la dinámica de un mismo proceso que es el desarrollo desde un estado embrionario hasta la consecución del fruto final. Para ello toma como punto de partida de sus teorizaciones estéticas los conceptos aristotélicos de *tecne* y organismo, considerando al mismo tiempo que una reflexión estética privada de la experiencia es tan estéril como una experiencia artística que careciendo de una adecuada elaboración filosófica conduciría a una simple descripción²²⁰⁵. A pesar de que el estagirita pensó el concepto organismo para la naturaleza, Pareyson considera válido hacerlo extensible a la creación artística, de tal manera que las obras de arte deben ser comprendidas como seres autónomos poseedores de una organización interna propia:

*He aquí el punto en que la producción se convierte en abstracción: la creación artística es abstracción porque arranca un ser de la nada o de otros seres, lo confirma en su autonomía, en la suficiencia de su organización interna, sin dependencia de otros, lo crea con capacidad para actuar como cosa y no como signo: en pocas palabras, porque es producción de un organismo*²²⁰⁶

En este aspecto, Pareyson es capaz de leer entre líneas aquello que en el pensamiento aristotélico aún no ha sido dicho ni pensado, esto es, leyendo y desvelando lo que estando implícito en sus planteamientos, aún no había sido explicitado. Por esta razón señala que, *la filosofía de la naturaleza de Aristóteles aporta un lenguaje excelente para la filosofía del arte, porque Aristóteles ha concebido la naturaleza precisamente como una especie de arte*²²⁰⁷

²²⁰⁵ P. 85-86, *Ibíd.*

²²⁰⁶ P. 89, *Ibíd.*

²²⁰⁷ P. 89, *Ibíd.*

Tenemos entonces que el proceso artístico sigue el mismo desarrollo orgánico que el natural, aquel que va de la semilla hasta el fruto maduro, si bien el artista tan solo podrá ser consciente de dicho proceso cuando haya concluido la obra para poder contemplarla, tomando entonces consciencia de haber sabido encontrar la manera de realizarla²²⁰⁸. En este aspecto, también se inspira en Goethe cuando éste considera que tanto las formas naturales de las plantas como las forma artísticas son manifestación de un fenómeno primigenio que sigue las mismas pautas de desarrollo, desde una semilla o embrión hasta el fruto maduro o culminación final del proceso orgánico. No obstante, a pesar de la profunda unidad originaria que existe entre arte y naturaleza, Pareyson no deja de señalar que la actividad artística no consiste en copiar los objetos naturales o concretos, sino que tendiendo hacia lo simbólico e ideal, el artista crea su obra a semejanza de la naturaleza, esto es, siguiendo sus mismos procesos de desarrollo desde la semilla hasta el fruto final:

*La verdad natural y la verdad artística son dos cosas absolutamente distintas...Mientras la naturaleza produce un ser real, el artista crea un ser irreal; la naturaleza hace aparecer un ser viviente pero neutro, el artista un ser muerto pero simbólico*²²⁰⁹

Los seres creados por el arte son, por tanto, artificiales, dotados de una existencia fantástica e ilusoria, pero cargada de significados humanos²²¹⁰. Por otra parte, si los seres de la naturaleza son caducos y efímeros, aquellos que son creados por el artista perduran a pesar del paso del tiempo en la medida en que son creaciones modélicas que llevan la impronta de lo simbólico²²¹¹. Así, la inmortalidad de Aquiles tras haber sucumbido a la muerte que le esperaba en el campo de batalla, o la existencia de Ulises al conseguir retornar a casa tras haber hecho frente un sin fin de adversidades. Nada se sabe ahora de los soldados que efectivamente murieron en la Guerra de Troya, pues sólo los Héroes homéricos permanecen vivos a pesar del inexorable paso del tiempo. Los seres creados por algunos hombres como Homero, Shakespeare o Miguel de Cervantes perviven más allá del presente en que nacieron para proyectarse hacia un futuro infinito. Es el poder de la creación que alberga la palabra poética, la realización plástica o la composición musical. No en vano Montaigne señala en sus ensayos que un poeta como Homero, *c'este pareil aux Dieux*, debido a su capacidad creadora de personajes incombustibles al paso del tiempo, como incombustibles también son algunos sujetos temáticos compuestos por Tchaikovsky, Beethoveen o Mozart, estatuas como el David de Miguel Angel o el Pensador de Rodin, o bodegones como los pintados por Chardin o Meléndez. Después de todo, el ser humano puede conocerse a sí mismo con mayor rigor y profundidad a partir de comprender a fondo la

²²⁰⁸ P. 92, *Ibíd.*

²²⁰⁹ P. 145, *Ibíd.*

²²¹⁰ P. 146, *Ibíd.*

²²¹¹ P. 147, *Ibíd.*

naturaleza de esos personajes de ficción que siendo irreales son más reales que los seres humanos concretos y particulares, pues ellos son un modelo universal-concreto que constituye una referencia para todo tiempo y lugar. Han devenido clásicos en el mayor sentido de la palabra, esto es, referentes irreductibles al paso del tiempo y las posibles modas o tendencias estilísticas. Ellos constituyen la máxima expresión del poder creador del ser humano, que siguiendo el mismo modelo de la propia naturaleza, suponen una superación de ésta al ser capaces de albergar una tal sin par riqueza simbólica, y constituir un modelo de referencia para los seres humanos de todos los tiempos.

El proceso de creación de la obra artística

Respecto a la doctrina postulada por su maestro Benedetto Croce sobre el papel que juega la intuición-expresión en la formación de la obra, Pareyson sostiene que la creación artística es producto de una compleja combinación de intuición (inspiración) del artista, unida a una labor de tanteo, ensayo, búsqueda, error y rectificación que culmina con la realización final de la obra. En este aspecto considera que Croce viene a suprimir el proceso-búsqueda de la forma que dará lugar a la creación artística, como si ésta pudiera surgir de una intuición rápidamente convertida en expresión²²¹². Por el contrario, Pareyson sostiene que en el proceso de formación de la obra, primero aparece la *intuición-mancha* como forma formante, para después culminar en la *intuición-expresión* de la forma formada, conceptos que en definitiva son propios de las teorizaciones crocsonianas²²¹³. Por tanto, el proceso que conduce a la realización de una obra artística viene a ser una síntesis de repentina inspiración de las musas combinada con una ardua labor de organización de los materiales que conforman la obra. Ni ésta nace de golpe en la inspiración momentánea ni es producto del mero esfuerzo, sino de la voluntad del artista y la acción espontánea e inesperada de las musas, tras un largo proceso de tentativas, ensayos, errores, rectificaciones y consecuciones finales en las que la obra que se encontraba en estado embrionario en la *forma formans*, ha llegado a ser aquello de debería ser (*forma formata*). No obstante, en este punto convendría matizar, pues en lo que al ámbito de la música se refiere, existen notables diferencias entre los respectivos procesos creativos de Mozart y Bethoveenn, mientras el primero componía con la misma rapidez con que Lope de Vega escribía sus obras (*en horas veinticuatro de las musas al*

²²¹² P. 111-113, *Ibíd.*

²²¹³ P. 118, *Ibíd.*

teatro), es decir con una casi inexistente labor de tanteo y corrección, el autor de la canción de la Alegría siempre se veía enfrentado a una muy ardua labor de tanteos e interminables correcciones en el proceso de creación de sus composiciones. En las partituras manuscritas del genio de Salzbourg apenas hay rectificaciones, mientras que las de su colega de Bonn están plagadas de innumerables enmiendas y retoques, lo que pondría de manifiesto dos maneras o caminos marcadamente diferentes a la hora de llevar a feliz término la creación de la obra. La primera parece ser el fruto inmediato de la inspiración de la musas, como si a priori la obra ya estuviera en el propio fuero interno del compositor, la segunda pone en evidencia un hercúleo esfuerzo no exento de un gran sufrimiento. No obstante, es probablemente este último camino el más probable en la mayor parte de las creaciones artísticas, siendo el primero algo más propio de algunas pocas mentes privilegiadas que al parecer nacieron con el don artístico bajo el brazo.

Respecto a lo que la pintura figurativa y abstracta se refiere, Pareyson apoyándose en Gilson, señala que no existe diferencia sustancial ente ambas, pues en los dos casos la pintura tiene valor como forma plástica y no como representación, y en este contexto señala que la pintura abstracta alberga una función pedagógica al distinguir *al verdadero contemplador del espectador que confunde el goce de los valores pictóricos con la admiración por la representación; de igual manera purifica al pintor en cuanto le confiere la misma responsabilidad que al pintor figurativo, pero le quita toda posibilidad de obviar, mediante paliativos como los gustos por el parecido y por la semejanza, su posible fracaso*²²¹⁴

En el plano de la estética, Pareyson señala que toda pintura es abstracta al margen de que su punto de partida sea o no la mimesis de un objeto con forma real y concreta, siendo en este contexto irrelevante considerar si se trata de una obra figurativa o abstracta, pues esto último tan solo incumbe a la poética y la crítica para la cual tales consideraciones sí son relevantes. En este contexto cabe distinguir lo que es pintura no figurativa (abstracta) comprendida como un estilo artístico que aparece en los inicios del siglo XX, de la abstracción consistente en la organicidad, coherencia, autonomía y economía interna de la obra pictórica. Desde este último punto de vista, todas las obras artísticas consisten en una abstracción, al margen que sean pinturas figurativas o propiamente abstractas, pues lo relevante no es su valor representacional sino la plasticidad de su forma. Es precisamente en base a dicha abstracción que podemos considerar si un obra es o no lo es, al margen de su naturaleza formal o informal.

Se trata de separar la coincidencia entre ser y deber ser, en la que reside la perfección inmodificable de la obra, de captar la obra en el momento en que

²²¹⁴ P. 96, Ibíd.

*llega a ser aquello que quería ser; en definitiva, en contrastar la obra hecha y la obra por hacer*²²¹⁵

Por esta razón, Pareyson señala que la obra artística es a la vez *forma formata* y *forma formans*, siendo la actividad artística una mezcla de libertad y necesidad, labor del artista y voluntad de la propia obra, ensayo y realización ordenada, aventura y determinación.²²¹⁶ Así aunque la obra parezca ser fruto del cálculo y la organización, es en realidad resultado del crecimiento y la espontaneidad. Existe entonces una constante dialéctica entre la actividad del artista y la intencionalidad de la propia obra, y así *el artista es tanto más creador cuanto más obedece la voluntad de su obra*²²¹⁷. Lejos entonces de toda actividad o pasividad absoluta, el hacer humano fundamentalmente se caracteriza por ser siempre una síntesis de actividad y receptividad, de acción y actitud contemplativa, de voluntad y contingencia, de potencia y resistencia. Es en definitiva un hacer estético en el que las categorías opuestas encuentran aquella síntesis provisional y pasajera que no tardará en deshacerse con tal de mantener viva la tensión existente entre el arco y la lira, esto es, la llama de la vida.

La percepción de la obra artística

La actitud contemplativa del espectador frente a la obra no debe ser comprendida, por tanto, como un estado de pasividad y ausencia de consciencia, sino como señala Pareyson, como *un estado de quietud y calma en el que se fija la atención para poder captar al objeto libre de la agitación y del desasosiego de la búsqueda*²²¹⁸. Lejos por tanto de toda finalidad e intención y al margen del rutinario transcurrir de la cotidianidad, deviene posible *el dejar reposar la obra en sí misma* que Heidegger reclama en su obra *El Origen de la obra de arte*, si bien de paso también el espectador debe dejarse reposar en sí mismo con tal de alcanzar la adecuada percepción del objeto estético.

En este estado de máxima receptividad el objeto es captado como algo en sí, sin que ninguno de sus detalles puedan ser omitidos o falseados, viniendo a corresponderse con el *wu-wei* o no-acción del daoísmo, sin que ésta deba ser

²²¹⁵ P. 26, *Ibíd.*

²²¹⁶ P. 31, *Ibíd.*

²²¹⁷ P. 33, *Ibíd.*

²²¹⁸ P. 23, *Conversaciones de Estética*, L. Pareyson, Ediciones Antonio Machado, Madrid, 1987

entendida como algo realizado sin el más mínimo esfuerzo, pues como señala Pareyson:

*El placer de la contemplación consiste sobre todo en esta calma conquistada a través del esfuerzo y confirmada por la seguridad de la posesión: así disfruta el contemplador rememorando las peripecias de su búsqueda porque el esfuerzo sólo vive en la consciencia del éxito, la tensión sólo permanece en la consciencia de la paz alcanzada, el deseo no vibra sino en el goce que lo ha apagado y satisfecho*²²¹⁹

Si bien, una vez la calma ya ha sido alcanzada, el espectador siente la alegría del conocimiento derivado de la propia contemplación de la forma del objeto que aparece en su plenitud. En este aspecto el placer estético siempre presupone una actividad interpretativa, en la misma medida en que todo esfuerzo de conocimiento también alberga un fin estético²²²⁰.

La estética goethiana examinada por Pareyson

Para Goethe el arte y la naturaleza están tan unidos como distanciados, pues el primero se aleja de lo natural en la medida en que instaura su propio mundo, si bien para llevar a buen término dicho cometido deberá previamente apropiarse de los mecanismos de la naturaleza y prolongar su creatividad. En definitiva:

*La naturaleza queda superada por el arte a través de la evolución de su mismo proceso creador*²²²¹

Conviene no olvidar que *el arte, como también la naturaleza, es la unidad de lo múltiple, el orden del devenir: elección y abstracción, simbolización e idealización, estilo y armonía; en conclusión: ley y necesidad*²²²²

Y en este aspecto, el genio adecua su actividad a las propias leyes de la naturaleza para llevar a cabo sus producciones artísticas, no procediendo de manera arbitraria sino de forma acorde con los procesos naturales. Por tanto, el

²²¹⁹ P. 25, *Ibíd.*

²²²⁰ P. 26, *Ibíd.*

²²²¹ P. 149, *Ibíd.*

²²²² P. 151, *Ibíd.*

proceso creativo de la obra de arte es una especie de síntesis ente aquello que ya está dado por la naturaleza y aquello otro que será invención del propio artista a partir de lo ya dado. Esto es así, incluso en el caso de las obras no figurativas, que no por ser abstractas y no remitir a objeto alguno de la realidad concreta, dejan de obedecer a las propias leyes compositivas de la naturaleza, esto es, del mundo particular, real y concreto. Por tanto, de la misma manera que no resulta posible ver algo e interpretarlo desde la nada, pues la mirada ya es en sí misma, interpretativa, tampoco es posible crear algo desde un no apriorismo dado: aquel concerniente a la propia naturaleza, entendida ésta no como algo concreto a imitar de forma necesariamente figurativa, sino como trasfondo a partir del cual el artista siempre crea su obra. En este aspecto, aquellas realizaciones que son producto de la más estricta inmediatez y ocurrencia de su autor, sin enraizamiento alguno ni en la tradición, ni en la naturaleza, pueden ser perfectamente consideradas como simples manifestaciones solipsistas, de corto recorrido y muy escasa trascendencia. Éstas serían las obras que teóricos del arte como Lipovetsky denominan con el título de arte comercial de masas, encaminadas a un consumo y satisfacción tan inmediato como intrascendente. Se trata de las modas artísticas que son tan efímeras como irrelevantes en lo que al proceso, tanto de su creación como de su contemplación, se refiere.

Para Goethe tres son los grados que existen en el goce estético: admiración, contemplación y juicio, dando lugar a la interpretación de la obra artística. Tras el estupor inicial provocado por la percepción de la obra, sucede una comunión más íntima y una consciencia más pura sobre el valor del objeto contemplado, que da lugar a un conocimiento auténtico y racional²²²³. Es preciso dejar, señala Pareyson apoyándose en Goethe, que la primera impresión se sedimente y actúe en el alma, dejando actuar (reposar) tranquilamente el objeto contemplado, observar con detenimiento y esperar en silencio sin dejarse agobiar por la multiplicidad de las impresiones. La unilateral visión inicial, poco objetiva y tan cargada de verdad como de mentira, debe ser proseguida por otras muchas observaciones del objeto, a fin de desarrollar una visión multilateral capaz de conducir al verdadero conocimiento y goce de la obra artística²²²⁴. Como señala Goethe:

*El placer de la primera impresión es incompleto, sólo después de examinada detenidamente y haber sido estudiada poco a poco la obra entera, el goce alcanza su plenitud*²²²⁵

Lo que supone llevar a cabo un gran esfuerzo de discernimiento respecto al impacto inicialmente producido por la observación de la obra, prevaleciendo

²²²³ P. 175, *Ibíd.*

²²²⁴ P. 176, *Ibíd.*

²²²⁵ P. 177, *Ibíd.*

entonces el estudio sobre el mero goce, si bien este mismo proceso desembocará en un goce aún mayor que el inicialmente experimentado.

*Hay por consiguiente un deleite más profundo e intenso que el primero, y es el conseguido por el conocimiento de la verdadera esencia del objeto*²²²⁶

Y será dicho conocimiento el que permitirá al espectador desarrollar un juicio verdadero sobre la obra, una vez la viva impresión inicial haya podido ser reconducida, mediante la reflexión estética, hacia la adquisición del conocimiento de la obra.

Respecto al objeto artístico Goethe vincula la grandeza con la Verdad, de las cuales deriva lo sublime y lo bello, siendo verdadero en tanto en cuando es la manifestación de una existencia completa por su unidad, totalidad, plenitud, coherencia y perfección, y siendo grande en la medida en que a duras penas puede ser abarcado por el espectador. Un objeto artístico puede ser considerado como bello cuando el sujeto que lo contempla experimenta una adecuación fácil y placentera, y es sublime cuando desborda las propias posibilidades de asimilación del sujeto espectador²²²⁷

Al respecto señala Goethe:

*Sólo lo que tiene una existencia verdadera y profunda puede ser grande y manifestarse como grande; grande sólo es lo verdadero y esto, aunque sea mínimo, resulta grande; lo verdadero prelude lo grande, esto es, lo sublime*²²²⁸

Tenemos entonces, que lo sublime no es sino *el punto más alto y puro de lo verdadero*²²²⁹

Aquello que en palabras de Rilke puede muy bien suponer el principio de lo terrible, pues la obra es tan magnánima que sobrepasa al propio espectador en su capacidad para abarcarla, haciéndole sentir como un ser minúsculo e insignificante.

La concepción estética goethiana es ciertamente clasicista al fundamentarse en la serenidad y grandeza de la armonía que sólo admitiendo el límite que la concluye es perfecta, pues hinchando lo minúsculo tan solo se obtendrá lo desmesurado, de la misma manera que una acumulación de pequeñeces dará lugar a lo interminable, oponiéndose de este modo a la verdadera grandeza del arte que siempre exige un límite para su conclusión, pues de otro modo, la perfección no existiría²²³⁰.

²²²⁶ P. 178, *Ibíd.*

²²²⁷ P. 186, *Ibíd.*

²²²⁸ P. 192, *Ibíd.*

²²²⁹ P. 192, *Ibíd.*

²²³⁰ P. 195, *Ibíd.*

*El artista es el núcleo inconsciente de un maravilloso proceso de maduración*²²³¹

Pareyson compara la actividad del artista con la esperanza y paciencia que el campesino deposita en su acción, *esperanza que cuenta con la orientación segura e infalible de la semilla hacia el fruto maduro, y la paciencia, que sabe esperar el momento propicio sin forzar las actividades imperceptibles de la naturaleza*²²³²

Basándose en Goethe, señala que si bien la inspiración es fundamental para llevar a cabo la creación artística, no es suficiente para llevar a buen término la obra sin la ardua y esforzada labor de disciplina del artista²²³³.

*El genio llega a las fuentes primitivas de lo creado, a la fuente de toda la vida buscada por Fausto*²²³⁴

De ahí que la palabra científica no se la última, sino la poética, tal como señala Hölderlin, pues solo ella consigue ir más allá de lo aparente e inmediato, para proyectarse siempre en dirección a un más allá, que siendo de algún modo inalcanzable, no deja de constituir la principal motivación de todo artista y espectador.

Un problema schellingiano: arte y filosofía

Para Schelling el arte es el órgano de la filosofía, pues *el arte presta a la filosofía la objetividad que le falta y cuya carencia la hace insuperable de ser puesta en duda como una ilusión puramente subjetiva*²²³⁵

Así tenemos que el arte es la objetividad de la intuición intelectual de la filosofía, pues en el gran parentesco que las une, vienen a decir lo mismo de forma completamente distinta, pues el arte vuelve objetivo aquello que para la filosofía es subjetivo. Si al arte le quitamos la objetividad enseguida se convierte en filosofía, de la misma manera que si a esta última le quitamos la subjetividad pronto pasa a convertirse en arte.

²²³¹ P. 141, *Ibíd.*

²²³² P. 141, *Ibíd.*

²²³³ P. 142, *Ibíd.*

²²³⁴ P. 143, *Ibíd.*

²²³⁵ P. 197-198, *Ibíd.*

*El arte muestra de una manera real y común lo que la filosofía alcanza de un modo puramente interno y subjetivo: o sea, que la naturaleza es espíritu exteriorizado, que el mundo real es sólo la determinación y la explicitación del mundo ideal*²²³⁶

Mientras la filosofía es elitista, interior y subjetiva, pues tan solo puede ser comprendida por unos pocos, el arte resulta más asequible y objetivo al dirigirse a la totalidad del ser humano, permitiendo el conocimiento de la verdad más absoluta. Allí donde la filosofía llegada al límite de sus posibilidades ya se siente incapaz de seguir hacia adelante, el arte alberga la capacidad de proseguir su tarea:

*La filosofía tiene necesidad del arte para confirmar lo que ella solamente barrunta e intuye; llegada al límite de sus posibilidades, la filosofía nos señala que solamente el arte puede proseguir la realización de su tarea, para la que ella ya se siente incapaz*²²³⁷

Como por otra parte señala Schelling:

*Lo infinito expresado de modo finito es la belleza*²²³⁸

Pues la obra artística tanto refleja la identidad de la actividad consciente como la inconsciente, albergando como carácter fundamental una infinitud no consciente, que es síntesis de naturaleza y libertad. En este aspecto el artista plasma lo que hay de infinito en las cosas para que éstas puedan ser vistas y contempladas no en su mero aparecer, sino en su *Hintergrund* o profundo trasfondo que constituye su más verdadera realidad.

En cuanto disciplina filosófica la estética es reflexión sobre la experiencia, albergando una naturaleza concreta de orden especulativo, y si bien es cierto que filosofía y experiencia son evidentemente distintas, no dejan de estar mutuamente imbricadas e inter-penetradas. Si la experiencia estimula y verifica la filosofía, ésta explica y fundamenta la experiencia. Por otra parte, señala Pareyson, que a la estética se puede llegar desde dos lugares bien distintos pero convergentes; desde la reflexión filosófica y desde la experiencia que el espectador, crítico o teórico pueda tener de la propia creación artística²²³⁹.

²²³⁶ P. 198, *Ibíd.*

²²³⁷ P. 199, *Ibíd.*

²²³⁸ P. 418, *Sistema del idealismo trascendental*, F.W.J. Schelling, Anthropos, Rubi (Barcelona), 2005

²²³⁹ P. 123, *Ibíd.*

Juicio e interpretación

A diferencia de Paul Valéry, para quien la actividad del artista y la del crítico, o también la del espectador, se encuentran separadas por un abismo, Pareyson considera que no existe tal separación estricta a pesar de la naturaleza distinta de sus respectivas actividades. El juicio estético consiste en captar el valor artístico de una obra, que simultáneamente permite al espectador gozar de ella e interpretarla. En dicho juicio son comparadas la forma *formata* y la forma *formans*, esto es, la forma hecha y la forma por hacer, la obra como es y la obra como ella misma quería ser. Al respecto, Pareyson señala:

*Digo como ella misma quería ser y no como el artista quería realizarla porque no se trata aquí de las intenciones del autor, que al lector no le interesan en absoluto, sino de la intencionalidad profunda de la obra, o sea de la teleología inmanente de la forma*²²⁴⁰

Este juicio sería el más objetivo y universal de todos sin tener que recurrir a un criterio meta-histórico e inmutable. Pareyson distingue entonces entre juicio e interpretación, pues mientras el primero es objetivo, único y universal, el segundo es personal, subjetivo y particular dentro de las muy variadas interpretaciones que sobre una obra simultáneamente puedan realizarse²²⁴¹. En este sentido, apelando a Ingarden, no se trata de sostener que *de gustibus non est disputandum*, sino de percatarse de que quizás no todo el mundo tiene *gustus*²²⁴². En este aspecto, el gusto conserva su unicidad y universalidad a través de la multiplicidad de interpretaciones, pues la multiplicidad de las bellezas no impide distinguir entre lo feo y lo bello, de la misma manera que la multiplicidad de las interpretaciones que constatan la inagotable riqueza de la obra, no valida cualquier ocurrencia o falsedad.

*La idea de la multiplicidad de juicios no es menos contradictoria que la idea de la unicidad de interpretaciones*²²⁴³

A diferencia de Fubini para quien existe una diferencia que separa la lectura-contemplación de la obra por parte del lector-espectador, de la crítica que ejecuta un juicio estético sobre la obra, Pareyson considera que no resulta pertinente sostener tal diferencia cualitativa, pues no existe goce inmediato de la obra que no incluya cierto juicio o reflexión sobre la misma que dé lugar a una actividad interpretativa. Cuando un lector consigue hacer vivir en su interior la obra en su plenitud, aprehendiendo la totalidad de su significado, habrá

²²⁴⁰ P. 103, *Ibíd.*

²²⁴¹ P. 104, *Ibíd.*

²²⁴² P. 105, *Ibíd.*

²²⁴³ P. 107, *Ibíd.*

llevado a cabo cierta labor interpretativa con tal de valorar su perfección, coherencia y adecuación entre aquello que pretendía ser y aquello que ha conseguido llegar a ser²²⁴⁴. No existe por tanto un abismo que separe la lectura y la crítica, la intuición y el juicio estético, sino que entre ambas hay la continuidad de un proceso:

*La inmediatez no es en absoluto tan simple que no recoja en su propia espontanea selectividad todo un ejercicio valorativo del pensamiento, y tampoco es tan inconsciente que no sea el resultado de un movimiento mental. En este sentido, el paso de la lectura a la crítica no es un salto, sino un perfeccionamiento*²²⁴⁵

La tradicional tendencia metafísica a separar aquello que en definitiva se encuentra irremisiblemente unido dentro de un mismo proceso: lectura-contemplación y crítica, juicio estético y actividad interpretativa, voluntad-esfuerzo e inspiración-intuición, tradición e innovación, hace ver abismos allí mismo donde tan solo hay continuidades.

La obra de arte y su público

*La sociedad es una verdadera vida de las formas y un ejemplo incomparable de la actividad poética*²²⁴⁶

Pareyson señala que la totalidad de la vida pública se encuentra plagada de formas que en definitiva apelan a lo estético, tanto en las ceremonias religiosas, como en los actos políticos, como en los gastronómicos, o en los discursos y conversaciones privadas, que no estando nunca exentos de cierta elegancia formal, son actos que albergan una naturaleza ciertamente estética. Lo mismo sucede con los edificios y espacios donde tienen lugar todas estas actividades, en los que son cuidados todos los detalles decorativos para crear una atmósfera conveniente para el desarrollo de las mismas. Se trata por tanto, señala Pareyson, de una actividad formativa que resulta ser inherente a la

²²⁴⁴ P. 68, *Ibíd.*

²²⁴⁵ P. 72-73, *Ibíd.*

²²⁴⁶ P. 47, *Ibíd.*

sociedad, y que además es indispensable para el propio desarrollo de la vida social²²⁴⁷.

En lo que a la recepción de la obra artística se refiere, Pareyson sostiene que el artista debe crear su obra de manera completamente libre, sin pensar o tener en cuenta si será o no del agrado del público, pues es la obra la que en todo caso crea su público:

El arte se le manifiesta a cada cual a su modo: en el público que el arte crea, los nexos son tanto más estrechos cuanto que la conversación del lector con la obra es únicamente personal. La universalidad y la comunidad que se alcanza mediante el arte no se plasman más que a través de la singularidad, lo que demuestra de forma muy evidente que en la sociedad lo esencial no es la impersonalidad o la despersonalización sino, al contrario, la realidad insustituible de la persona²²⁴⁸

Si bien en este punto, más acertado sería hablar de vida íntima que no de vida social, pues lo propio de la sociedad es la nivelación en la oficialidad de lo establecido, y no la singularidad. No obstante, no deja de ser bien cierto que es la propia obra de arte la que crea y funda su público, pues *el gusto no es únicamente una manera de ver y juzgar sino también, y ante todo, una manera de vivir, de pensar y de sentir²²⁴⁹*, lo que da lugar a la conformación de distintas comunidades artísticas receptoras a unas determinadas obras. Los lectores capaces de apreciar una obra como el Quijote o la Montaña Mágica, o los melómanos que comparten los mismo gustos musicales escuchando las Sinfonías mahlerianas, en cierta manera, viven y comparten un mismo mundo, esto es, una parecida interpretación de la realidad.

No obstante, Pareyson señala que el aspecto comunicativo no agota ni mucho menos a la propia obra de arte, no siendo por tanto, un mero instrumento de comunicación que una vez ha sido consumido, desaparece en el tiempo, pues en tal caso, deberíamos conceder el mismo valor y status a una cancioncilla del verano que a una sinfonía de Mahler. El hecho de que una obra sea escuchada o contemplada por millones de personas, no significa que necesariamente se trate de una gran obra, pues el arte que está excesivamente ligado a las condiciones históricas que le vieron nacer, *está destinado a morir con su época y hacerse cada vez más incomprensible. Es un arte de difusión pero de baja calidad, tanto más expuesto al desgaste del tiempo cuanto que lo consumen velozmente. Es un arte acorde con una época de masas como la nuestra, en la que es prácticamente un deber social atribuir a los productos abundantemente consumidos por las masas el mismo mérito y dignidad que a las obras apreciadas por las personas refinadas y competentes...El arte perecedero solo*

²²⁴⁷ P. 47-48, *Ibíd.*

²²⁴⁸ P. 53, *Ibíd.*

²²⁴⁹ P. 51, *Ibíd.*

*reclama el consumo y muere con él; el arte eterno- que es el único verdadero- suscita la contemplación y la regenera constantemente gracias a su propia perennidad*²²⁵⁰

Por esta razón, señala Pereyson que el verdadero arte no se agota en el fenómeno comunicativo, sino que creando su propio público, funda una nueva realidad, mostrando una nueva forma de humanidad y descubriendo un nuevo mundo. En este aspecto:

*El arte tiene el poder de comenzar porque él es un comienzo: es inicial, aún más, es- por decirlo de algún modo- iniciático, no sólo porque es original, sino, más aún, porque es originario*²²⁵¹

Y es en este sentido que, heideggerianamente hablando, podemos sostener que la obra de arte al igual que el *Dasein*, es capaz de abrir y fundar un mundo, dentro de un mundo ya de por sí preñado de otros muchos mundos creados con anterioridad. El arte que se agota en su poder comunicativo es incapaz de abrir un nuevo mundo en la medida en que constituye una realidad cerrada en sí misma, efímera e intrascendente, superficial y anodina, destinado a morir tan pronto ha sido comunicada. Este tipo de arte nunca puede dar pie a actividad interpretativa alguna porque nada hay en él susceptible de ser interpretado y descubierto, pues ya en su primera manifestación ha dejado entrever todas sus cartas, careciendo entonces del misterio y perspectiva que resultan ser inherentes a la grandiosidad de lo bello ya la fascinación de lo sublime. Si para Schelling la belleza es lo infinito expresado mediante una forma finita, el arte de comercial de inmediato consumo, tan solo es capaz de expresar lo finito en su propia y triste finitud. En este aspecto, finitos en su propia finitud son los insufribles perritos y muñequitos ideados por Koons, así como el urinario y la célebre rueda de bicicleta de Duchamp, que por más valor mercantil y ruido mediático que hayan conseguido cosechar, no fundan ningún nuevo mundo sino que redundan en lo ya sobradamente visto y sabido.

²²⁵⁰ P. 56-57, *Ibíd.*

²²⁵¹ P. 58, *Ibíd.*

Tradición e innovación

En lugar de contraponer tradición e innovación, Pareyson las vincula mediante una solidaridad originaria y profunda, en virtud de la cual, cada una viene a constituirse en garantía de la otra:

*Es en virtud de la innovación como las tradiciones no sólo nacen, sino que incluso se perpetúan. Continuar sin innovar es sólo copiar y repetir, e innovar sin continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío. En la más fiel de las imitaciones siempre está presente una exigencia de originalidad, y una necesaria referencia al pasado está presente en la más abierta ruptura. Los polos opuestos de puro conformismo o de mera rebelión no hacen más que confirmar en su estéril unilateralidad la fecunda solidaridad de estos dos polos*²²⁵²

La tradición es ejemplaridad que no deja de ser constantemente corroborada por la innovación que, de hecho, constituye su esencia, pues el arte es fundamentalmente creación e innovación ontológica a través de la producción de inéditos objetos. Sin embargo señala Pareyson, *es justamente la fuerza de la innovación la que representa una llamada a la continuidad y una exigencia de perpetuidad*²²⁵³

Pues la nueva obra ya acabada pasa a convertirse en ejemplaridad perpetuada a través de la tradición, de tal manera que *así como la originalidad es el resultado de la innovación, de la misma manera la ejemplaridad es el fundamento de la tradición*²²⁵⁴.

Como señala Pareyson la eterna paradoja del arte consiste en que siendo la actividad más revolucionaria en base a su capacidad de innovación, sea al mismo tiempo la más conservadora porque fundamenta la tradición. Toda verdadera innovación acontece sobre la base de ejemplaridad de una tradición que en otro momento histórico había sido original innovación, de tal manera que la nueva obra acabará siendo también modelo de ejemplaridad para futuras innovaciones.

La tradición, pues, en el mismo momento en que surge como voluntad de conservación y perpetuación, nace como realidad destinada a innovarse y a cambiar. La originalidad personal corresponde tanto al acto que la prolonga y la

²²⁵² P. 35, *Ibíd.*

²²⁵³ P. 36, *Ibíd.*

²²⁵⁴ P. 37, *Ibíd.*

*mantiene como al que la origina y la funda. Esta es una exigencia de renovación en la medida en que es deseo de continuidad*²²⁵⁵

Por tanto, innovación no es sino, en el fondo, continuidad, y esta última no es sino, en el fondo, renovación. El arte es más nuevo y original en cuanto más perpetúa y prolonga el arte antiguo:

*La tradición no tiene nada de la cansada reiteración de la repetición, ni del doliente empobrecimiento de una inspiración, sino que exige la activa e incansable perseverancia de la obediencia creadora, en la que la actividad es la medida de la receptividad y la receptividad es el alimento de la actividad*²²⁵⁶

Al fin y al cabo, señala Pareyson, que toda innovación tan solo puede estar legitimada si aporta algo nuevo e interesante a la tradición, pues lo nuevo por lo nuevo nunca podrá justificarla. En este aspecto, la tradición mantiene aquello que realmente merece la pena conservar, tratándose entonces de un ejercicio simultáneo de conservación e innovación, pues *cuando la congenialidad se pierde, la tradición se apaga*²²⁵⁷.

Pareyson critica de manera contundente la gratuita e inconsistente novedad por la novedad que no preocupándose de sustituir lo antiguo por un nuevo valor, se revela incapaz de fundar una nueva tradición:

*Siempre hay supuestos renovadores que entienden la innovación como una ruptura: falsos profetas de la novedad, incapaces de comprender la verdadera originalidad; traidores del valor, transforman en dilema la síntesis de innovación y tradición; egocéntricos solipsistas, olvidan que congenialidad no es expresión inmediata de presencias personales, sino difícil ejercicio de alteridad y constante vocación de comunicación*²²⁵⁸

De este modo, los falsos profetas no consiguiendo realmente renovar el pasado, se muestran incapaces de liberarse de él. Así los dos tipos de originalidad señalados por Pareyson son: aquella que la alcanza interpretando y continuando una tradición, y aquella otra que tan solo actúa rompiendo sus lazos con ella. La primera permanece con el paso del tiempo abriendo constantemente nuevos mundos y dando lugar a la pluralidad de interpretaciones, mientras la segunda es desvelada como efímera e intrascendente en su incapacidad para abrir otra realidad que la concierne a su propio solipsismo.

²²⁵⁵ P. 39, *Ibíd.*

²²⁵⁶ P. 40, *Ibíd.*

²²⁵⁷ P. 41, *Ibíd.*

²²⁵⁸ P. 42, *Ibíd.*

Kierkegaard y la poesía de ocasión

Frente al posicionamiento moralista de Kierkegaard sobre la poética de ocasión, al considerar que *hacer una composición poética de una circunstancia real de la vida no significa ni más ni menos que falsear lo que allí hay de ético*²²⁵⁹, Pareyson considera que la ocasión, en su propia insignificancia es necesaria y fundamental para el desarrollo del proceso creativo. Sin embargo, no deja de señalar que:

*Hay quienes ven una ocasión en todo y otros que ven todo en la ocasión. Los primeros son autores banales que ignoran tanto la inspiración como la ocasión misma, es decir, tanto la indispensable llamada de la musa como la necesaria aparición de la circunstancia fortuita... Los segundos, por el contrario, quedan hipnotizados por la ocasión, a éstos pertenecen tanto los poetas que, como dice Kierkegaard, son siempre autores de circunstancia, es decir, poetas de ocasión en el sentido más profundo de la palabra, como aquellos que en sentido estricto exageran la cuestión, usando siempre el mismo verso y la misma fórmula*²²⁶⁰

De hecho, señala Pareyson, la inspiración (llamada de la musa) y la ocasión (circunstancia fortuita) se encuentran estrechamente imbricados en el proceso correspondiente a la creación artística.

*La ocasión es a la vez lo más importante y lo menos importante, lo más grande y lo más pequeño, lo que más cuesta y lo que resulta baladí, lo más necesario e indispensable y lo más insignificante y secundario, o sea, algo que es una nada*²²⁶¹

Una vez más Pareyson consigue colocar en un mismo proceso dos aspectos que tradicionalmente han venido siendo comprendidos como realidades separadas e irreconciliables, cuando en realidad ningún abismo los separa. Tampoco establece como Kierkegaard, separación o conflicto alguno ente lo ético y lo estético, pues sabido es que ética y estética son, en cierto modo, una misma cosa, pues lo bello siempre lleva implícitamente parejo lo verdadero y lo bueno, no pudiendo en ningún caso ser considerado como inmoral o antiético.

²²⁵⁹ P. 166, *Ibíd.*

²²⁶⁰ P. 168-169, *Ibíd.*

²²⁶¹ P. 172, *Ibíd.*

Capítulo IV

Paul Ricoeur y la identidad narrativa

La filosofía reflexiva de Ricoeur toma como punto de partida la fenomenología de Husserl para adentrarse luego en el existencialismo heideggeriano, y desembocar, finalmente, en su fenomenología hermenéutica. Del primero adopta la metodología fenomenológica consistente en fundar las condiciones de todo conocimiento en una dimensión no psicológica libre de supuestos. No obstante, en su pretensión de encontrar el fundamento último, la fenomenología fracasa estrepitosamente, pues la capacidad reflexiva del propio yo se desvela incapaz de alcanzar la inteligibilidad última del sentido intencional de los actos noéticos, dado que no es posible entender la noesis (polo subjetivo) y el noema (polo objetivo) de la intencionalidad fuera de su intrínseca unidad, pues cada síntesis objetiva remite a una cada vez más radical síntesis subjetiva, resultando imposible que la reflexión noético-noemática alcance la adecuada comprensión de sí por sí-mismo²²⁶². Todo ello determina que la fenomenología husserliana derive en un nuevo idealismo.

De Heidegger adopta la consideración de que antes que nada somos *un-ser-en-el-mundo* que siempre precede a toda reflexión, pues el acto de comprender siempre entraña una dimensión ontológica en la medida en que pertenece al *Dasein*, y en consecuencia *esta pertenencia ontológica yo-mundo es anterior y previa a la constitución del yo como sujeto enfrentado a un mundo de objetos*²²⁶³. Esto le permite a Ricoeur evolucionar hacia la hermenéutica en la medida en que ésta toma como punto de partida el reconocimiento de la existencia de una relación de inclusión y pertenencia mutua del sujeto, pretendidamente autónomo, y del objeto que se le opone. Así, *el sujeto que interroga debe ser considerado como perteneciente a la realidad sobre la que interroga*²²⁶⁴, como parte intrínseca de la misma, y no como una realidad en sí

²²⁶² P. 50, Paul Ricoeur: una ontología militante, Manuel Maceiras (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

²²⁶³ P. 50, Ibíd.

²²⁶⁴ P. 50, Ibíd.

supuestamente capaz de mantenerse al margen del mundo, tal como Descartes pretendía. No obstante, dado que es en el lenguaje donde el ser se auto-comprende, Ricoeur opta por sustituir lo que él mismo denomina como *la vía corta de la analítica del Dasein* por *la vía larga del análisis del lenguaje*, pues dicho *ser-en-el-mundo* tan solo puede ser entendido dentro de un mundo de significados que lo significan al mismo tiempo que él también significa al mundo. Por tanto, asistimos a *una subversión de la fenomenología en la medida en que ahora son los textos, en general, el mundo, que la epojé fenomenológica ponía entre paréntesis, lo que se convierte en núcleo noemático objetivo en el que la reflexión se asienta*²²⁶⁵.

De este modo, tenemos que la hermenéutica abandona tanto las pretensiones cartesianas del fundamento último como la ilusión fenomenológica de un yo trascendental erigido en origen del sentido, entendiendo entonces la reflexión como actividad interpretativa de los signos y los símbolos a través de los cuales el yo es objetivado y proyectado. Así la reflexión está totalmente mediatizada por los signos, siendo entonces la actividad interpretativa la que se introduce en la falla abierta entre la reflexión y la intuición²²⁶⁶, de tal modo que a través de la hermenéutica la reflexión se convierte en *esfuerzo por existir* a través de la interpretación de las obras que en ella se despliegan, de manera que filosofía reflexiva y fenomenología se convierten en hermenéutica²²⁶⁷.

*La filosofía reflexiva había opuesto lo trascendental a lo empírico, en la idea de que lo histórico no era más que un aspecto de lo empírico, pudiendo así lo trascendental ser tenido por a-histórico. He aquí que ahora lo histórico entraba en el campo reflexivo, cambiando a la vez el sentido de lo trascendental y el de lo empírico*²²⁶⁸

Ricoeur injerta la hermenéutica en la fenomenología, evitando en primer lugar la hegeliana reflexión total por medio de la mediación total, y en segundo lugar, la pretensión husserliana de alcanzar una consciencia de sí evitando el largo rodeo por el imperio de los signos, los símbolos, las normas y *todas las obras que la historia de nuestra cultura ha depositado en nuestra historia común*²²⁶⁹, abriéndose al carácter no acabado de todas las mediaciones y al conflicto existente entre las distintas interpretaciones. Esto no entraña conflicto alguno entre ambas, pues entiende la primera (la hermenéutica) como una extensión y profundización de la segunda (la fenomenología), no existiendo propiamente hablando, ruptura o cesura alguna entre ambas. También se desmarca de la

²²⁶⁵ P. 51, *Ibíd.*

²²⁶⁶ P. 51, *Ibíd.*

²²⁶⁷ P. 52, *Ibíd.*

²²⁶⁸ P. 31, *Autocomprensión e Historia*, P. Ricoeur (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. *Anthropos*)

²²⁶⁹ P. 34, *Ibíd.*

rigidez estructuralista en su pretensión de trascendental objetividad, incapaz de tener en cuenta los aspectos más concretos, subjetivos y particulares de los símbolos y mitos existentes en las diversas culturas²²⁷⁰, ya que en definitiva dicha corriente no deja de albergar la pretensión de un conocimiento último y totalizante sobre toda realidad cultural que a modo de arjé permitiría una suprema comprensión de la misma. No dejamos de percibir en los planteamientos estructuralistas la sombra de este Sujeto Trascendental que tanto en Kant como en Husserl se encuentra en la base de sus planteamientos y aspiraciones cognoscentes.

Ser, igual a ser interpretado

La identidad del yo es desvelada a partir de la interpretación de los signos y los símbolos, en definitiva, del lenguaje con el que han sido escritos los documentos culturales y prácticos en los que el yo consigue objetivarse. De este modo, *el diseño ontológico del ser queda pendiente del desarrollo mismo de la interpretación*, y por tanto, tanto el yo como el ser no serán más que el resultado de la actividad reflexiva y no su punto de partida tal como sucedía en el *cogito* cartesiano. Por tanto, aquello mismo que en Descartes constituía el fundamento gnoseológico del sujeto, ahora se ha convertido en su más pura consecuencia²²⁷¹

En este sentido, la hermenéutica tan solo será capaz de ir desvelando fragmentos o parcialidades del propio ser a través de su actividad interpretativa, abandonando las trascendentales expectativas de la *epojé* fenomenológica para ser sustituida por una consciencia comprendida como un *trascendental del lenguaje*. Así, la función simbólica es concebida como condición de posibilidad de un yo significativo (significante), *de una subjetividad real, ya que sólo siguiendo la intencionalidad del símbolo podremos acceder a parcelas de realidad (ontológicas) que no sería posible alcanzar ni por el*

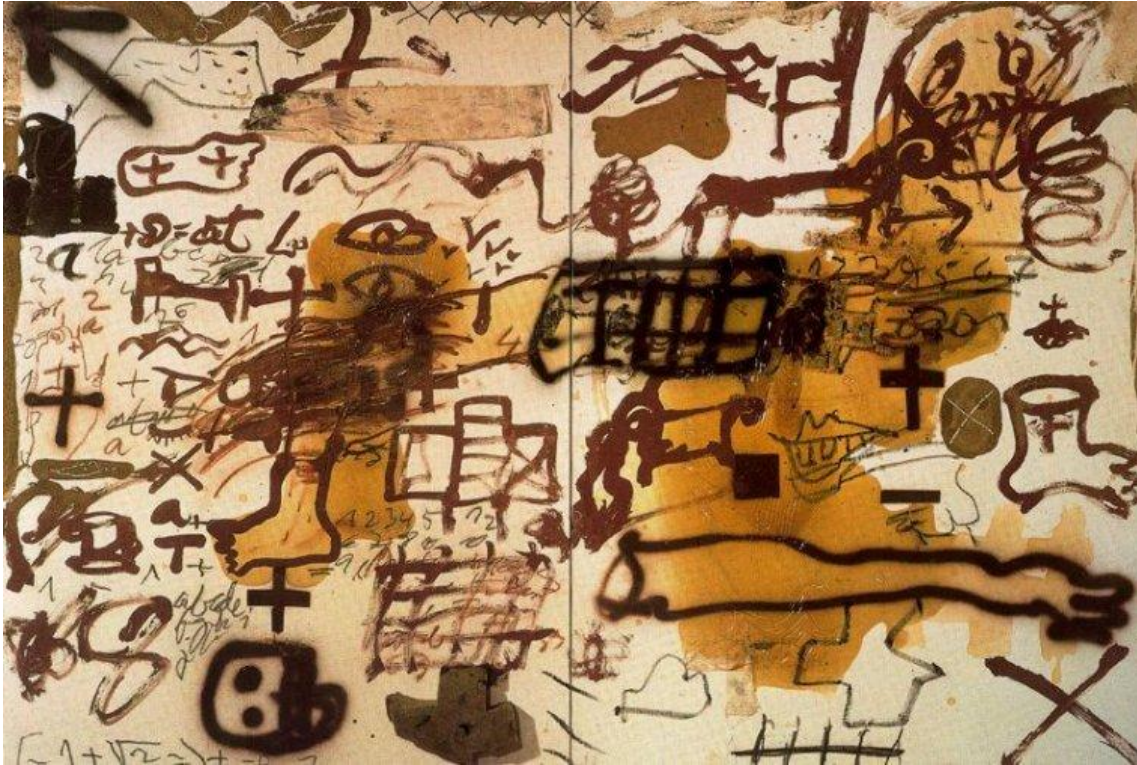
²²⁷⁰ P. 35, *Ibíd.*

²²⁷¹ P. 52, Paul Ricoeur: una ontología militante, Manuel Maceiras (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

método fenomenológico ni por una analítica directa del ser-en-el-mundo²²⁷². De tal manera que:

*El yo va apareciendo como una realidad simbolizada en los símbolos y mitos*²²⁷³

Lo expresa muy claramente el pintor Antoni Tàpies en la siguiente obra titulada *Jeroglífics*:



En la que aparecen toda clase de símbolos referentes a la existencia humana: cruces, X, corazones, calaveras, ojos, pies, etc., y cuyo título ya da claramente a entender que son susceptibles de ser interpretados de muy diferentes maneras en función de cada espectador y de acuerdo tanto a su contexto cultural-simbólico, como a su historia personal. Al fin y al cabo, el ser humano habita y se encuentra inmerso en un complejo universo simbólico caracterizado por una rica polisemia que llama en cada caso a ser interpretado de una determinada manera, no existiendo una única interpretación susceptible de ser válida de manera universal-abstracta.

Por esta razón, las últimas obras de Ricoeur (*Temps et récit*) concluyen en la formación de una identidad narrativa o narrada, pues el ser del yo (la pregunta

²²⁷² P. 53, *Ibíd.*

²²⁷³ P. 53, *Ibíd.*

por el ser) ahora es contestada participando interpretativamente en la narración de una vida²²⁷⁴. El yo como realidad interpretada ha devenido un yo hermenéutico, si bien por otro lado toda interpretación se encuentra sometida a una triple contingencia²²⁷⁵:

Aquella referente a los símbolos y textos escogidos que inevitablemente reflejan y son producto de un determinado contexto cultural

Su consustancial carencia de univocidad significativa que siempre abre la actividad interpretativa a un sinfín de significados

La contingencia derivada de la propia individualidad del intérprete

*Interpretar es apropiarnos hic et nunc de la intención del texto...es tomar el camino hacia el oriente del texto*²²⁷⁶

Y resulta posible tomar el camino hacia dicho oriente gracias a las referencias no ostensivas del texto que son capaces de abrir la semántica profunda del mismo, y de apuntar hacia un nuevo mundo. De este modo, cabe entender la interpretación recoeuriana como apropiación, abertura y despliegue de un mundo en constante diálogo hermenéutico con la tradición²²⁷⁷.

Estando de acuerdo con Heidegger con la naturaleza temporal del *ser-en-el-mundo*, Ricoeur no tarda en sustituir la analítica corta del *Dasein* heideggeriano por la vía larga del análisis de los relatos históricos y ficticios, pues *la narratividad determina, articula y clarifica la experiencia temporal*²²⁷⁸. No importa en absoluto si se trata de textos verdaderos o de ficción, pues finalmente esta última tampoco está desposeída de referencia. Tal como de hecho sucede en la poética, *la narración apunta ficticiamente a modos de ser nuevos*, al margen de que lo narrado consiga o no plasmarse en el mundo empírico y concreto²²⁷⁹. Finalmente, la identificación subjetiva desencadenada por la narración desemboca en la identificación narrativa, de tal modo que ésta identifica al sujeto en el relato de sus actos, esto es, en su ambientación eminentemente práctica y concreta. Al fin y al cabo:

*Sin narración no hay identificación posible ni del individuo ni de las comunidades*²²⁸⁰

²²⁷⁴ P. 53, *Ibíd.*

²²⁷⁵ P. 54, *Ibíd.*

²²⁷⁶ P. 151, *Existencia y libertad: sobre la matriz ontológica del pensamiento de p. Ricoeur*, J. Manuel Navarro Cordón, (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

²²⁷⁷ P. 151, *Ibíd.*

²²⁷⁸ P. 62, *Paul Ricoeur: una ontología militante*, Manuel Maceiras (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

²²⁷⁹ P. 63, *Ibíd.*

²²⁸⁰ P. 64, *Ibíd.*

Pues sólo la utilización del recurso de la narración permite solucionar el problema de la identidad personal, pues en ausencia del mismo, o bien se establece la existencia de un sujeto siempre idéntico a sí mismo a pesar de la diversidad de sus cambiantes estados, o se instaura la ilusión cartesiana de un sujeto sustancialista.

No obstante, vivimos en un tiempo histórico caracterizado por un marcado nihilismo y ausencia de referentes, preñado de confusión, sed y sequía, ya que entre los escombros de la muerte de Dios apenas se acierta a vislumbrar la libertad para una experiencia más propia y acorde con el ser de lo que acontece²²⁸¹. De tal modo que el *presente momento histórico es el olvido de lo simbólico*²²⁸²

Y es la hermenéutica, según el propio Ricoeur, quien acude en auxilio de dicho olvido al afirmar que el *símbolo da que pensar*²²⁸³ y permite viajar *jusqu'au la couche de questions*²²⁸⁴, y lo más importante, el hecho en sí de cuestionar o interrogar define al ser humano como sujeto que además de poseer la capacidad de adaptación al medio, consigue, sobretodo, suscitar problemas y abrir interrogantes:

*El cuestionar y el preguntar es lo más esencial, esto es, lo esenciante (das wesende). Lo que determina (be-stimmt) al hombre, aquello que lo llama y es su vocación y destinación (Bestimmung) es el cuestionar*²²⁸⁵

Al respecto, cabe recordar que en hebreo la esencia del ser humano es definida con la palabra *nahout* que procediendo de la raíz *nah* (¿Qué?) da lugar al neologismo *cuestionabilidad* o permanente posibilidad de preguntar, si bien en occidente siempre fue ese mismo interrogar el punto de partida de toda formulación filosófica.

En este intento de comprensión de la existencia, aparece la cuestión referente a si este yo puede ser consciencia (*Bewusstsein*) sin devenir consciencia (*Bewusstseinwerden*) en y a partir de lo otro diferente de sí (*Le soi-même comme un autre*)²²⁸⁶. De este modo, Ricoeur partiendo del *cogito* cartesiano, procede no a una reducción del ser a la consciencia (como en Descartes) sino a una reducción de la consciencia que sin renunciar a la filosofía reflexiva, le permite

²²⁸¹ P. 156, Existencia y libertad: sobre la matriz ontológica del pensamiento de p. Ricoeur, J. Manuel Navarro Cordón, (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

²²⁸² P. 155, *Ibíd. Olvido de las hierofantas; olvido de los signos de lo sagrado; pérdida del hombre mismo como perteneciente a lo sagrado...*

²²⁸³ Al igual que también da que pensar el juicio estético según Kant

²²⁸⁴ Hasta la cuna (origen) de las preguntas

²²⁸⁵ P. 157, *Ibíd.*

²²⁸⁶ P. 158, *Ibíd.*

abrirse a la otredad para acceder a esa totalidad de la experiencia humana sobre la cual la filosofía trata de reflexionar y comprender²²⁸⁷.

Tal como Husserl ya había afirmado en sus *Meditaciones cartesianas*, Ricoeur está de acuerdo en el hecho de considerar que en una evidencia dada, no necesariamente coinciden adecuación y apodicticidad, pues constituye un grave error confundir el momento de lo apodíctico con el momento de la adecuación según el cual *yo soy tal cual me percibo*, pues finalmente, debido a su propia estructura ontológica, el sujeto precisa de la mediación a través de lo otro de sí y el ámbito simbólico para poder ser lo que es y desea ser. El sujeto se encuentra inmerso en el medio que es el lenguaje para la determinación de su propia consciencia, siendo ésta también *consciencia de un yo existente*. Por tanto, la prioridad ontológica del sujeto como existente destituye la prioridad de la consciencia²²⁸⁸.

*El existente descubre, mediante la exégesis de su vida, que él está puesto en el ser antes incluso que él se ponga y se posea*²²⁸⁹

Y es a partir de la concepción del ser/existente como constituido por la cuestión misma donde encontramos esa peculiar circularidad entre el ser cuestionante y el ser en cuanto cuestionable (la cuestión del ser)²²⁹⁰.

*Así la hermenéutica descubriría una manera de existir que sería de cabo a rabo ser-interpretado. Ahora bien, por interpretación Ricoeur entiende el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal*²²⁹¹

Acercándose, de este modo, la interpretación hermenéutica a la interpretación psicoanalítica en la que desvelando el analista aquello que hay de latente en lo manifiesto del discurso verbal y la actividad onírica del paciente, da finalmente con la verdad profunda. De ahí la *atención flotante* que todo buen psicoanalista debe adoptar a la hora de escuchar el discurso verbal de su analizando con la finalidad de discernir entre lo denotativo y lo connotativo, es decir, entre aquello que intencionalmente pretende decir, y aquello otro que dice sin saberlo ni pretenderlo, y que sólo podrá ser desvelado en ese escuchar *entre líneas* que lleva a cabo el analista. Dado que cuando el sujeto habla, inevitablemente dice mucho más de lo que pretende decir, especialmente si quien habla es el analizando en la sesión de psicoanálisis, es posible ir más allá de lo ya sabido,

²²⁸⁷ P. 160, *Ibíd.*

²²⁸⁸ P. 161, *Ibíd.*

²²⁸⁹ P. 162, *Ibíd.*

²²⁹⁰ P. 162, *Ibíd.*

²²⁹¹ P. 163, *Ibíd.*

de lo conocido por el propio yo, para acceder a aquellos contenidos que se encuentran en el ámbito de su inconsciente. Por otra parte:

*El lenguaje mismo, en tanto que medio significante, reclama ser referido a la existencia*²²⁹²

Pues la simbolización abre el espacio de lo posible, permitiendo la puesta en escena del poder mítico-poético de la imaginación creadora. Ello nos permite hablar de la función ontológica del símbolo al cumplir tres inseparables funciones:

Ser detector de la realidad

Ser clave descifradora de la realidad humana

Ser el índice de la situación en que el hombre se encuentra respecto al corazón de su ser

*Al fin y al cabo, en los símbolos se expresa y se revela el ser mismo del existente y su relación con el ser*²²⁹³

De este modo, tal como afirma el propio Ricoeur, *el lenguaje aparece él mismo como un modo de ser en el ser, y a fin de cuentas hay la anterioridad del plano óptico en relación al plano reflexivo, la prioridad del "je suis" sobre el "je pense": el "je suis" es más fundamental que el "je parle"*²²⁹⁴

Se trata, finalmente, de pensar el ser a partir de la simbólica, pues el símbolo da a pensar en la medida en que es él mismo y no el propio sujeto quien da el sentido, pero precisamente lo que él da es "lo a pensar", aquello sobre lo que es posible pensar²²⁹⁵.

Por otra parte, *la existencia en qué consiste el acto de ser que somos es libertad. Por ello la ética es igualmente, una dimensión ontológica de la existencia*²²⁹⁶. En este aspecto, pasamos de la consciencia (*Bewusstsein*) al devenir de la consciencia (*Bewusstwerden*), y allí donde antes había el *je suis*, ahora aparece el *je serais*, no siendo *gegeben* sino *aufgegeben*²²⁹⁷. Por tanto, se da una completa circularidad entre reflexión, existencia y libertad, en la medida en que la estructura del ser consiste en un existente cuyo ser se autodefine como pregunta por el ser²²⁹⁸.

²²⁹² P. 164, *Ibíd.*

²²⁹³ P. 165, *Ibíd.*

²²⁹⁴ P. 166, *Ibíd.*

²²⁹⁵ P. 167, *Ibíd.*

²²⁹⁶ P. 169, *Ibíd.*

²²⁹⁷ P. 169, *Ibíd.*

²²⁹⁸ P. 170, *Ibíd.*

Existencia y libertad

La estructura de ser del existente viene designada como existencia en libertad, estableciendo esta última el esenciante poder de ser y afirmar (o negar) que viene a constituir el sentido de la existencia, pues *antes que (prioridad óptica) yo pensante (je pense) o yo parlante (je parle), yo estoy puesto en la existencia como siendo (je suis)*. En este aspecto, el ser de la existencia consiste en *esfuerzo y deseo*²²⁹⁹, y por tanto, nuestro acto de ser tanto viene designado por el dinamismo del impulso vital consustancial al esfuerzo, como por la carencia e indigencia en la que se sostiene nuestro deseo de ser²³⁰⁰. Finalmente, dicho ser pone de manifiesto una falta de ser que se constituye en falla ontológica en la que tendrá que jugarse su deseo de ser en el devenir de llegar a ser.

*La afirmación de ser en la carencia de ser, tal es el esfuerzo en su estructura más originaria. Esfuerzo y deseo son inseparables y constituyen una estructura ontológica en que se anuncia la compleja dialéctica del acto de existir*²³⁰¹.

Cobran entonces toda su relevancia esas obras artísticas abiertas creadas a lo largo del siglo XX, como expresión-plasmación del carácter siempre inacabado del ser entendido como ese intrínseco deseo-esfuerzo encaminado a ir completándose, a sabiendas de que en realidad jamás alcanzará esa completud que en caso de conseguir supondría su inmediata defunción. Lo vemos claramente ejemplificado en las obras plásticas de Antoni Tàpies o musicales de Robert Gerhard cuando someten al espectador a una interminable y creativa labor interpretativa sobre el significado de las mismas, que según hemos podido comprobar en el segundo capítulo, en el caso de los *muros-pinturas* del pintor español vienen a ser una plasmación material y concreta del propio espectador como *ser-en-el-mundo*. Si la obra de arte siempre estuvo sometida, en mayor o menor medida a la actividad interpretativa, es precisamente durante el siglo XX con el *enmudecimiento del cuadro* del que habla Gadamer, cuando la obra artística deja mayor espacio para llevar a cabo la realización de ese deseo-esfuerzo del ser encaminado a su propia autoconstrucción.

No obstante, dado que el acto de existir es formalmente significativo y el deseo de ser tan solo puede expresarse y apropiarse del sentido a través del

²²⁹⁹ P. 170, *Ibíd.*

²³⁰⁰ P. 171, *Ibíd.*

²³⁰¹ P. 172, *Ibíd.*

lenguaje, la existencia siempre es existencia interpretada, dado lugar al ser-interpretado²³⁰². Por tanto, *la ontología es, pues, ontología hermenéutica*²³⁰³.

Finalmente,

*En el acontecimiento de la palabra, el ser se muestra y manifiesta como el logos que reúne (rassemble) todas las cosas. Y esta unidad del ser y del logos hace posible para el hombre pertenecer al todo en tanto que ser hablante*²³⁰⁴

Respecto a la dialéctica existente entre el mundo del texto y el mundo del lector, y la comprensión de sí, en su ensayo sobre la noción de identidad narrativa, Ricoeur destaca que *la comprensión de sí es narrativa de un extremo a otro. Comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno. Ahora bien, comprender esta historia es hacer el relato de ella, conducida por los relatos, tanto históricos como ficticios, que hemos comprendido y amado. Es así como nos hacemos lectores de nuestra propia vida, tal y como era el deseo de Proust en aquel texto magnífico de “Temps retrouvé” con el que yo cierro este estudio: Pero volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y sería incluso inexacto decir pensando en los que lo leerían, en mis lectores, pues ellos no serían, según yo, mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, no siendo mi libro más que una especie de cristal de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual yo les proporcionaré el medio de leer en ellos mismos*²³⁰⁵

Un estudioso del pensamiento de Ricoeur como Peñalve contempla al texto no como una especie de vidriera que tan solo permite ser contemplada cuando es atravesada por la luz real proveniente del exterior, sino como el cristal de una ventana que nos permite ver aquella realidad que se encuentra más allá de sí mismo, dejando ver por tanto, a través de sí mismo aquello que no es él mismo, de este modo, *el texto como cristal es aquel que desea agotarse en ser mediación y perspectiva de ese más allá al que se accede a través de su transparente textura*²³⁰⁶.

Lo importante no es entonces lo que el texto dice o pueda decir, sino aquello hacia lo que apunta, la perspectiva que es capaz de abrir en el propio mundo

²³⁰² P. 173, *Ibíd.*

²³⁰³ P. 174, *Ibíd.*

²³⁰⁴ P. 179, *Ibíd.*

²³⁰⁵ P. 42, Autocomprensión e Historia, P. Ricoeur (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. *Anthropos*)

²³⁰⁶ P. 335, Respuesta a Olivier Mongin, P. Ricoeur (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. *Anthropos*)

en que se encuentra, pues aquello que es *interpretado en un texto es la propuesta de un mundo que yo podría habitar y en el que podría proyectar mis poderes más propios...esta sería la propuesta fundamental de una hermenéutica que apunta menos a restituir la intención del autor detrás del texto que a explicitar el movimiento por el cual un texto despliega un mundo en cierto modo delante de sí mismo*²³⁰⁷

Lo mismo sucede no obstante, en aquellas obras que no siendo mediadas por el lenguaje, sino por los recursos propios de la plástica o la música, como en el siguiente *muro-pintura* de Tàpies, al margen de las intenciones que el propio autor haya albergado a la hora de crear la obra, está claro, que ésta deberá ser completada por todos y cada uno de los espectadores que la contemplen con un mínimo nivel de implicación, desvelando y desplegando sus propios recuerdos, asociaciones libres, sentimientos y sensaciones en relación a la misma. En este aspecto, algunas obras plásticas del siglo XX pueden ser utilizadas por el espectador como ese cristal o vidriera que según Peñalve puede permitirle tomar contacto (ver) aquello mismo que encontrándose más allá de su propia consciencia, vendría a constituir su alteridad, aquello otro que no siendo él mismo en algún momento podrá pasar a formar parte de sí mismo. Eso es así, aún a pesar del enmudecimiento que algunos cuadros pueden llegar a albergar, como es el caso de la obra aquí comentada: un *muro-pintura* conteniendo una serie de marcas dejadas a lo largo del tiempo figuradamente por las más variadas circunstancias, incluyendo algunos grafitis espontáneamente realizados por anónimas manos, en uno de los cuales apreciamos un corazón atravesado por una flecha lanzada por Cupido, varias cifras, borrones, tachones, garabatos, series de marcas verticales tachadas por otras horizontales que pueden evocar los días o meses que a un soldado le falta para acabar su servicio militar, a un preso terminar su condena, o a un escolar finalizar el curso e iniciar sus vacaciones de verano, y así un largo etc., que pueden muy bien inducir al espectador a recrear algunos de los más entrañables recuerdos de su vida infantil, adolescente, o incluso adulta. En esta obra el artista no nos cuenta ninguna historia concreta, sino que tan solo trata de insinuar o evocar en el espectador las más libres asociaciones de ideas y sentimientos, siendo por tanto la obra una especie de pizarra abierta a la representación de ciertos acontecimientos quizás ya olvidados o reprimidos que pudieron marcar la existencia del espectador.

²³⁰⁷ P. 12, *Temps et Recit*, I, Ricoeur, Paris Seuil, 1983



La reflexión hermenéutica de Ricoeur siempre se mueve en la configuración dialógica del entre-ambos, que se sitúa en *el entre* de las posibles alternativas discursivas, propugnando no la exclusión sino *la compleja afirmación de dos afirmaciones que se desconocen sin excluirse explícitamente, esto es, un discurso que se extenúa en la búsqueda incesante del punto de intersección que exprese más puramente la afirmación abarcativa de dos afirmaciones*²³⁰⁸.

Esto conduce a la simultaneidad de la diferencia y la conciliación entre dos ideas a priori distintas y aparentemente irreconciliables que ostensiblemente tanto se alejan del eclecticismo como del conocido punto intermedio, y es precisamente en ese lugar en el que es posible pensar sin contradicción la

²³⁰⁸ P. 336-337

diferencia y la conciliación (el entre-ambos), donde la hermenéutica simultáneamente instala la distancia y la fusión (ambos)²³⁰⁹.

*La actitud de Ricoeur es, como siempre, la de dejarse instruir por las posiciones adversas; la de colocarse en la cruz de su intersección para desde allí formular un tercer discurso que pueda pretender ser, socráticamente, el mejor discurso posible sobre el problema planteado, en nombre de una razón, común a todo ser pensante, pero contingente y finita*²³¹⁰

Un ejemplo muy claro de la configuración estructural dialógica del entre-ambos lo encontramos en el entrecruce existente entre la objetividad de la historia y la subjetividad de la ficción, en virtud del cual cada una se sirve de la intencionalidad de la otra para conseguir re-figurar el tiempo. De este modo, en este entrecruzamiento resulta posible hablar de ficcionalización de la historia y de historización de la ficción, de tal forma que podemos concluir que *toda narración imita en cierto modo al relato histórico*²³¹¹.

Por otra parte, la filosofía reflexiva correspondiente a la fenomenología del Espíritu y la arqueología del inconsciente remiten mutuamente a la totalidad del hombre, no tratándose en ningún caso de dos mitades antagónicas e irreconciliables, sino que cada término *envía a su contrario de modo que el sentido de cada uno se revele como el otro de su opuesto*²³¹². Finalmente, de acuerdo a la configuración ricoeuriana del *desde-hacia*, da lugar a un pensar estructurado que nunca consiste en ser o tratar de ser una totalidad que superaría la anterioridad con la posterioridad, ya que lo originario nunca se disuelve en lo último porque *la función de ambos es alimentar lo presente donde se sitúa el "ya" pleno de todo recuerdo y de toda espera*²³¹³

No se trata tampoco de alcanzar una especie de hiperdialéctica carente de síntesis al estilo de Merleau-Ponty, sino de encontrar esa mediación imperfecta que además de renunciar a una totalidad última y clausurante, remite al cruce de diversas perspectivas, tejiendo una dinámica red entre el pasado y el futuro en el propio presente, tratándose por tanto, de una *actualidad en proceso* que no es más que una manera de designar la continuidad de la diferencia entre pasado y futuro de cara a un presente contingente. Por este motivo, según el propio Ricoeur el presente nunca puede ser reducido a simple presencia, sino que debe ser entendido como lugar de activo cruce entre la historia por hacer

²³⁰⁹ P. 337, P. Ricoeur y las metáforas del tiempo, Mariano Peñalver, (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

²³¹⁰ P. 339, *Ibíd.*

²³¹¹ P. 341, *Ibíd.*

²³¹² P. 345, *Ibíd.*

²³¹³ P. 346, *Ibíd.*

(el futuro) y ser afectado por el pasado²³¹⁴. En este contexto, los opuestos no desaparecen bajo el peso de ninguna síntesis, sino que son reinventados y rentabilizados para multiplicar y prolongar sus efectos más allá de su contingente intersección.

²³¹⁴ P. 346-347, *Ibíd.*

La metáfora que abre y constituye el mundo

De acuerdo con la definición aristotélica de lo metafórico, se trata *de la traslación de una característica que sería inherente a una cosa a otra bien distinta con la que en principio no guardaría ninguna relación*²³¹⁵, salvo aquella creada en el propio acto metafórico. De hecho, La palabra griega μεταφορά significa trasladar, esto es, llevar más allá, transportar...poniendo de manifiesto la propia capacidad que posee la mente para expresar relaciones que trascienden la significación directa o habitual, permitiendo construir nuevos mundos abstractos a partir de trascender la adecuación significado/significante.²³¹⁶

Analizando dicha definición teniendo en cuenta todos los pormenores semánticos y etimológicos, tenemos que:

Metáfora- *metaphorá-* es la traslación - *epiphora-* de un nombre- *onomatos-* ajeno- *allogros-*, o desde el género a la especie- *apo tou genus epi eidos-*, o de la especie al género- *apo tou eidos epi genus-*, o de la especie a la especie- *apo tou eidos epi eidos*, o según analogía- *é kata to analogon*²³¹⁷

Haciendo Aristóteles especial hincapié en el concepto *analogía*, según el cual $a/b = c/d$, es decir, llegan a ser análogos objetos que en principio serían diferentes, pues el segundo término es análogo al primero como el cuarto con el tercero, de tal manera que ha tenido lugar, ha acontecido, una violación lingüística, ya que conceder el nombre de la especie al cuarto término de la relación proporcional supone una obvia transgresión de la lógica formal, con la consecuente re-invencción o re-creación de la realidad²³¹⁸. Cuando afirma el estagirita que *la metáfora pone la cosa ante los ojos*²³¹⁹, haciendo animado lo inanimado, de tal manera que los hechos son representados de una manera tal que parece que pueden verse y no meramente oírse, no dejamos de pensar en el Heidegger del *Origen de la obra de arte*, en la cual es puesta en operación la verdad del ente. Así, la metáfora *nos describe lo abstracto bajo los rasgos de lo concreto, por su capacidad de presentar y configurar lo real*²³²⁰, y en este aspecto pone en evidencia tanto la re-composición como el encumbramiento, tal como de hecho es puesto de manifiesto a través de la Tragedia ática en su

²³¹⁵ P. 84, *Poética*, Aristóteles

²³¹⁶ P. 97, *La Creación por la metáfora*, Chantal Maillard, Anthropos, Barcelona, 1992

²³¹⁷ P. 33, *Ibíd.* (*La Poética*, 1475b)

²³¹⁸ P. 33, *Ibíd.*

²³¹⁹ P. 34, *Ibíd.* (*La Poética*, III, 1411B)

²³²⁰ P. 35, *Ibíd.*

capacidad para generar en el espectador temor y compasión, al mismo tiempo que confusión y desorientación²³²¹.

Paul Ricoeur, recordando la *Retórica* aristotélica, señala que la metáfora *pone ante los ojos*, es decir, visualiza, hace ver y muestra como animadas aquellas cosas que en realidad son inanimadas, lo que constituye un acto en el que las cosas son significadas en acto, dado que éste es movimiento, de tal forma que la metáfora *es el acercamiento inédito entre dos campos semánticos compatibles según las reglas usuales de la clasificación que crea la chispa de sentido constitutiva de la metáfora viva. En el famoso verso: - La naturaleza es un templo donde pilares vivientes...-, ninguna palabra tomada en sí misma, "naturaleza", "templo", es metafórica, sino la combinación "pilares vivientes", que fuerza a ver la vida como arquitectura y la arquitectura como vida*²³²². De este modo, tenemos que la metáfora permite captar lo mismo en y a pesar de la diferencia, pues en última instancia, *ese dejar ver lo semejante es ver lo mismo en lo diferente*, pues todo enunciado metafórico encierra una visión dinámica de la realidad (el ser como actualidad en proceso), reuniéndose en este caso, la intersección de los discursos y el pensamiento de la semejanza de las diferencias. Ricoeur tanto huye del discurso acabado como del inefable o articulado dominado por la diseminación de la significación.

Existe por tanto, una clara conexión entre el relato y la metáfora mediante las propias aporías a las que apuntan, esto es, la unidad-pluralidad del ser y la continuidad-discontinuidad del tiempo, siendo la metáfora un esquema intermedio entre lo sensible y lo inteligible, como ejemplar figura del entre-ambos al ser capaz de pensar la unidad-diferencia de lo real. Así *un texto que no habla de sí mismo, que no quiere llamar la atención revistiéndose con la opacidad de la escritura es, sin embargo, un texto que sólo revela todo su sentido cuando es interpretado como partitura o como texto teatral en el doble sentido de ser comprendido y ser representado. Sólo si represento el pensar ofrecido en el texto comprendo su sentido*²³²³.

Con respecto a la comparación que posee una naturaleza que tiende a aproximar dos elementos distintos, la metáfora establece una fusión de los

²³²¹ P, 35-36, *Ibíd.*

²³²² P. 38, *Autocomprensión e historia*, Paul Ricoeur, (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

²³²³ P. 351, *P. Ricoeur y las metáforas del tiempo*, Mariano Peñalver, (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de P. Ricoeur, publicado por Tomás Calvo y Remedios Ávila en edit. Anthropos)

mismos, superponiendo campos semánticos y conceptuales distintos, de tal forma que cuanto más alejados estén entre sí, más sorprendente será la superposición y mayor su poder de innovación/creación.²³²⁴ Es ésta la mayor diferencia existente entre la metonimia (ámbito de yuxtaposición y contigüidad) y la metáfora que obviamente, posee una gran capacidad simbólica.²³²⁵

En el siguiente poema escrito por José Luis Moreno Ruiz, constatamos un bello juego metafórico:

*Por la noche, las calles mojadas, vacías de ruido, vacías de gente, parecen haberse vestido con negras medias de seda*²³²⁶

Resultando evidente que dichas calles mojadas han pasado a convertirse en algo bien distinto por hacer referencia a una imagen ciertamente sensual y erótica, la esencialidad de esas piernas de mujer vestidas con negras medias de seda que tampoco podría manifestarse (desvelarse) sin la imprescindible presencia de unas mojadas calles en el oscuro silencio de la noche. En este aspecto, le es atribuido al negro asfalto de las calles mojadas cierta similitud con la erótica sensualidad de unas femeninas piernas recubiertas con negras medias de seda, tratándose por tanto, de dos campos semánticos de significación claramente distinta y diferenciable, aquí y ahora re-unidos mediante el acto metafórico que viene a crear una tercera realidad a partir de dos realidades a priori distintas, que no obstante, no dejan de guardar cierta similitud en su propia diferencia. Lo que al fin y al cabo, la metáfora pone de manifiesto es aquello mismo que hay de igual en lo diferente, o si se prefiere, aquello que hay de diferente en lo que tienen de igual. De este modo, origen y final vienen a coincidir en un mismo punto que sin ser la síntesis de dos realidades distintas, se constituye a modo de tercera realidad que incluyendo a las otras dos, no es equivalente ni a la una ni a la otra, como tampoco a una supuesta síntesis entre ambas.

Para Wheelwright, el proceso metafórico consiste en sobrepasar lo obvio y combinar²³²⁷, de tal modo que existen dos momentos sucesivos: la epífora y la diáfora. La primera supone una superación y extensión del significado mediante la comparación, la segunda conlleva una creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis, lo que para Aristóteles sería *una percepción intuitiva de la semejanza de lo disímil*²³²⁸, expresado por Ryle

²³²⁴ P. 99, *La Creación por la metáfora*, Chantal Maillard, Anthropos, Barcelona, 1992

²³²⁵ P. 100, *Ibíd.*

²³²⁶ Verso que forma parte de la obra de José Luis Moreno-Ruiz, titulada: *Ángeles en mis cojones*, Ávila editores, 1989

²³²⁷ P. 73, *Metáfora y Realidad*, Wheelwright, Madrid, Espasa Calpe

²³²⁸ Que vendría a ser una especie de "reconocimiento" o choque producido en la psique del espectador que comportaría la adquisición de un determinado conocimiento.

de esta otra manera sería; *la presentación de los hechos de una categoría con la expresión apropiada de otra categoría.*²³²⁹

Tenemos por tanto, dos pensamientos distintos dentro de una misma actividad simultánea permitiendo ver algo desde la perspectiva de otra cosa indicada, lo que supone una apertura de nuevos horizontes a partir de algo ya dado. Es precisamente esta implícita yuxtaposición de elementos la que nos permite acceder a una mayor comprensión de esa realidad que Dilthey denomina como *mehrseitig*²³³⁰. Desde el punto de vista existencialista de Heidegger, la metáfora posee una gran capacidad creadora creando nuevas perspectivas de existencia a los entes²³³¹, de tal modo que:

*Si la existencia depende de la visión, la visión depende a su vez de ese esfuerzo asociativo y sintetizador del que el hombre tan fácilmente renuncia a hacer uso sin darse cuenta de que así perpetúa el crimen más perfecto: la existencia de un solo mundo posible*²³³²

En la diáfora los elementos yuxtapuestos no lo son en razón de su semejanza sino todo lo contrario, por su desemejanza, de tal modo que la finalidad de la metáfora sería la creación de ese objeto nuevo, denominado por Ortega como *objeto estético*, mediante las sucesivas operaciones de aniquilar los dos términos u objetos que forman parte de la ecuación metafórica, y dotar de este modo a dicho objeto de una nueva cualidad. Por tanto podríamos definir la metáfora como la creación de sentido a partir del nuevo objeto surgido de la muerte de los dos objetos que estaban en el punto de partida.²³³³ Frente a la unicidad y verticalidad del discurso lógico, la metáfora establece un complejo proceso consistente en una primera semejanza, pronta desemejanza seguida de una identificación final que permite la apertura de nuevos horizontes. Dos términos inicialmente extraños sufren un acercamiento y aniquilación para dar lugar a un nuevo objeto que al mismo tiempo supone una nueva forma de ver²³³⁴, que en realidad implica una inédita manera de existir.

El juego metafórico se encuentra intrínsecamente vinculado al específico deseo de conocer de la mente humana, consistente no tanto en ver aquellas cosas que nunca nadie ha visto, sino en disponer los elementos u objetos de la realidad de una forma distinta. De tal manera que:

*La innovación es una nueva disposición*²³³⁵

²³²⁹ P. 8 de "The Concept of Mind", Hutichinson, 1949

²³³⁰ Multilateral.

²³³¹ P. 107, *La Creación por la metáfora*, Chantal Maillard, Anthropos, Barcelona, 1992

²³³² P. 107, *Ibíd.*

²³³³ P. 109, *Ibíd.*

²³³⁴ P. 110, *Ibíd.*

²³³⁵ Pág. 112

Pudiendo entonces considerar la metáfora como un acto creativo del ser humano capaz de establecer nuevas visiones y perspectivas sobre la realidad, dado que no es posible crear desde la nada, sin ningún prejuicio preestablecido. En este contexto, ver es crear... Finalmente, y de acuerdo con Goodman²³³⁶, existen tantos modos de ver el mundo como modos de expresarlo, siendo por tanto el mundo el producto de un determinado acto de significación, y como señala Chantal Maillard:

*El hecho de que el mundo se predique de diversas maneras no da derecho a suponer que el mundo es de una determinada manera*²³³⁷

Pues ninguno de esos posibles modos de ver el mundo es el modo de ser del mundo... de tal manera que el ser humano se convierte en creador de realidad en lugar de ser su mero intérprete. Por otra parte, esta misma autora señala que:

*La creación de realidades no es una actividad solitaria; se crea en sociedad, igual que se hacen las culturas, las cuales son expresiones ordenadas de las realidades*²³³⁸

Y es precisamente el acto artístico/poético el instrumento capaz de desvelar/crear la realidad.²³³⁹

Desde un punto de vista hermenéutico, Vattimo considera que metáfora viene a constituir un buen correctivo a la autoritaria verdad del ser entendido como objetividad²³⁴⁰, criticando la pretendida verdad objetiva de la ciencia o la Metafísica, que en su tradicional pretensión de comprender el ser como objetividad, no tarda en caer en el más totalitario de todos los horizontes, pues:

²³³⁶ "The way the World is, Rewiew of Metaphysics, XIV (1960)

²³³⁷ Pág. 120, *La Creación por la metáfora*, Chantal Maillard, Anthropos, Barcelona, 1992

²³³⁸ Pág. 121, *Ibíd.*

²³³⁹ Pág. 127, *Ibíd.*

²³⁴⁰ P. 12, *La carne hecha metáfora*, Juan C. Couceiro-Bueno (prólogo de G. Vattimmo), ediciones Bellaterra, Barcelona, 2012

Hay que aseverar que si el ser humano manifiesta lo que el cientifismo y el positivismo dicen de él (objetividad mensurable) entonces nosotros no somos el ser (*Daein*), porque la plenitud de la existencia no admite la objetividad y el cálculo: si el ser es la objetividad, entonces nos dirigimos hacia una sociedad totalitaria²³⁴¹

Al fin y al cabo, apoyándose en el Nietzsche de *Über Wahrheit und Lüge...*²³⁴², sostiene que el mundo de la verdad se constituye cuando, con el surgimiento de la sociedad organizada, un determinado sistema metafórico es elegido como canónico e impuesto a la observancia de todos²³⁴³. Por tanto, ese mundo supuestamente verdadero no deja de obedecer y ser el resultado de una determinada actividad metafórica.

En esta misma dirección encamina su investigación Juan C. Couceiro-Bueno cuando considera que la metáfora en tanto cerebro del lenguaje creativo que es, *representa la transgresión regulada de nuestras determinaciones, la manifestación lingüística entendida como espacio abierto. También es el cambio inesperado e insólito en el curso del mundo y de nuestra consciencia*²³⁴⁴.

Pues a pesar de que nuestro mundo se encuentra del todo supeditado a la estructura del lenguaje, tenemos que la transgresión del lenguaje mediante la metáfora nos permite ir más allá del guión de nuestra existencia, emancipándonos respecto a la opresión ejercida por lo literal²³⁴⁵ para reorientarnos en la dirección de lo desconocido. Es en definitiva, la gran oportunidad que tiene el ser humano para crear un espacio peculiar e íntimo, autónomo respecto a la realidad circundante, oportunidad que al mismo tiempo es inherente al arte en general²³⁴⁶.

*Lo metafórico crea la realidad que designa*²³⁴⁷

En la medida en que somos seres *narrados* y *auto-narrados*, somos carne devenida metáfora, de tal modo que las metáforas permanecen en nuestro organismo a pesar de los muchos cambios fisiológicos habidos a lo largo de nuestra existencia. Por tanto, es el lenguaje, y por tanto, la metáfora, el vehículo transformador-innovador de nuestra experiencia en el mundo, al

²³⁴¹ P. 11, *Ibíd.*

²³⁴² Sobre Verdad y Mentira en sentido extra-moral

²³⁴³ P. 10, *Ibíd.*

²³⁴⁴ P. 13, *Ibíd.*

²³⁴⁵ Como sucede con aquellas obras que son un mero medio para un fin que no es otro que aquel consistente en la propaganda política o ideológica.

²³⁴⁶ P. 13, *Ibíd.*

²³⁴⁷ P. 14, *Ibíd.*

mismo tiempo que, conjuntamente con la obra de arte, alberga la capacidad de crear un mundo completo en sí mismo como lugar de verdad²³⁴⁸.

La transposición metafórica tiene más potencia cognitiva (permite ver una cosa desde diferentes ángulos) que toda la pretensión de verdad que puedan albergar los enunciados científicos. El ser humano lo que necesita no es la verdad, sino las múltiples posibilidades que le brinda la estructura metafórica, que es otra cosa muchísimo más determinante en nuestra existencia²³⁴⁹

Y en este contexto, Couceiro considera que incluso la mente con la que tan habitualmente estamos familiarizados, no deja de ser una *portentosa metáfora*, y es por otra parte en la metáfora donde siempre encontramos refugio en relación a la necesaria confrontación con nuestra existencia, pues *ante las tensiones ontológicas consustanciales a toda vivencia humana derramamos metáforas en las que nos reconocemos, nos sentimos acogidos y, al mismo tiempo, encontramos la chance para la creación estética²³⁵⁰*.

En este aspecto, tanto el hablar como el jugar constituye un acontecimiento en el que aflora la verdad, pues en lo metafórico es puesto ante nuestros ojos el mismísimo ámbito de la belleza: simetría, proporcionalidad, armonía, moralidad, ampliando de este modo los horizontes ontológicos y éticos del mundo. Como sigue señalando Couceiro:

Las metáforas nos poseen en lugar de poseerlas. La liberación consiste precisamente en ser conscientes de que habitamos en un sistema de metáforas (transformaciones, desplazamientos y oscilaciones) que nos provoca descartar (y celebrar) que la verdad sea algo distinto a una transposición metafórica²³⁵¹

²³⁴⁸ P. 18, *Ibíd.*

²³⁴⁹ P. 20, *Ibíd.*

²³⁵⁰ P. 20, *Ibíd.*

²³⁵¹ P. 21, *Ibíd.*

La metáfora en el ámbito estético-poético

En la Grecia Clásica no había distinción alguna entre poesía y música, puesto que la poética (literatura) era fundamentalmente poesía cantada, es decir, básicamente música. Por otra parte, Platón en su *Protágoras* estima que la educación consiste, básicamente, en ser sabio en poesía, afirmando en otro texto del *Banquete* que:

*El concepto de poiesis es algo amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de algo, sea lo que sea, y pase del no ser al ser es poiesis*²³⁵²

Resultando obvio su componente ontológico al permitir pasar del no-ser al ser. En el *Fedro* también le confiere una carácter claramente educativo y cognoscitivo al considerarlo como el tercer grado de locura y posesión procedente de las musas. Y Aristóteles en su *Poética* considera que la mimesis es la vía más corta para reproducir la realidad, siendo el poeta el encargado preferente de recorrer dicho camino de la forma más directa, como hacedor de intrigas y reproductor de la acción, apelando no a lo que ha sucedido sino a aquello que podría verosímilmente suceder²³⁵³. Así, la poesía es más profunda que la historia porque refiere a lo general y no a lo particular como de hecho hace la historia, siendo ésta la razón por la cual el poeta abre mundos y horizontes allí mismo donde el historiador los cierra. Según Heidegger, el pensar que se sitúa más allá de la metafísica queda particularmente ubicado en la poesía (*Dichtung*) como movimiento del pensamiento que privilegiando la *poiesis*, no solo trasciende la oposición mito-filosofía, sino que también especifica la relación existente entre lo poético y lo filosófico. Sitúa, en este aspecto, a la poesía como la más verdadera restitución del sentido pleno de la verdad, que instituyendo el mundo, muestra todas las cosas bajo una nueva luz. Es finalmente en el lenguaje artístico-poético donde se hace patente el des-ocultamiento de ese ser, que portando a sus espaldas su propia huida, se muestra en su ocultarse y se oculta en su mostrarse²³⁵⁴.

En la obra de arte (que en esencia es poesía) está el acontecer de la verdad que abre el mundo y lo hace permanecer sobre el fondo oscuro del que surge y que constituye el des-ocultamiento de la obra en la que no se da el predominio

²³⁵² P. 51, ibíd.

²³⁵³ P. 51, ibíd.

²³⁵⁴ P. 52, ibíd.

*de lo dado, sino que conserva su origen, su proveniencia, su comienzo a partir de lo no presente*²³⁵⁵

De este modo, el lenguaje poético metamorfosea la realidad cotidiana en favor de lo que el propio Couceiro denomina como *variaciones metafóricas de lo real*²³⁵⁶, siendo abiertas nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo. Y en este aspecto señala este mismo autor que para el lingüista ruso Roman Jakobson, lo metafórico no consiste en añadir adornos retóricos al discurso del lenguaje, sino en una reevaluación total del mismo y la totalidad de sus componentes, no pudiendo ser circunscrita dicha función al ámbito de la poesía al hacerse extensiva de forma involuntaria a la propia cotidianidad. De este modo, las demás funciones no poéticas del lenguaje aparecen como subordinadas y accesorias a lo poético.

*El arte procede a liberarnos de la apreciación de un objeto en su proporción habitual*²³⁵⁷

Y eso mismo es lo que acontece con la poesía, en una especie de renovación del mecanismo de la percepción, abriendo horizontes allí mismo donde todo ya parecía estar dado.

*La poiesis mienta la sonoridad fundamental y creativa del ser humano*²³⁵⁸

De este modo, nos encontramos con los monumentos metafóricos y artísticos erigidos a lo largo de la historia que son constantemente re-memorados, aportando luz nueva a nuestra existencia, poniendo de manifiesto que no se trata de mero pasado sino de un pasado-presente susceptible de seguir siendo interpretado.

Couceiro señala que para H.R. Jauss, el lector puede sentirse potencialmente afectado por lo representado al identificarse con los personajes que aparecen en la obra, asistiendo a una catarsis o cura al sentirse liberado de sus propias pasiones tras haber sido proyectadas en los protagonistas de la obra, en una forma nada distinta a la que tenía lugar en las representaciones trágicas de Esquilo o Sófocles. De este modo, sostiene dicho autor que la experiencia estética es proveedora del conocimiento de lo verdadero a través del *sensus communis* que nada tiene que envidiar al obtenido por medios conceptuales o lógicos. Por tanto, el sujeto espectador no tan solo se deleita en la recepción de

²³⁵⁵ P. 53, *Ibíd.*

²³⁵⁶ P. 53, *Ibíd.*

²³⁵⁷ P. 54, *Ibíd.*

²³⁵⁸ P. 55, *Ibíd.*

la obra, sino que aprehende al mismo tiempo el sentido del mundo y de su propia existencia a través del espejo que ésta viene a representar²³⁵⁹

*El hombre produce una segunda naturaleza a través del ejercicio estético, poético y metafórico, posibilitando la epifanía de otros mundos que hasta ese momento carecían de realización y ofreciendo nuevas experiencias de una realidad que, en su contacto directo, nos resulta silenciosa*²³⁶⁰

Jauss también centra su interés y atención en el papel que juega el lector/espectador en la recepción de la obra, dada su capacidad para aportar nuevas interpretaciones y visiones sobre la misma, interviniendo de alguna manera en su creación, siendo entonces comprendida la creación poética como una obra interminable sujeta a todo tipo de elucidaciones que la irán enriqueciendo a lo largo del tiempo.

Finalmente, Batjin sostiene que la literatura con la metáfora supone una carnavalización de la existencia humana, en la que el orden establecido es alterado por una acción en la que no es posible distinguir entre creadores y espectadores, y donde vienen a confluír aquellos opuestos que acostumbran a mantenerse separados: lo superior y lo inferior, lo elegante y lo grotesco, lo humano y lo divino²³⁶¹.

Para I. A. Richards, la metáfora no expresa tanto semejanzas sino que las crea²³⁶² y según Indurkha, la metáfora pone en relación cognoscitiva dos dominios separados y diferentes, empleando para ello un lenguaje apropiado a uno de ellos desde el cual contemplar al otro, lo que dicho de otra manera sería: una pantalla en la que el sujeto principal (tenor) es contemplado a través del secundario (vehículo)²³⁶³.

En la metáfora anteriormente comentada:

*En la noche, las calles mojadas, vacías de ruido, vacías de gente, parecen haberse vestido con negras medias de seda*²³⁶⁴

El sujeto principal o tenor, las calles mojadas, es contemplado desde el sujeto secundario o vehículo, las negras medias de seda, de tal manera que en las analogías existentes en la metáfora, no dejamos de entrever un modo de ver el mundo que es propio de las culturas más arcaicas, para las cuales los objetos y fenómenos del mundo no son contemplados desde una lógica formal-causal,

²³⁵⁹ P. 63-64, *Ibíd.*

²³⁶⁰ P. 65, *Ibíd.*

²³⁶¹ P. 66-67, *Ibíd.*

²³⁶² P. 71, *Ibíd.*

²³⁶³ P. 72-73, *Ibíd.*

²³⁶⁴ Metáfora correspondiente a Jose Luis Moreno en su obra *Ángeles en mis cojones*

sino desde la analogía y el paralelismo²³⁶⁵, en una forma nada distinta en que actúa la libre asociación de ideas del psicoanálisis o la manifestación onírica, el chiste o el *lapsus linguae*. Como señala Marcus Schneider, la dinámica del pensamiento en los seres humanos pertenecientes a las culturas más primitivas, nunca se mueve en un único plano claramente delimitado, sino que acostumbra a hacerlo al menos sobre dos planos a la vez, de ahí que su lenguaje esté tan impregnado de proverbios y acostumbre a ver los objetos de la realidad bajo el prisma de las analogías que los unen dentro de lo que sería una especie de conjunto polifónico. Esta forma de conocimiento de los objetos de la realidad viene a coincidir con la percepción de aquel niño pequeño que observando por primera vez una hormiga corriendo en línea recta hacia su destino, exclama *auto...auto...es un auto*, estableciendo un paralelismo asociativo respecto al hecho de desplazarse rápidamente de forma rectilínea del coche y la hormiga²³⁶⁶. Se trata entonces de un mecanismo ciertamente primitivo y ancestral (*Ur*) que tanto detectamos en la percepción de la vida infantil, como en los pueblos más primitivos, e incluso en las asociaciones libres del psicoanálisis o la creación-interpretación de la obra artística.

El propio Musil en lo que a la percepción del yo se refiere también señala, por boca de su personaje Ulrich, que:

*El yo nunca capta sus impresiones o concibe sus producciones por separado, sino siempre en conexiones, en concordancia- real o pensada, semejante o desemejante- con otra cosa; de modo que todo lo que tiene nombre se apoya, recíprocamente, en perspectivas, en series, como miembro de grandes e inabarcables conjuntos, fundamentado lo uno en lo otro y cruzado por tensiones comunes*²³⁶⁷

Pudiendo entonces constatar que incluso el propio yo percibe los objetos del mundo en concordancia con determinadas semejanzas-desemejanzas que él mismo establece, con la finalidad de ordenarlas en determinadas series o perspectivas.

De hecho, para el propio Aristóteles, *hacer metáforas es percibir la semejanza*²³⁶⁸, o dicho de otra manera, captar la semejanza en aquello otro que es desemejante.

Semejanzas, diferencias, similitudes y oposiciones constituyen los fundamentos de la metáfora que, si bien no agotan su explicación, revelan su armazón

²³⁶⁵ Según Marcus Schneider en su obra *El Origen de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, ediciones Siruela, Madrid, 1998

²³⁶⁶ P. 36-40, *El origen musical de los animales símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Marius Schneider, Ed. Siruela, Madrid, 2001

²³⁶⁷ P. 482, *El hombre sin atributos*, Volumen II, Musil

²³⁶⁸ P. 82, *Ibíd. (La Poética, 1459a)*

*básico. El hallazgo de una semejanza estriba en la capacidad de ver la similitud entre elementos desemejantes*²³⁶⁹

Pues como señala Couceiro, cuando hablamos de semejanzas no dejamos de referirnos, dialécticamente hablando, a las diferencias²³⁷⁰, pues en tal caso, éstas últimas constituyen la alteridad de las semejanzas, o si se prefiere, éstas representan la alteridad de las diferencias. De este modo, los objetos de la realidad son liberados de la prisión semántica en la que a priori habían sido encerrados, para proyectarse y expandirse más allá de sí mismos en dirección a su propio oriente, siendo entonces abierta su capacidad significativa en función de las muy diversas analogías que el poeta sea potencialmente capaz de crear. Es sin duda alguna un acto de creación en el que a partir de lo ya dado, unas inéditas realidades vislumbradas por el poeta o el artista aparecen en el horizonte de posibilidades de significación de las cosas.

No obstante, Searle puntualiza que las significaciones metafóricas varían en función de los distintos contextos cultural-simbólicos, pues no pueden responder a una significación-comprensión que pretenda ser válida universalmente, ya que serán dichos contextos los encargados de desvelar los rasgos relevantes de la interpretación metafórica. Por otra parte, no dejan de ser manifestaciones de cierta racionalidad, pues S es P para querer decir S es R, suponen un impulso de renovación del lenguaje ya dado²³⁷¹.

La verdad es metafórica

La capacidad creadora de la metáfora se manifiesta en dos ámbitos:

Una dimensión especular descriptiva entendida como desvelamiento de los contenidos de las zonas oscuras mediante el trabajo simbólico del inconsciente.

Una dimensión constructiva como acto de creación de la persona a través de sucesivas identificaciones.

²³⁶⁹ P. 82, *La carne hecha metáfora*, Juan C. Couceiro-Bueno (prólogo de G. Vattimmo), ediciones Bellaterra, Barcelona, 2012

²³⁷⁰ P. 83, *Ibíd.*

²³⁷¹ P. 77, *Ibíd.*

La dimensión especular de la metáfora constituye un medio para el desvelamiento del ser, siendo la actividad onírica una de sus más primordiales manifestaciones. Al respecto existen dos enfoques: uno freudiano que entiende los contenidos latentes de los sueños como expresión de un deseo reprimido que ha sido ocultado a la consciencia, otro junguiano, que los contempla en su capacidad de enseñar, teniendo entonces un valor de parábola. Mientras el primero parte de un determinismo causal que interpreta los símbolos de forma unívoca, el segundo es finalista en el sentido de entenderlos como manifestación de una situación psicológica variada.

El psicoanálisis junguiano no reduce pues, como lo hizo Freud, la imaginación simbólica a un astuto instrumento de traducción para mentes castradoras. La cura a través de la conciencia, esto es, la interpretación del material oculto en las zonas profundas como un componente neurótico normal o enfermizo necesitado de curación, y su supuesta posible cura mediante la visión consciente, relega toda simbólica al status de constructo-puente o de traducción comprensiva. La libertad interpretativa y el juego siempre renovado de los elementos simbólicos no son tenidos en cuenta como tampoco lo es el carácter lúdico de la imaginación libre, su función de descubrimiento y de ruptura de parámetros inflexibles²³⁷²

Tanto el sueño como la poesía comparten su capacidad para acceder al creativo ámbito metafórico que permite el desvelamiento del ser, permitiendo también la convergencia de realidades de distinto orden.

La lucidez es el acto siempre renovado de sumergirse en la luz y volver envuelto en cierta claridad. Por eso el estado de lucidez no es nunca un estado permanente; la lucidez se produce sólo en ciertos instantes que a veces se repiten a lo largo de una vida. Universos que al adquirir solidez se destruyen quedando de ellos la sombra, igual que la claridad se entenebrece cuando la noche llega²³⁷³

Esta dimensión especular de la metáfora posee tres características:

Perspectividad, pues la actividad metafórica siempre abre la perspectiva de la simultaneidad de imágenes en contraposición a la imagen única y cerrada que suele emerger de la actividad racional

Unidad de todas las imágenes y perspectivas que aún siendo diferentes ponen de manifiesto un mismo origen y contexto, constituyendo una unidad dentro de la diversidad.

Presencialidad en la medida en que toda actividad metafórica se encuentra vinculada a la noción de *Lichtung* o Claro en el frondoso bosque donde el Ser emerge de la Oscuridad:

²³⁷² Pág. 130

²³⁷³ Pág. 134

A este lado de la abertura que es el único que le hace posible a cualquier cosa el ser dada a ver, lo llamamos die Lichtung²³⁷⁴. El sustantivo Lichtung remite al verbo lichten²³⁷⁵. El adjetivo licht es la misma palabra que leicht (ligero). Etwas lichten significa aligerar, hacer ligero algo, hacerlo abierto y libre; por ejemplo, despejar en un lugar el bosque, desembarazarle de los árboles. El espacio libre que así aparece es la Lichtung. No hay nada común entre licht, que quiere decir ligero, despejado, y el otro adjetivo licht, que significa claro y luminoso. Es necesario atender aquí para comprender bien la diferencia entre Lichtung (el claro, el lugar despejado del bosque y Licht (la luz). Pero la luz puede visitar el claro, lo que éste tiene de abierto, y hacer jugar en él lo luminoso con lo oscuro. Sin embargo, nunca es la luz la que crea primeramente lo abierto del claro, el lugar despejado. El claro, lo abierto, no está libre tan sólo para la luz y la sombra, sino también para la voz y para todo lo que suena y resuena. La Lichtung es claro, lugar libre para la presencia y la ausencia²³⁷⁶

Desde esta perspectiva existencialista, el estado de presencia debe ser entendido más como dinamicidad de un aparecer que como apariencia en sí, de tal modo que nunca termina de cumplirse. Ese estado de presencia viene a coincidir con el siempre estar-siendo del ser que se encuentra alejado de la apariencia que es el acto detenido, difiriendo entonces la presencia del estado de presencia como en Heidegger difieren la *Lichtung* (el claro) de la luz.²³⁷⁷

Por otra parte, el juego metafórico pone en cuestionamiento la posibilidad de que exista una Verdad Única y acabada, pues *no hay literalidad, solo metaforicidad (la significación ontológica de la metáfora)*²³⁷⁸

Según señala Couceiro, llevar el giro lingüístico hasta sus últimas consecuencias supone poner en cuestión el concepto de literalidad como versión edulcorada de la supuesta existencia de una verdad objetiva, pues no designando el signo al objeto, tal como pretendería la literalidad, tampoco existiría una realidad extralingüística.

*No hay acontecimiento al margen del lenguaje. Todo lo que podemos saber, conocer y crear es lingüístico. Este es el inicio del giro hermenéutico de la filosofía*²³⁷⁹

²³⁷⁴ La Luz en el Claro del Bosque

²³⁷⁵ Iluminar

²³⁷⁶ Pág.141, texto presentado por Heidegger en el Coloquio organizado por la UNESCO en París, en 1964

²³⁷⁷ Pág. 142

²³⁷⁸ P. 87, Ibíd.

²³⁷⁹ P, 87, Ibíd.

Y al no haber tampoco significado que pueda ser asignado de forma ineludible a ningún objeto, sin que ello implique ausencia de concisión, Couceiro considera que siendo la metáfora lenguaje nuevo o en transformación, el lenguaje literal no es más que *metáfora consolidada o hermenéutica*²³⁸⁰

*Toda palabra despliega, en el momento de su expresión sonora, incontrolladas constelaciones metafóricas asociadas que proceden de un horizonte múltiple que nos permite ser lo que somos y que provoca una resonancia múltiple que es la semilla germinal de la que brota la concreción y el sentido*²³⁸¹

Por esta razón, considera dicha autor que la atribución de un signo unívoco al objeto no es más que una forma de eludir los problemas del lenguaje, que además trata de *ocultar que todas las palabras se originan en actos poéticos que el uso oscurece y que una nueva transgresión revitaliza*. Finalmente, el sentido de las palabras y las cosas no sólo varía en función del entorno, sino que aún considerando que éste sea constante, no dejan de producirse nuevas interpretaciones que vienen a enriquecer y abrir nuevos horizontes de significación.

*El sentido de una metáfora es su lugar en una red de transposiciones*²³⁸²

Y en este aspecto, posee un carácter *radicalmente ontológico*²³⁸³, ya aludiendo a dicha impronta ontológica el propio Aristóteles al afirmar que *la metáfora pone ante los ojos, y que dicho poner, además de permitir ver hablando, es un significar en acción, dado que representar a los hombres como actuando y a todas las cosas en acción podría ser la función ontológica del discurso metafórico*²³⁸⁴

De este modo, tanto el ser como el saber en general se insertan en un movimiento que seguiría la siguiente secuencia: *ser/pluralidad de significaciones/lenguaje/metáfora*²³⁸⁵, pues no debemos olvidar aquella máxima aristotélica: *el ser se dice de muchas maneras*. Por otra parte, *no hay otra verdad que las aperturas constitutivas del lenguaje*²³⁸⁶, pues para Heidegger, son las propias palabras las encargadas de desvelar la verdad, que en el fondo siempre es des-ocultamiento (aletheia) y aparición de la *Lichtung*, y ya sabíamos desde Nietzsche que toda filosofía no es más que interpretación, esto es, una forma de mentira y metáfora que ya habíamos olvidado que lo era. Y al respecto, señala Couceiro:

²³⁸⁰ P. 87, *Ibíd.*

²³⁸¹ P. 88, *Ibíd.*

²³⁸² P. 88, *Ibíd.*

²³⁸³ P. 89, *Ibíd.*

²³⁸⁴ P. 89, *Ibíd.*

²³⁸⁵ P. 90, *Ibíd.*

²³⁸⁶ P. 91, *Ibíd.*

*La verdad metafórica que propugnamos es un tipo de verdad que es autoconsciente de su retoricidad, de su narratividad; la verdad no tiene ya un origen metafísico, sino retórico. Sólo se puede hablar de ella cuando abarca su contrario*²³⁸⁷

Se trata por tanto, de una verdad que siempre se debate entre el *es* y el *no es* del ser metaforizado, y por esta razón, Couceiro se refiere a dicha verdad como metafórica.

Para Heidegger, una cosa que es la palabra, confiere ser a otra cosa, pues una vez la palabra ha sido convertida en cosa será la encargada de proporcionar el ser a las cosas. Por este motivo, después (en *Carta sobre el Humanismo*) considera que *el lenguaje es la casa del ser*, ya que el *Ereignis* (acaecer del ser) alberga un carácter ineludiblemente lingüístico. Al fin y al cabo, *la realidad es poética, ya que lo que el poeta dice y toma por ser, es la realidad*²³⁸⁸.

Por otra parte, Couceiro nos recuerda que para Ricoeur, *la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas facciones de re-describir la realidad...pues, al unir así ficción y re-descripción, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la Poética*²³⁸⁹

De alguna manera, la poesía no se dirige al ser fáctico sino a su poder-ser²³⁹⁰, y la metáfora no debe dejar de ser entendida como la tensión existente entre la identidad y la diferencia, manteniendo una clara cercanía entre el ver-como y el ser-como. Se trata entonces de abolir la referencia del lenguaje ordinario para abrirlo hacia nuevos horizontes de realidad, una vez toda facticidad ha quedado suspendida²³⁹¹. En este aspecto, encuentra que existe un mayor sentido y comprensión del tiempo como ser propio del existente humano en las narraciones de Mann o Proust que en los tratados filosóficos que sobre el mismo existen, ya que para Ricoeur las teorías de la narrativas constituyen la vía larga de acercamiento a la identidad del sujeto²³⁹².

Por su parte, Derrida instaura el término *diferencia* como aquello que siendo más antiguo y anterior al propio ser, carece de nombre y aparece como lo no-pensado, lo no-consciente que hace actuar la reflexión en otro plano completamente distinto. De este modo, en su crítica al logocentrismo, destaca una nueva puesta en escena de la escritura de las más relevantes categorías y

²³⁸⁷ P. 93-94, *Ibíd.*

²³⁸⁸ P. 102, *Ibíd.*

²³⁸⁹ P. 109, *Ibíd.*

²³⁹⁰ P. 110, *Ibíd.*

²³⁹¹ P. 111, *Ibíd.*

²³⁹² P. 112, *Ibíd.*

oposiciones de la filosofía occidental: metafórico-literal, literatura-filosofía, verdad-ficción. En este aspecto, sitúa el texto filosófico muy cerca de la poesía, leyéndolo como un género literario²³⁹³. Para este autor, la metáfora no es un mero recurso retórico del lenguaje sino que vendría a representar el surgimiento mismo del lenguaje²³⁹⁴, no siendo la metáfora la que está en la filosofía sino ésta en aquella²³⁹⁵, viniendo a constituir una especie de sol que abre y expande el sentido:

*Cada vez que hay una metáfora hay, sin duda, un sol en alguna parte; pero cada vez que hay sol, ha comenzado la metáfora*²³⁹⁶

En este aspecto, Derrida también apela a la luz negra del sol, capaz de pensar lo oscuro, lo otro, el más allá de la historia... Finalmente, *el ser sólo puede nombrarse metafóricamente*²³⁹⁷

Apuntando en otros momentos a la *Poética* aristotélica cuando señala que:

*Habitualmente, usualmente, una metáfora pretende procurarnos un acceso a lo desconocido y a lo indeterminado a través del desvío por algo familiar reconocible*²³⁹⁸

Lo que no deja de ser una analogía (mímesis) a través de la cual la verdad nos es desvelada, para finalmente afirmar que *la metáfora es la única tesis de la filosofía*²³⁹⁹

Para Ortega y Gasset existe un evidente paralelismo entre la metáfora y el arte, siendo lo metafórico aquello que nos permite comprender lo que más lejos se encuentra de nuestra potencia conceptual, pues amparándose en lo más próximo y conocido, puede establecer contacto con lo más remoto y arisco²⁴⁰⁰. Dado que vivimos en un universo fundamentalmente constituido por metáforas, en su función hermenéutica la metáfora supone una interpretación de la realidad, viniendo a ser el fundamento de nuestra realidad cotidiana. La analogía que se establece entre los dos objetos o elementos que conforman la metáfora no es tanto por similitud como por distancia, pues aquello que las separa es mucho mayor que lo que puedan tener de parecido, siendo más que evidente su no-identidad. Couceiro señala que:

²³⁹³ P. 119, *Ibíd.*

²³⁹⁴ P. 121, *Ibíd.*

²³⁹⁵ P. 122, *Ibíd.*

²³⁹⁶ P. 123, *Ibíd.* Derrida citado por Couceiro

²³⁹⁷ P. 124, *Ibíd.* *Ídem.*

²³⁹⁸ P. 125, *Ibíd.*

²³⁹⁹ P. 127, *Ibíd.*

²⁴⁰⁰ P. 128, *Ibíd.*

*Tenemos, así, su teorización como un nuevo objeto que despliega un insólito perfil del mundo donde las cosas son, a la vez, parecidas y dispares, además de probables*²⁴⁰¹

Ortega también nos recuerda el carácter oblicuo de decir la cosas que es tan propio de la metáfora, que no siguiendo la recta línea discursiva de lo científico, apuesta por lo indirecto, pues la veracidad en filosofía es retórica y narrativa, *en el sentido de que entre dos puntos argumentativos no existen líneas rectas, formas directas de expresión*²⁴⁰², pues *la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia intelectual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto con lo remoto y más arisco*²⁴⁰³. En este aspecto, también remite a lo indirecto del pensamiento chino señalado por Jullien según ya hemos podido constatar en el segundo capítulo.

Para Vattimo el ser desvelado por Heidegger en *Tiempo y Ser* como puro acontecer, comparte con la metáfora, su condición de transposición y desplazamiento²⁴⁰⁴, de tal manera que lo verdadero tan solo posee una naturaleza retórica y no metafísica. De este modo, el ser queda definitivamente debilitado, disolviéndose en los procedimientos propios de la retórica²⁴⁰⁵. Respecto al *pensamiento débil* de Vattimo, Couceiro señala que:

*Es la actitud inteligente del débil que desea influir, pero no imponer; que quiere escuchar antes que destruir, que propone relatar antes que proclamar*²⁴⁰⁶

²⁴⁰¹ P. 129, *Ibíd.*

²⁴⁰² P. 129, *Ibíd.*

²⁴⁰³ P. 130, *Ibíd.* Palabras textuales de Ortega citadas por Couceiro

²⁴⁰⁴ P. 132, *Ibíd.*

²⁴⁰⁵ P. 133, *Ibíd.*

²⁴⁰⁶ P. 135, *Ibíd.*

Hermenéutica y metáfora

Para Schleiermacher, la hermenéutica en su capacidad interpretativa, que vendría a permitir una comprensión mayor que la del propio autor de la obra, vendría a ser una transposición de la retórica y la poética²⁴⁰⁷. Ya hemos visto que para Gadamer, desde su teoría del juego, la realidad debe ser entendida como un juego interpretativo, que poniendo en juego al jugador o intérprete, hace posible que éste entre de una determinada manera y salga de otra. Se trata de un juego que no solo transforma al jugador, sino también a toda teoría que pueda dar cuenta de él y del mundo²⁴⁰⁸

Aquello que existe antes del juego artístico, el mundo real y concreto, se desvanece hasta desaparecer en aras de la verdad que desvela la obra artística²⁴⁰⁹, y en este aspecto, es preciso que el ser humano se percate del juego que se juega en él con la finalidad de apreciar la tragedia de su existencia, y así poder dar respuesta a lo qué en realidad es la vida, pues *la obra de arte nos ofrece el mundo en su verdad y aparece transformado, representado en su estructura. Con esta transformación, la llamada realidad se determina como lo no-transformado y el arte como la superación de esta en su verdad*²⁴¹⁰.

De este modo, Gadamer pretende demostrar que lo real no es el mundo real o cotidiano, sino el mundo irreal del juego de la obra de arte, pues siendo la realidad lo no transformado, el arte, la metáfora y toda actividad mimética deben ser comprendidos *como la superación de lo real en su verdad*.²⁴¹¹

Como señala Couceiro:

*Desde la experiencia hermenéutica, la realidad ha de entenderse como un juego interpretativo (que siempre pone en juego al jugador, al intérprete). Se puede decir que entramos en él de una forma y salimos de otra. Un juego que transforma al que lo juega y, en consecuencia, a toda teoría que dé cuenta de él y del mundo*²⁴¹²

²⁴⁰⁷ P. 139, *Ibíd.*

²⁴⁰⁸ P. 151, *Ibíd.*

²⁴⁰⁹ P. 150, *Ibíd.*

²⁴¹⁰ P. 151, *Ibíd.*

²⁴¹¹ P. 151, *Ibíd.*

²⁴¹² P. 151, *Ibíd.*

Desde la hermenéutica queda en evidencia la falsedad de la supuesta neutralidad de ese sujeto observador que para los empiristas epistemológicos constituye un referente absoluto, pues dicho sujeto no deja de pertenecer a un juego de comprensión que es comprendido como experiencia de verdad. Son después de todo, los interlocutores (observador y observado) quienes entrando igualmente en la dinámica del juego, inevitablemente salen modificados de él.

Por tanto, como señala Couceiro:

*La interpretación de un suceso no es- como piensa la epistemología objetivista- una descripción hecha por un observador desde un punto de vista cenital o supuestamente objetivo desde el que sea posible acceder a las cosas*²⁴¹³

La perspectiva interpretativa abierta por la hermenéutica tiene como consecuencia:

a) El cuestionamiento de la centralidad del método científico en la medida en que la capacidad lingüística del ser humano, verbal e inventiva es mucho más determinante que la epistemológica. El pensamiento reflexivo es aquel que es consciente de su actividad como interpretación del mundo, siendo un saber que se sabe a sí mismo en tanto saber.

*La ciencia, al carecer de consciencia de sí (saberse), entiende la búsqueda de la verdad como reificación del mundo, que tiene como consecuencia su identificación con él o con su reflejo. Desde una posición hermenéutica-historicidad de la comprensión-, no hay nada más ingenuo - y peligroso- que creerse en posesión de la verdad*²⁴¹⁴

b) La problematización y cuestionamiento de la hegemonía adquirida en el pensamiento moderno por los expertos y especialistas, que organizados en estrechos círculos super-especializados, cierran toda posibilidad de abrir nuevos horizontes, mundos y perspectivas.

Respecto al juego ya dejaron su impronta Kant al afirmar que *el juego es la libre disposición de las facultades del conocimiento, de la imaginación y el entendimiento. Juego libre dado que ningún concepto lo limita a una regla de conocimiento concreta*²⁴¹⁵, y también Schiller en sus famosas *Cartas*, al considerar el juego como mediación entre lo absoluto y lo finito, como facultad que crea la necesaria armonía entre la libertad y la necesidad, pues *el hombre sólo es enteramente hombre cuando juega*²⁴¹⁶. También Wittgenstein cuando

²⁴¹³ P. 152, *Ibíd.*

²⁴¹⁴ P. 152, *Ibíd.*

²⁴¹⁵ P. 153, *Ibíd.*

²⁴¹⁶ P. 153, *Ibíd. Carta XV de Schiller*

en sus *Investigaciones filosóficas* contempla el mundo como el despliegue de una multiplicidad de juegos del lenguaje (*Sprachspiele*), invocando a la pluralidad de sus posibles usos, involucrando cada uno un entrecruzamiento entre uso lingüístico, praxis conductual y forma de vida. Dada entonces la existencia de una infinidad de juegos que son el resultado de una intrincada red de metáforas, resulta imposible controlar dichos juegos.

Finalmente, Gadamer con el concepto *transformación en una construcción*, la facticidad del mundo concreto en que vivimos es transformada mediante el juego en una verdad superior, disolviendo aquello que es verdad en lo que no lo es (ficción), de tal manera que verdad y falsedad pierden su razón de ser al quedar trascendidos por el acontecer de una verdad que es anterior a cualquier demostración. En la actividad del juego prevalece el metaforizar sobre el jugador, ya que éste cuando se sumerge en el juego pierde el sentido de la diferencia existente entre ficción y realidad.

La más esencial función del juego artístico es la supresión del tiempo que es lograda mediante la experiencia estética, algo que sin duda alguna han conseguido algunos de los más insignes literatos; Proust en su *À la recherche...*, Mann en su obra *Der Zauberberg*, o Musil con su *Der Mann ohne...*, o artistas plásticos como Tàpies o Rothko, y compositores como Olivier Messiaen en su *Quatuor pour la fin du temps*, o Robert Gerhard con su *Sinfonía número 4, New York* o la *Suite Pandora*, por citar tan solo algunos ejemplos. Cuando el espectador se sumerge en cualquiera de estas obras, no tarda en perder la noción misma del paso del tiempo, encontrándose entonces en la vivencia de un espacio que tiende hacia el infinito. Así sucederá de manera muy especial cuando atentamente escuche la *Louange à l'Éternité de Jésus* o la *Louange à l'Inmortalité de Jésus*, pertenecientes al *Quatuor* anteriormente mencionado, en los que el violín y el violonchelo, respectivamente, entonando una muy lenta melodía sostenida sobre un suave vibrato mientras son acompañados por algunos acordes tenuemente tocados por el piano, lo irán envolviendo y lentamente transportando más allá de sí mismo hasta hacerle olvidar que su existencia también transcurre en el tiempo. Por ésta y otras razones, *la metáfora es, y será, inalcanzable para la más potente de las computadoras. La transposición metafórica, aspecto central de la singularidad humana, representará siempre el muro insalvable de la ciencia y la cibernética*²⁴¹⁷

Para Couceiro resulta necesario encaminar los pasos en la dirección de una concepción holística del conocimiento, adoptando la hermenéutica como unidad de referencia general, en beneficio de una nueva dimensión del saber

²⁴¹⁷ P. 156, *Ibíd.*

basada en la convergencia derivada de la superposición de disciplinas y saberes²⁴¹⁸.

Basándose en W. Frenández, el mismo autor señala que *una de las misiones principales de la metáfora es la de proporcionar identidad a los sujetos*²⁴¹⁹, señalando que en el caso de los ritos religiosos, las personas que participan en ellos sufren una transformación de sus identidades, incidiendo en *sus planos ontológicos más profundos*²⁴²⁰.

De este modo, tenemos que la metáfora no solo ayuda a esclarecer el pensamiento del ser humano constituyendo la realidad misma, sino que también nos permite responder a aquellas preguntas que requieren saltar fuera del sistema, trasladando un campo con sentido a otro que no lo tiene. *Las experiencias complejas hacen que recurramos a las metáforas* y recuperamos la vida expresiva a través de ellas²⁴²¹.

Couceiro también señala que *nuestra mente es el efecto de la metáfora*²⁴²², pues al expresarse nuestro cerebro mediante el lenguaje, tiene su centro de operaciones en la metaforicidad. Al fin y al cabo:

*Lo que denominamos mente es un mundo producido por la capacidad de apertura lingüística que encuentra en la metáfora su centro transformador y transgresor*²⁴²³

En este aspecto, tanto el mundo en el que vivimos como nuestra mente no dejan de ser construcciones metafóricas, y es gracias a la metáfora que en su capacidad transpositiva nos permite colocarnos en el lugar del otro para poder comprenderlo²⁴²⁴.

*La metáfora es el monumento del lenguaje filosófico*²⁴²⁵

Y a modo de ejemplo de dicha monumentalidad, Couceiro apela a la bella metáfora heideggeriana de la *Lichtung* entendida como iluminación, claridad o esclarecimiento, que constituye *un mapa onto-orientador* que permitiendo al ser humano ver las cosas tal como son, gracias a esa oscuridad que sin eliminar la

²⁴¹⁸ P. 157, *ibíd.*

²⁴¹⁹ P. 176, *ibíd.*

²⁴²⁰ P. 176, *ibíd.*

²⁴²¹ P. 177, *ibíd.*

²⁴²² P. 179, *ibíd.*

²⁴²³ P. 179, *ibíd.*

²⁴²⁴ P. 180, *ibíd.*

²⁴²⁵ P. 184, *ibíd.*

claridad impide el cegador exceso de luminosidad, posibilita la visión íntegra y profunda²⁴²⁶.

Las metáforas vendrían a ser como complejas *Gestalten* experienciales que a modo de estructura multidimensional surgida de la propia vivencia natural del individuo, contribuyen a la elaboración de su experiencia proporcionándole congruencia²⁴²⁷. Los conceptos no sólo surgen de la propia experiencia sino que también proceden de metáforas culturales dominantes que se transmiten a lo largo del tiempo.

*El pensamiento es un conjunto de metáforas. Y su consecuencia más inmediata es captar el mundo social y sus relaciones interpersonales como-si fueran un teatro*²⁴²⁸

Pues en la vida cotidiana representamos un montón de papeles que responden a una función-dinámica teatral, de tal manera que aprendemos los guiones para exhibir una conducta estilizada (estereotipada) y repetitiva²⁴²⁹. Para el filósofo británico Harré, resulta bien evidente que, a diferencia de la inmutabilidad de los conceptos, la personalidad de un sujeto dado no es algo fijo ni permanente, sino ampliamente cambiante. Siendo entonces una persona la misma en todas y cada una de las personalidades adoptadas en función de los muy distintos requerimientos de la cotidianidad, resulta casi imposible diferenciar entre la persona (sujeto que representa) de la personalidad (papel re-presentado) en los muy distintos escenarios donde acontece la existencia²⁴³⁰. Es algo que Proust expresa en toda su rotundidad en la conocida novela, cuando todos y cada uno de los personajes que intervienen en la trama argumental, van apareciendo con sus distintas máscaras de actor, que en cada momento-circunstancia actúan totalmente de acuerdo con las exigencias del rol que les ha tocado jugar.

Tal como señala Couceiro:

*La metáfora es la disonancia más consonante*²⁴³¹

Pues su finalidad última es favorecer la consonancia del propio ser humano con sus correspondientes disonancias internas, quizás para convertirse en ese otro, esa alteridad, que aún no es, pero que desde siempre subyace en él como posibilidad de ser. Al final del primer volumen, y sobre todo, a lo largo del segundo, de la inacabada novela de Musil *Der Mann ohne...*, la realidad es

²⁴²⁶ P. 184-185, *Ibíd.*

²⁴²⁷ P. 186, *Ibíd.*

²⁴²⁸ P. 187, *Ibíd.*

²⁴²⁹ P. 187, *Ibíd.*

²⁴³⁰ P. 188, *Ibíd.*

²⁴³¹ P. 189, *Ibíd.*

contemplada y comprendida por Ulrich y su hermana Agathe, como el otro estado o dimensión de la realidad, no pudiendo ya fundar sus respectivas existencias en los minuciosos y racionales análisis de la ciencia, sino viviendo sus vidas como una metáfora, recuperando aquellas míticas vivencias de su infancia repletas de poesía, belleza, plástica y sentimiento, pues llegado a este punto, Musil considera que, *hay que hacerse con la irrealidad; la realidad ya no tiene sentido*²⁴³².

Señala Pedro Madrigal que Agathe enseña a su hermano Ulrich a valorar y disfrutar de la simple sencillez de las cosas que conforman la vida cotidiana, retornándolo de paso al mundo de la infancia en el que las cosas son por primera vez contempladas desde el frescor y la magia de lo inédito que estaba por descubrir, ya que es en este mundo donde todo, el agua de una fuente situada en una plaza, el azul del cielo, el marrón de la tierra, el olor de la hierba recién mojada por la frescura de la madrugada, brilla por sí mismo. ¿Misticismo? se pregunta el propio Madrigal, respondiendo:

*Sí, pero sin Dios. Presencia del ser amado sin ansias de poseerlo*²⁴³³

²⁴³² P. 422, *El hombre sin atributos*, Volumen II, Musil

²⁴³³ P. 426, *Ibíd.* Comentario de Pedro Madrigal incluido en esta edición.

La Razón Poética

*La experiencia no es sino el conocimiento que no ha querido ser objetivamente universal por no dejar al tiempo solo*²⁴³⁴

Comprendiendo María Zambrano, al igual que Heidegger, la fenomenología como una desvelación del ser oculto tras las apariencias, que tanto es por su presencia como por su ausencia, considera que la vida del ser humano o tiene sentido o bien no es nada, y es precisamente esta constante búsqueda-creación de sentido a la propia existencia la principal preocupación del filósofo. Por esta razón, la vida humana reclama una continua transformación por las ideas que ella misma genera, desarrollando una dinámica histórica caracterizada tanto por la resistencia al cambio como por la continua transformación. Y si bien es cierto que la razón no puede, por sí misma, descender a los abismos del ser, la carencia de ideas supone vivir en la confusión y el caos, y en base a dicha controversia que propone la razón-poética como eficaz solución al problema.²⁴³⁵

*La razón-poética es así un saber de reconciliación que intenta paliar extremismos*²⁴³⁶

Desde el punto de vista de Zambrano, la Historia debe ser entendida, no solo como el ámbito de los acontecimientos colectivos, sino sobre todo, como el medio a través del cual el ser humano encuentra su autorrealización mediante los recursos culturales del arte, la filosofía, la literatura, la ciencia, etc.

*“En sus obras de creación, expresiones objetuales de su ser, el hombre puede reconocerse. Al crearlas se hace a sí mismo ante sí mismo: vuelve a crear para sí el contexto que le otorga realidad, que le sitúa”*²⁴³⁷

²⁴³⁴ Comentado por Maillard en las páginas 18-19 a partir de la cita de María Zambrano en su obra: “Hacia un saber sobre el alma”, Alianza, 1987, pág. 72

²⁴³⁵ Págs. 27 y 28

²⁴³⁶ Págs. 28 y 29

²⁴³⁷ Pág. 30

Viniendo a coincidir con el proyecto cervantino expuesto en el Quijote, cuando éste le comunica a Sancho que “cada cual es hijo de sus propias obras”.

Mediante el acto de creación que lleva implícita la razón-poética, el individuo se religa y reconcilia con la totalidad de su ser. De este modo, el ser es desvelado al mismo tiempo que recreado.

*Toda palabra suspende el tiempo*²⁴³⁸

En la medida en que introduce la discontinuidad y por tanto,

*Nada extraño entonces que la filosofía pretendiera dar a luz el mundo en una abstracción, fuera del tiempo. El ser quieto, apresable o inasible, es pretensión de la razón; el devenir, en cambio, esos parajes inseguros ante los cuales la razón retrocede*²⁴³⁹

Platón entendía el pensamiento como *intelección del movimiento y el flujo, a modo de auxiliar del movimiento*, de la misma manera que la intelección consistía en un *deseo de lo nuevo*, considerando la novedad de los seres como el hecho de estar siempre en proceso de devenir. Por tanto, la sabiduría suponía aceptar la constatación permanente del devenir, de la misma forma en que la comprensión consistía en que el alma acompañara a las cosas en su propio estar en proceso.²⁴⁴⁰ No obstante,

*“De no ser por la palabra, nunca lo profundo saldría de sus dominios, nunca siquiera podría ser nombrado como tal”*²⁴⁴¹

Y es por esta razón que para Zambrano la filosofía constituye un camino para la toma de posesión y el re-encuentro con el propio Ser. No obstante, el poeta debe esforzarse por conseguir el olvido de sí mismo si en verdad quiere poseerse, poseyéndose a sí mismo fuera de sí.²⁴⁴²

En el ser humano existen dos tendencias muy marcadas y definidas: un deseo de fusión y un deseo de identidad, el primero proviene del inconsciente y siempre pretende volver al ámbito fusional de la vida intrauterina para allí encontrar la armonía con el universo, mientras el segundo está ligado al control y dominio del inconsciente. No siendo posible eludir ninguna de estas dos tendencias, en muchas ocasiones le resulta difícil aceptarse como un “ser-

²⁴³⁸ Pág. 57 de “Hacia un saber sobre el alma” de Zambrano

²⁴³⁹ Pág. 35

²⁴⁴⁰ Pág. 36

²⁴⁴¹ Págs. 36, 37

²⁴⁴² Pág. 40

puente” o mero intermediario de un contexto general en el que ambas tendencias tratan de encontrar su equilibrio. El poeta y el filósofo se sitúan en los límites de la fusión regresiva y de la decisión, del ser-con y el ser-solo.²⁴⁴³

En el *Dasein* heideggeriano es el propio ser quien mira al Ser, de manera que el *Sein* puede ser detenido para ser contemplado por los ojos del sujeto, dejando de ser ese acto consistente en un constante “estar-siendo” para convertirse en ese acto detenido susceptible de ser captado por la mirada. De este modo, el Ser se deshace de su soledad para anonadarse en la renuncia de ser por separado. De este modo, la mirada, al igual que el amor, se constituye en esa superficie de quietud capaz de dar al ser aquello que no es ella y que al darlo se construye a sí misma. En el acto creativo, el artista renuncia a su propia identidad para perderse en la creación de su obra, consiguiendo una comunión con todas esas formas nacidas de la propia actividad artística. De este modo, es desapareciendo en su propio hacer que el sujeto se crea a sí mismo.²⁴⁴⁴

“Nombrar poéticamente es crear por la palabra, dar existencia, esto es, sacar del ser oculto y misterioso, innombrado, al ente: lo visible”²⁴⁴⁵... “Desde el reino de las sombras lo inefable siempre pide ser expresado”²⁴⁴⁶

Esto es, debe ser nombrado para que pueda existir, pues sin la palabra la realidad nunca podría ser contemplada.

De este modo, la razón-poética se nos muestra como un método fenomenológico existencial que permite al ser humano interpretar o desentrañar el sentido de su propia existencia, permitiéndole realizarse en su dimensión más profunda.²⁴⁴⁷ De este modo, ese ser del hombre que siempre está en trance de hacerse, podrá apoyarse en la filosofía para encontrar los más adecuados caminos que le permitirán alcanzar su objetivo, pues como señala Heidegger:

*El hombre es el ser que padece su propia trascendencia*²⁴⁴⁸

Y en este aspecto siempre se mueve en dirección (zu) a alcanzar su propia trascendencia en el espacio-tiempo.

²⁴⁴³ Pág. 41

²⁴⁴⁴ Pág. 43

²⁴⁴⁵ Pág. 51

²⁴⁴⁶ Pág. 52

²⁴⁴⁷ Pág. 59

²⁴⁴⁸ Von Wessen des Grundes, Heidegger, pág. 18

Para Heidegger, aquello que el existente trasciende es a sí mismo en tanto que existente, y aquello hacia lo que trasciende- el objeto- es el mundo, por lo que la trascendencia misma es definida por él como ser-en-el-mundo²⁴⁴⁹

Por tanto, la realidad de todo ser humano siempre engloba la realidad externa como su propia realidad como existente, de tal modo, que se constituye como un ser que siempre anda en tránsito, esto es, en vías de ser. Por esta razón tanto Heráclito como Zambrano consideran que *sueño es todo cuanto vemos estando despiertos, pues el ser así, en la vida, sin más, se encuentra en estado de sueño²⁴⁵⁰*

Este ir y venir entre el dentro y el fuera, entre el sueño y la vigilia, entre el ser y el no-ser-aún, constituye, al parecer, la condición humana²⁴⁵¹

Así, lo propio del ser humano nunca consiste en permanecer en la luz, sino en las tinieblas que paradójicamente le permiten vislumbrar ciertos destellos sobre la Verdad, y tal como señala Jung:

En la medida en que el inconsciente posee dos vastas dimensiones, una individual y otra colectiva (inconsciente colectivo y universal), *el sí mismo siempre seguirá siendo una magnitud que nos desborda²⁴⁵²*

Tanto para Jung como para Zambrano, el sueño es una forma de despertar a los profundos contenidos de lo primigenio e inconsciente, de tal forma que la vigilia en la vida es concebida como un enorme sueño del que es preciso despertar.²⁴⁵³ De este modo, el hombre debe estar constantemente muriendo para poder despertar de este sueño inicial que ha sido su punto de partida.

Acotando la realidad, la atención condiciona al hombre a ver el mundo dotado de los límites acostumbrados y heredados. Si estas defensas del yo fueran absolutas y constantes el equilibrio aceptación/resistencia al que aludíamos en capítulos anteriores se vería dañado, permaneciendo la vida en un estado de latencia muy cercano a la muerte. Para evitarlo, para que un impulso creador pueda darse, es menester abrir una brecha en las murallas. Entonces, algo de la realidad de extramuros penetra en la plaza fuerte, algo aún no nombrado, extraño, que el yo pretenderá incorporar rápidamente al universo conceptual acostumbrado²⁴⁵⁴

²⁴⁴⁹ Pág. 61

²⁴⁵⁰ Pág. 63

²⁴⁵¹ Pág. 65

²⁴⁵² Pág. 70

²⁴⁵³ Pág. 81

²⁴⁵⁴ Pág. 85

De este modo, tanto para Zambrano como para Heráclito, el ser humano se encuentra en estado de sueño cuando permanece encerrado, ya sea despierto como dormido, con el ser recibido.²⁴⁵⁵ Desde este punto de vista, el proceso de creación de la persona conlleva el encadenamiento de aquellos momentos de lucidez de la conciencia del propio sujeto que, constituyéndose en un tiempo vital, trascienden el propio sentido del tiempo entendido como sucesión lineal de estados diversos. De este modo, debemos entender el tiempo de la creación como un sueño lúcido en el que ha sido trascendido el tiempo sucesivo, y de paso, también la muerte.

*En este lugar abierto de la a-temporalidad la unidad se da como conformación del principio por el fin*²⁴⁵⁶

Crear es por tanto, despertar de esos sueños en los que el ser se confunde con sus personajes, partiendo de:

Una acción esencial que es la acción creadora del propio sujeto, que nada tiene que ver con la actividad desempeñada por los propios personajes.

La realización de dicha acción implica la apertura de un espacio creativo en el que sea posible la simultaneidad

Esta acción creativa se constituye en proceso interminable que no trata de alcanzar estados definitivos y cerrados sino en seguir desarrollando la propia acción

La acción creativa se desarrolla a partir de la apertura de una actitud poética que permite la simultaneidad, siendo entonces la metáfora el motor principal de la misma, en la medida en que también el inconsciente se manifiesta mediante metáforas (la actividad onírica constituye un buen ejemplo).²⁴⁵⁷

Determinar la acción metafórica como acción esencial es hablar del hombre como ser-haciéndose a partir de la a-temporalidad propia del sueño

Pues para Zambrano, el destino de todo hombre es conseguir darle un sentido a su propio existir.²⁴⁵⁸

*Pedir que la razón adopte los rasgos de dinamicidad de la vida humana no es otra cosa que abogar por una razón vital*²⁴⁵⁹

Pues el ser del hombre no es susceptible de ser medido mediante la razón, imponiéndose por tanto, cierto relativismo inherente a su propia condición

²⁴⁵⁵ Pág. 86

²⁴⁵⁶ Pág. 94

²⁴⁵⁷ Pág. 96

²⁴⁵⁸ Pág. 77

²⁴⁵⁹ Pág. 157

humana. La razón debe asimilar la fluidez y movimiento de la propia historia. Estando pues el ser humano condenado a pensar desde el relativismo propio de la metáfora, resulta importante que sea consciente de las metáforas que crea sin confundirlas con la realidad misma. Ricoeur habla de la verdad tensional establecida por la actividad metafórica, en el sentido en que una nueva realidad es creada a partir de la tensión existente entre un “es como” y un “sí, pero no”, que impide decantarse ni por el es y por el no es...de tal manera que en ella quedan incluidos todos los tipos de tensión existentes: sujeto/predicado, identidad/diferencia, interpretación metafórica/interpretación literal...La metáfora implanta un ser como que significa ser y no ser al mismo tiempo.²⁴⁶⁰ Para Peckam la metáfora es un modo esencial de existencia que permite la expansión de las funciones semánticas del lenguaje.²⁴⁶¹

*La razón-poética no es un método científico, sino un método de descubrimiento personal*²⁴⁶²

Que permite a cada sujeto la creación de una teoría y universos metafóricos propios, que posibilitando su propia trascendencia, también permiten su autoconstrucción.

*La comprensión, según lo entendió Heidegger y lo reafirmó Gadamer, no es simplemente uno de los modos de comportarse el hombre, sino radicalmente el movimiento de su ser, su esencialidad*²⁴⁶³

La razón-poética permite al ser estar haciéndose constantemente, a partir de abrir todas las perspectivas posibles de comprensión de esa realidad multilateral de la que Dilthey nos habla en sus escritos, de tal modo que dicha comprensión no se da como un hecho sino como una actitud-disposición constante. La metáfora se convierte en el núcleo del lenguaje poético creativo en la misma medida en que el inconsciente se manifiesta metafóricamente a través de la actividad onírica que siempre precisa ser descifrada e interpretada. Por tanto, la metáfora desvela y presenta esa realidad que se encuentra oculta²⁴⁶⁴, desencadenando un paradójico proceso de vaciamiento de las ficciones personales de los personajes seguido de un acto constructivo que permite llevar a cabo la realización del propio Ser.²⁴⁶⁵

El Ser va haciéndose a medida que el sujeto va despojándose (desnudándose) de todas sus ficciones personales, de tal modo que a medida que la persona

²⁴⁶⁰ Pág. 163

²⁴⁶¹ Pág. 167

²⁴⁶² Pág. 168

²⁴⁶³ Pág. 170

²⁴⁶⁴ Pág. 177

²⁴⁶⁵ Pág. 179

pierde identidad dejando de identificarse con lo ya conocido, va aumentando su presencialidad, esto es, su unidad.

Las dos dimensiones de la metáfora, especular y constructiva, que forman el núcleo del presente estudio nos han llevado al mismo punto: la nada- la nada creadora- como resolución de la dinámica del ser humano. Tanto la simbólica del Claro como la dialéctica de las identificaciones, pertenecientes respectivamente a las dimensiones especular y constructiva, nos conducen a un vacío: en el Claro, la presencia absoluta del ser en el Lugar del vacío; en la dialéctica, los despojamientos progresivos en el lugar de la síntesis abierto en cada proceso metafórico²⁴⁶⁶

La identidad narrativa de Thomas Mann: en las inmediaciones de la Montaña Mágica

En este contexto podemos preguntarnos, ¿cuál es la identidad narrativa que Thomas Mann pone de manifiesto en su obra *Der Zauberberg*? A través de sus personajes desvela una constante lucha interior entre lo que sería su propio poder-ser y su deber-ser, debatiéndose todo el tiempo entre la autenticidad y la inautenticidad de su propio ser-en-el-mundo (*Dasein*), deambulando entre los distintos mundos abiertos por el “mundo de allá abajo” y el “mundo de allá arriba”, esto es, entre la tediosa cotidianidad del “se” y el desarrollo de su potencial creatividad en las muy diversas zonas limitadas de significado que aparecen a lo largo de la trama argumental de la obra. Mann es, fundamentalmente, Hans Castorp, aunque en cierto modo, también es Joachim, el Dr. Behrens, el Dr. Krokowski, Settembrini, Naphta o Peeperkorn. Todos ellos no son más que pequeños yoes que contribuyen a la formación de su identidad narrativa, y por tanto, y en definitiva, de su propia identidad. Necesita proyectarse en todos ellos para poder devenir hacia su poder-ser más propio, tras haber previamente tomado consciencia de su deber-ser, esto es, de sus anquilosados dogmas y prejuicios, de sus temores ante la propia existencia, de las contradicciones y aporías que configuran la totalidad de su sí-mismo. Ya no se trata en este caso de un incesante ir en busca del tiempo perdido, como resulta bien evidente en Proust, quien necesitó re-escribir su propia vida para así tomar consciencia de su propia existencia, volviendo a vivir a través de su identidad narrativa esa misma vida que a los cuarenta años ya se le había escapado de las manos. En el caso de Mann se trata de la necesidad de poner orden en un conflicto psíquico-emocional en el que las pulsiones del ello luchan desafortadamente contra las exigencias del Super-yo, donde los más básicos instintos y deseos pujan por encontrar su satisfacción a pesar de las muchas interdicciones a cada paso despertadas por su propio sentimiento de culpa. Y es que en el fondo, Mann no deja de ser un hombre que sintiéndose culpable de sentir lo que siente, de desear lo que desea, necesita ampararse en la construcción de su propia identidad a través de los muchos conflictos existentes entre la totalidad de sus personajes. Por esta razón, la novela presenta un clima de exacerbado dualismo, conflicto y necesidad de resolución. ¿Pero cuál es la culminación a la que la trama argumental, si así puede decirse, conduce? No es, ni más ni menos, que la nada, pues Mann queda finalmente desnudo frente a los muchos espejos en los que ha ido tejiendo su muy compleja identidad. Un vacío es lo que se nos muestra a través de este Héroe que al finalizar la novela a

tientas trata de conservar su pellejo entre las brumas del campo de batalla, que tan solo ha podido ser llenado mediante la experiencia estética, único reducto en el que la identidad de Castorp adquiere forma y sentido, tras haberse despojado de todas las ilusiones en las que anteriormente había en vano tratado de sostener su existencia. ¿Pesimismo? ¿Desolación? ¿Muerte?, sí y no, pues a pesar de los importantes paralelismos existentes entre *la Nauseé* y *Der Zauberberg*, especialmente en lo referente a los episodios finales de las respectivas tramas argumentales, la novela de Mann se encuentra más emparentada con la apertura de mundos del *Dasein* heideggeriano que con el radical solipsismo nihilista que desprende la novela sartriana y su fundamento filosófico, *El Ser y la Nada*.

Por tanto, si en ambas obras existe un evidente trasfondo de desencanto y pesimismo debido a la profunda *epojé* practicada sobre los grandes principios metafísicos que hasta entonces habían sostenido a la modernidad, en Heidegger/Mann se abre una perspectiva de creación artística a través de la experiencia estética, mientras que en la *Náusea* de Sartre, dicha experiencia estética tan solo puede ser contemplada como un simple y provisional refugio en el que esconderse, una especie de consuelo temporal y pasajero cuya función parece centrarse más en evitar el suicidio que en generar, propiamente hablando, un sentido en la existencia de su protagonista principal. Mientras Castorp pone de manifiesto una entusiasta labor de construcción de su propia identidad a partir de los recursos que la experiencia estético-musical en el sanatorio Behrens le confiere, el protagonista de la *Náusea* parece resignarse al propio sinsentido de su existencia, encontrando en la música de jazz que acaba de descubrir una especie de rancia consolación a su angustia vital, sin más trascendencia que la del mismo instante en que transcurre la misma. Esta ausencia de perspectiva resulta evidente tanto en la obra filosófica *El ser y la nada* como en su correlato literario *La náusea*, diferenciándose claramente de los mundos abiertos por el *Sein und Zeit* de Heidegger y *Der Zauberberg* de Thomas Mann, sin que no obstante un consustancial pesimismo tampoco deje de estar presente en estos últimos en lo que se refiere al fracaso de los ideales de la modernidad.

Por otra parte, Hans Castorp también vendría a ejemplificar la función formadora que la estética es potencialmente capaz de ejercer sobre el ser humano, en total consonancia con las ideas expuestas por Schiller en sus *Cartas a la educación estética*, entre las cuales cabe destacar el loable pero utópico intento de recuperación por parte del ser humano de la unidad perdida, mediante el Ideal que implica la recuperación de la totalidad del ser humano, tratando de conseguir esta última mediante una formación estética que se fraguaría tanto en el plano individual como en el social²⁴⁶⁷, y que estaría encaminada a romper la

²⁴⁶⁷ P. 68, *La estética en la cultura moderna*, Simon Marchan

fragmentación existente entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, así como la excesiva especialización del individuo en diversos trabajos, formaciones y disciplinas que acaban provocando la división interna de su interioridad al ser educado exclusivamente para formar parte de un complejo sistema de relojería, en el que sólo participa siendo una pieza más del mismo. Schiller se propone, de forma ciertamente utópica, acabar con la alienación del sujeto que se encuentra abocado a desempeñar una vida tan mecánica como artificial²⁴⁶⁸, pues considera que *la historia de la modernidad podría interpretarse a la luz de la fragmentación*²⁴⁶⁹, y es precisamente en un contexto histórico en el que la política y sus instituciones ya han dejado de generar la confianza de antaño, donde aparece el Ideal de formación estética del ser humano como faro iluminador de la humanidad²⁴⁷⁰.

*La emergencia del ideal estético tiene que ver con la superación de un ideal político restringido*²⁴⁷¹

Y es precisamente la estética el nuevo fundamento de renovación del hombre, que tendrá su continuidad desde finales del siglo XIX hasta buena parte del siglo XX con la aparición de las vanguardias artísticas, ambiciosa tarea que será conveniente y contundentemente recortada por la propia experiencia²⁴⁷². En este último contexto histórico, Marcuse considera que el placer supremo del ser humano consiste en esa felicidad que debe ser encontrada mediante el conocimiento filosófico de lo verdadero, lo bueno y lo bello, aspectos claramente opuestos a la facticidad del ámbito meramente material y cotidiano, pues en última instancia, se trata de encontrar lo permanente en lo contingente y cambiante, la libertad en medio de la necesidad.

Volviendo de nuevo sobre Schiller, la estética tiene la difícil y elevada misión de no solo suplir a la política, sino también a la religión en su tarea de resolver todas las disyunciones y salvar al hombre de la alienante cotidianidad y el excesivo racionalismo. Esto supone tanto la clausura del Ideal clasicista, como la esperanza que había sido puesta en el pensamiento ilustrado²⁴⁷³. En algunas de sus obras, como por ejemplo, *El teatro considerado como institución moral* (1784) y *Los artistas* (1788-89), la estética aparece como mediadora en la reconciliación

²⁴⁶⁸ P. 69, *Ibíd.*

²⁴⁶⁹ P. 70, *Ibíd.*

²⁴⁷⁰ P. 71, *Ibíd.*

²⁴⁷¹ P. 72, *Ibíd.*

²⁴⁷² P. 73, *Ibíd.*

²⁴⁷³ P. 73, *Ibíd.*

de la tensión existente entre la razón y los sentidos, convirtiéndose entonces el teatro en morada de la humanidad en su función primordialmente conciliadora. Pero el motor de dicha mediación estética es el *Trieb*, palabra que debe ser comprendida como instinto o pulsión-impulso vital que aunando lo físico y lo psíquico, viene a constituir una especie de amalgama de conocimiento sensible, imaginación y razón, que en sí misma ya armoniza la lucha de opuestos²⁴⁷⁴, surgiendo de dicha mediación entre la sensibilidad y la razón la pulsión lúdica o *Spieltrieb*²⁴⁷⁵. Este planteamiento será más tarde recogido por Freud en los escritos de su segunda tópica, definiendo la pulsión (*Trieb*) como aquel impulso vital que en sí mismo aúna lo biológico y lo psíquico, esto es, lo natural y lo cultural, y que más tarde permitirá a Marcuse estructurar su teoría de la dimensión estética.

Y esa es precisamente la cuestión capital que Thomas Mann necesita resolver mediante la construcción de una identidad narrativa en la que ese personaje creado por él mismo, Hans Castorp, viene a constituir una especie de *alter ego* en el que previamente ha depositado todas las esperanzas y posibilidades de resolver el conflicto existente entre su sensibilidad y su razón, entre sus pulsiones (*Trieben*) y las interdicciones de su severo Super-yo, en definitiva, entre su *Physis* y su *Psyché*. Por esta razón, Castorp es tan versátil y cambiante, porque en definitiva viene a ser el portador de todo aquello que falta a su propio creador, situándose habitualmente en esa zona intermedia que es la entre-apertura de esos mundos opuestos que Settembrini y Napfta representan, para encontrar una primera síntesis provisional en el elogio e identificación con el hedonista personaje que es Peeperkorn, que finalmente le conducirá a la exitosa reconciliación consigo mismo. En el esquema narrativo de Mann los dos duelistas representan su propia conciencia intelectual y moral (su psique), no exenta de contradicciones y contrastes entre su adscripción al tradicionalismo del pasado (Nafta) y a la modernidad del pensamiento ilustrado (Settembrini), pues tan solo cabe recordar el esperpéntico y lamentable duelo en el que ambos se enfrentan a muerte tras las ofensas mutuamente inferidas en el transcurso de una acalorada discusión intelectual. Pero son Peeperkorn y la señorita Chauchaut, la rusa de ojos tártaros, quienes pasan a representar su mundo propiamente pulsional, cargado de prohibidos deseos y culpables expectativas. Se trata de dos personajes ciertamente hedonistas capaces de dar rienda suelta a sus impulsos y emociones, sin poner de manifiesto la más mínima consciencia de culpabilidad, viviendo plenamente esa vida sensible y sensorial que en el fuero interno de Mann se encontraba, de algún modo, interdicto. Ellos representan esa naturalidad de una vida que fluye sin dificultad ni cortapisas, que fielmente transcurre de acuerdo a la pulsionalidad de cada instante, y que Mann necesita proyectar como

²⁴⁷⁴ P. 73, *Ibíd.*

²⁴⁷⁵ P. 73, *Ibíd.*

alter ego de aquello mismo que tanto desea y teme vivir. ¿Y el sanatorio de allí arriba?, pues representa, ni más ni menos, que ese espacio de significado limitado en el que su autor puede por fin realizar esa imprescindible cura de reposo que le conducirá al centro de sí mismo, de tal forma que al igual que Proust, conseguirá alcanzar mediante la trama argumental de los personajes de su novela. Nuevamente nos podemos preguntar sobre la naturaleza real o ficticia de dicha identidad narrativa, encontrándonos, una vez más, en la obligación de afirmar que efectivamente se trata de una ficción tan cargada de verdad como de conocimiento. Y si la montaña en la que se encuentra el sanatorio Behrens es mágica, lo es en función de la propia capacidad transformadora que posee ese “mundo de allá arriba” en el que tanto la enfermedad como la muerte se desvelan como caminos de conocimiento y perfeccionamiento moral, en el mismo sentido que en la vida real y concreta tuvo para el poeta Marius Torres su estancia en el sanatorio de Puigdolena, donde permaneció hasta la llegada de la hora de su muerte, sin que no obstante ello comportara pesimismo alguno. Tan solo hace falta leer cualquiera de sus versos para percatarse de ello:

Morir déu se bell, com lliscar sense esforç

en una nau sense timó, ni remes, ni vela,

*ni llast de records!*²⁴⁷⁶

Y que el filósofo Antoni Pascual²⁴⁷⁷ oportunamente relaciona con aquel otro verso en su momento escrito por Machado:

Cuatro cosas tiene el hombre

Que no sirven en la mar;

Ancla, gobernalle, remos

Y miedo de naufragar

Comentándonos finalmente, *on Màrius diu “morir” hauria de dir, més aviat i amb més precisió, potser, “viure”, perquè es pot viure així- i ens cal aprendre-ho com mé aviat millor-, sense timó ni “governalle”, sense remes ni “remos”, sense por al*

²⁴⁷⁶ Debe ser bello morir, como resbalar sin esfuerzo, en una nave sin timón, ni remos, ni vela, ni lastre de recuerdos

²⁴⁷⁷ P. 38, *El sentit de l'absurd, (El sentido del absurdo)*, Marius Torres, Antoni Pascual, *Quadern Privat*, St. Celoni, 1999

*naufraji, endut per forces misterioses que porten, mar endins, cap a una aventura inacabable i una plenitud de sentit i meravella*²⁴⁷⁸.

Y es que la profundidad que adquiere su existencia gracias a la grave enfermedad que padece, queda bien manifiesta en su corta pero sustanciosa obra poética. Aquel hombre procedente de una larga generación de médicos que en principio parecía destinado a convertirse en un médico rural más, sin otra previsible trayectoria que la derivada de su propia condición familiar, acabaría siendo uno de los más lúcidos e interesantes poetas del mundo. En este aspecto, Antoni Pascual hábilmente vincula la vida con esa bella muerte de la que nos habla el poeta en sus escritos, porque al fin y al cabo, siempre se trata, hablemos de lo que hablemos, de *esa muerte que es la vida*.

Constatamos el gran paralelismo existente entre una historia de ficción (Hans Castorp) y una historia real como la vida misma (Marius Torres) para percatarnos de que, en última instancia, ficción y realidad apenas consiguen separar sus frágiles contornos para desvelarnos que la existencia humana no es más que una construcción simbólica tan precaria, vacilante e inconsistente como una fina telilla constantemente atravesada por el deterioro que el paso del tiempo amorosamente deposita en ella. Y es esta, y no otra, la única distancia que separa al moriturus del moribundo, una fina telilla que va deteriorándose paso a paso, instante tras instante. La única diferencia entre estas dos historias consiste en que mientras el poeta Marius Torres muere debido a la misma enfermedad que padece, Castorp sobrevive a la misma, quedando en suspenso su subsistencia en el campo de batalla donde finalmente perdemos su rastro para siempre. No obstante, este detalle viene a resultar del todo anecdótico, porque en ambos casos, ha sido la emergencia de la enfermedad la causa profunda que ha posibilitado las respectivas “curas de reposo”, esto es, de suspensión de su estado de inautenticidad y sustracción al “se” de lo establecido en sus respectivos sanatorios. Por tanto, en la disyuntiva existente entre ficción o realidad, más bien deberíamos afirmar que se trata, al mismo tiempo, de una realidad ficticia y de una ficción realista, porque en última instancia ambas funden sus contornos en un mismo horizonte de intercambios y posibilidades. Tan solo recordar aquella bella historia de ficción-realidad representada en la película *El laberinto del fauno*, dirigida por Guillermo del Toro, donde constantemente tiene lugar un rico intercambio entre las durísimas y trágicas circunstancias en que se desarrolla la trama argumental, la lucha entre los franquistas vencedores de la guerra civil española y los maquis que durante los primeros años de la post-guerra trataron de resistirse a la derrota, y el ficticio, pero no por ello menos real, mundo mágico creado por la protagonista principal

²⁴⁷⁸ P. 38, *Ibíd.* Donde Marius dice morir debería decir, más bien y con mayor precisión, quizás, vivir, porque se puede vivir así y resulta conveniente aprenderlo cuanto antes mejor, sin timón ni “governalle”, sin remos ni “remos”, sin miedo al naufragio, poseído por fuerzas misteriosas que conducen, mar adentro, hacia una aventura inacabable y llena de sentido y maravilla.

de la película, Ofelia, una niña de once años que ante los desolados acontecimientos a los que asiste opta por crear su propio mundo a imagen y semejanza de las necesidades de su propia supervivencia existencial. Ambos mundos, comparten por igual el espacio argumental en la pantalla, estableciéndose como realidades paralelas que evitando en ningún momento coincidir o apenas tocarse, transcurren con absoluta normalidad a lo largo de la compleja trama argumental de la película. Dos espacios, dos escenarios, dos mundos coexistiendo como dos vidas paralelas constituyendo el anverso y el reverso de una misma realidad ¿De qué realidad se trata? Ni más ni menos de aquella en la que confluyen sin jamás mezclarse, ficción y realidad, esto es, *el poder-ser-más-propio* como mundo abierto por el propio *Dasein* y el *deber-ser* correspondiente a las circunstancias particulares del “se” establecido en cada momento de la historia. Entre ambos mundos, entre ambas realidades, emerge ese espacio de creación en el cual el ser humano, el *Dasein*, encuentra la libertad para generar sentido en su propia existencia. Y es precisamente en este ámbito donde son dadas las condiciones para la construcción de esa identidad narrativa de la que nos habla Paul Ricoeur, que no es otra que aquella forjada en y a pesar de las circunstancias en las que el existente humano se encuentra en cada momento. Por otra parte, también debemos tener en cuenta que cada autor y cada obra abren un nuevo mundo que permitirá a los lectores desarrollar su propia identidad narrativa en la medida en que puedan espejarse en esos mismos personajes en los que hay más realidad que ficción. De este modo, tiene lugar un invisible diálogo interpersonal, que en cierto modo desdibuja y sobrepasa los límites tradicionalmente considerados, pues en realidad la obra, cada obra, escapa a las intenciones de su creador, y repercute de muy diversas maneras en todos y cada uno de sus receptores. Hemos podido comprobarlo al leer y analizar *Der Zauberberg*, pues estas son tan solo algunos de los muchos aspectos que el estudio y minucioso análisis de una obra de tales características es susceptible de despertar en un lector como el que escribe estas líneas.

Finalmente, el Dr. Behrens representa para Mann su prototípico personaje social que escondido tras su propia máscara²⁴⁷⁹, ejerce exitosamente su profesión desde la dignidad que su propio estatus le confiere, constituyendo de algún modo, el lado más convencional del propio autor de la novela, siendo su contrapunto la presencia del enigmático Dr. Krokowski, siempre interesado en el desvelamiento de lo oculto y extraño (*unheimlich*), esto es, de los aspectos de la realidad del mundo más ostensiblemente alejados de la oficialidad del “Uno”. Ambos doctores constituyen el haz y el envés de ese escritor llamado Thomas Mann que al inicio de su primera novela *Muerte en Venecia*, ya cuenta con una más que notable reputación social, encontrándose en la situación de realizar una especie de reflexión o examen de consciencia en lo que parecería ser el ecuador

²⁴⁷⁹ Recordemos que en latín, la palabra persona significa máscara de actor, haciendo por tanto referencia al personaje social detrás del cual se esconde la personalidad más íntima y oculta.

de su existencia, que en la citada trama argumental se desvelará, no obstante, como el inicio de su propio fin. En nada debe sorprendernos que la primera novela escrita por Mann verse, precisamente, sobre la muerte, en realidad, sobre su propia muerte, porque en última instancia, es uno de estos escritores que escriban sobre lo que escriban siempre acaban escribiendo sobre esa muerte en que siempre consiste la vida. Quizás ningún otro autor haya sido nunca capaz de escribir con tanta lucidez *sobre esa vida que es una muerte*, pues en su obra, ambos aspectos vienen a formar parte intrínseca de una misma *religio* en la que la dinámica del devenir ha conseguido, por fin, suturar la principal aporía de la existencia. Inicio y cesación del proceso vital vienen a integrarse en una misma unidad orgánica sin que resulte posible separar sus respectivos contornos. En este aspecto, *der Zauberberg* viene a constituir una auténtica epopeya sobre la interioridad del ser, y de modo más específico, sobre su existencialidad entendida como la heideggeriana correlación *Ich/Umwelt*²⁴⁸⁰, desvelándose en sus más variados aspectos de autenticidad, inautenticidad, estado de caída, de cuidado, de ser para la muerte...Viniendo a ser, de este modo, una especie de contrapartida literaria al *Zein und Zeit* de Heidegger, esto es, su ilustración más universal-concreta en la medida en que Hans Castorp viene a constituir un ejemplo particular que encierra en su seno la universalidad de la problemática existencial padecida por cualquier ser humano enfrentado al mundo y sus circunstancias. En este aspecto, ese antihéroe que al inicio de la narración se nos muestra en toda su fragilidad, inconsistencia e inexperiencia, acaba convirtiéndose en un auténtico Héroe epopéyico, culminando con su desaparición en el campo de batalla, un auténtico camino de conocimiento en el que se apoya su propio creador, Thomas Mann, para construir su *identidad narrativa*. Se trata, una vez más, del activo poder creador de la Palabra Viva que habiéndose sustraído a la convencionalidad del “se” de lo establecido, se instituye como Poder Creador de realidades. Así el ser humano crea su propio mundo, su propia realidad, abriendo e instituyendo un mundo como *Dasein* que es, a partir del claro (*Lichtung*) que acontece en la oscuridad del bosque.

²⁴⁸⁰ El yo y el mundo circundante

*El Claro es aquel lugar vacío donde el hombre, en efímeros instantes, logra descubrir el juego de las imágenes haciendo y deshaciendo su realidad, y donde, acallando por fin los rituales de la existencia, puede escuchar la palabra callada. Un espacio vacío y libre donde sólo penetra el hombre que rompe sus ataduras, aunque sea momentáneamente: ideas, creencias, hábitos, todo aquello que, en suma representa al personaje; un espacio donde penetra aquel que ha sabido des-identificarse, palabra ésta tan utilizada en la mística oriental y que viene a significar, en nuestra mística occidental, el verdadero combate contra el orgullo la necesidad de ser alguien...El poeta se mantiene como vacío, en disponibilidad permanente*²⁴⁸²

Cuando el ser humano es capaz de situarse en esa nada creadora que es la *Lichtung*, tal como la materializa Thomas Mann a través de su personaje central Hans Castorp, consigue aunar todas las disyunciones situándose más allá de la razón discursiva, de tal modo que esa nada en que consiste la *Lichtung* contiene todas las posibilidades del ser²⁴⁸³. Así, el poeta consigue mantenerse vacío y permanentemente disponible a través de los universos simbólicos que va creando mediante el poder evocador de la Palabra Viva y Verdadera. Para María Zambrano, cada sujeto se encuentra identificado con unos determinados personajes que habiendo fraguado su existencia a lo largo de su experiencia en la vida, lo alejan de su Ser verdadero. Por esta razón, se impone una des-identificación con dichos personajes que conduce al inevitable despertar de la conciencia. A lo largo de su existencia, el sujeto transcurre por numerosos procesos de identificación (con un determinado personaje), ruptura (des-identificación) y nueva identidad que de forma inexorable contribuyen a la creación de su persona, pues finalmente, no es posible permanecer en un despertar constante. Así, sucede con la actividad psíquica lo mismo que con la metafórica, pudiendo establecer cierto paralelismo entre el proceso consistente en la identificación/ruptura/identidad de la primera con el proceso de la similitud/desemejanza/identificación de la segunda, como instrumento que nos transporta hacia lo Otro, esto es, hacia una *religio* de todas las oposiciones del Ser. Así, despojándose éste de todos sus personajes y apariencias, consigue ir situándose en la órbita de un Vacío que constituye la esencia de su Ser. Y es precisamente entonces cuando Hans Castorp (Thomas Mann, el potencial lector de la obra), encuentra su propia esencia, que no es otra, que ese Vacío

²⁴⁸¹ El Claro, la claridad en la oscuridad del bosque

²⁴⁸² P. 142-143, *La creación por la metáfora*, Chantal Maillard

²⁴⁸³ P.145,146, *Ibíd.*

susceptible de ser colmado por los potenciales mundos que pueden ser abiertos e instituidos por el *Dasein*.

Así, Hans Castorp/Thomas Mann/el lector, llegan al Claro del bosque en el que la Luz brilla gracias a las oscuras tinieblas que se ciernen sobre ella, pues al fin y al cabo, no hay luminosidad sin oscuridad, o mejor dicho, al igual que sucede con el proceso vital mismo, lo oscuro constituye la condición de lo claro en la misma medida en que la muerte permite iluminar la vida. Somos al fin y al cabo, pequeñas figuras emergidas desde la más absoluta oscuridad, como esos Ángeles que en el Génesis iluminan su existencia mediante la Luz emanada de la figura de Lucifer. Por tanto, el mal, la enfermedad, el dolor, la muerte, lejos de constituir una amenaza para la vida, constituyen su fundamento y principal razón de ser, pues sólo es posible ser, existir, sobre ese negro escenario que es, sin duda alguna, su sostén. Así, Castorp/Mann/el lector, pueden situarse más allá de toda disyunción, lejos de los tradicionales maniqueísmos, y en las antípodas de cualquier síntesis dialéctica que albergara la pretensión de acabar con la lucha de opuestos, pues el devenir jamás puede detener su marcha...y es por esta razón, que en la parte conclusiva de la trama argumental de *Der Zauberberg*, no sabemos a ciencia cierta cuál es la suerte final que ha corrido nuestro Héroe, pues tanto ignoramos si ha perecido en el campo de batalla como si ha subsistido en el mismo. Pero no importa, la vida, al igual que la muerte, continua incesantemente su paso, sigue deviniendo sin parar, resultando ser finalmente insignificante el destino final de Castorp. Trama argumental inacabada en un contexto que en realidad carece de argumento, pues no se trata ni de un principio, ni de un final, sino de la continuidad de un devenir en el tiempo, del Ser en el Tiempo que tan solo alcanza a ir deviniendo en la medida en que en dicho contexto el ser estable, el ser en sí, tan solo puede ser entendido como la más egregia de las ficciones. Castorp se nos va desvelando en su naturaleza más líquida e inconsistente a medida que, deshaciendo las sucesivas capas de cebolla de su inautenticidad, va proyectándose en los distintos personajes que utiliza como soporte de un proceso consistente en la identificación/ruptura/ y creación de una nueva identidad, para descubrirse a sí mismo la ficción en que en realidad consiste su propio ser. Al final, hábilmente colgado en esa telaraña simbólica²⁴⁸⁴ que se cierne sobre el vacío y la nada, descubre el sentido estético de su existencia escuchando atentamente las melodías emanadas del gramófono adquirido por el Dr. Behrens para los habitantes del sanatorio. Es precisamente, la música, arte del tiempo, la encargada concluir, en cierto modo, el largo periplo por el que nuestro Héroe transita a lo largo de la extensa trama argumental, justo antes de perder su rastro en ese campo de batalla que hace las veces de oscuro bosque susceptible de ser atravesado, una vez más,

²⁴⁸⁴ Pues finalmente, somos hijos de nuestras propias conjeturas y construcciones simbólico-culturales.

por la diáfana luminosidad de la *Lichtung*. No podía acabar de otro modo una novela cuyo protagonista principal, en el fondo, es el Tiempo entendido como escenario en el que transcurre el devenir del ser, o dicho de otro modo, donde el ser-devenir se manifiesta. Así, entre las sombras, penumbras y vahos de muerte del oscuro bosque, perdemos el rastro para siempre de quien fue el personaje principal de toda la trama argumental, pero nos quedamos en la incertidumbre de conocer su destino final porque, en definitiva, se trata de mantener al lector en la sensación de lo provisional e inacabado, en la fluctuación entre el ser y el no-ser, en esa ambigüedad que inherentemente rodea al existente humano. Quizás, por este motivo, éste acostumbra finalmente a encerrarse en los ficticios, pero aparentemente sólidos, principios de la razón y la ciencia tan en boga hoy en día, en la medida en que puede resultar ciertamente insoportable sentir y aceptar la propia levedad de su ser. La novela acaba en la oscuridad en la medida en que es el escenario que mejor posibilita la emergencia de la Luz. Así nos despedimos de Hans Castorp...*Abschied!*

La construcción de la identidad narrativa por mediación de la terapia psicoanalítica y a través de la literatura

Tal como hemos podido comprobar, el sujeto lector/espectador/oyente va construyendo su propia identidad narrativa mediante una muy compleja actividad mimética establecida con los distintos productos artísticos con los que va entrando en contacto a lo largo de su existencia. Cuando dicho sujeto se encuentra frente a una obra artística que sin saber muy bien porque, le sacude el corazón y las entrañas, señal que ha podido espejarse en la misma, de tal modo que desvelando una parte oculta de su propio *ser-en-el-mundo*, ha adquirido un mayor grado de consciencia sobre sí-mismo. En este apartado voy a analizar la construcción de la identidad narrativa que tiene lugar en los procesos terapéuticos de tipo psicoanalítico, ya sea en el psicoanálisis freudiano o en sus derivaciones kleinianas, lacanianas o junguianas, así como en las terapias psico-corporales de carácter analítico, para finalmente reincidir en los procesos que pueden tener lugar a través de los relatos de ficción.

Uno de los textos más conocidos de Sigmund Freud se titula *la novela familiar del neurótico* escrito en 1908, donde nos explica los complejos procesos de identificación/idealización/des-idealización/des-identificación y nueva identificación/idealización que irá seguida de un nuevo proceso de des-idealización/desidentificación, y así sucesivamente. Ya hemos visto dicha dinámica perfectamente reflejada en el personaje de ficción que es Hans Castorp en *Der Zauberberg*, si bien podemos encontrar otros muchos ejemplos en la experiencia concretamente real y cotidiana de cualquier ser humano que haya optado por psicoanalizarse o ser tratado mediante una terapia psico-corporal-analítica. Veamos en qué forma transcurre dicho proceso en este último supuesto: un paciente acude a la consulta de un profesional de dicha orientación terapéutica con la intención de solucionar unos determinados trastornos o conflictos psíquicos que le generan una serie de síntomas como pueden ser, la ansiedad, la angustia o la depresión. La labor analítica pone de manifiesto la compleja red de relaciones tejidas entre dicho paciente y las correspondientes figuras parentales²⁴⁸⁵, destacando los diversos niveles de

²⁴⁸⁵ A señalar que en el ámbito psicoanalítico resulta más adecuado referirse a las figuras parentales (materna o paterna) que a la madre o al padre, en tanto en cuanto se trata de modelos de identificación utilizados por el propio paciente desde su más tierna infancia, de tal manera que no necesariamente siempre coinciden las funciones materna y paterna con los progenitores específicos del paciente, pues en muchos casos dichas funciones son

mímesis e identificación establecidos con las mismas, que en mayor o menor medida, habrán sido claramente idealizadas²⁴⁸⁶, o dicho freudianamente, habrán pasado a formar parte de su propia *novela familiar*, no exenta de numerosas subjetividades y particularidades no necesariamente acordes con la estricta realidad de los hechos, ya que en este contexto, como en cualquier otro, sigue prevaleciendo aquel orden de fabulación señalado por Nietzsche por encima de la adecuación a la realidad más concreta y objetiva. Sin duda alguna, lo que dicho paciente ha construido es una red de relaciones y vínculos acordes con las necesidades existenciales de su propio sí-mismo. Pero, ¿cuál es la particular forma en que es construida la identidad narrativa del paciente en el contexto de la terapia psicoanalítica? La principal herramienta que la posibilita es, sin duda alguna, el manejo de la relación transferencial por parte de su analista, que permite al paciente proyectar en su persona todos aquellos conflictos concernientes a su pasado infantil que no pudieron alcanzar una adecuada resolución. De este modo, la transferencia se convierte en un medio eficaz que permite al paciente utilizar la figura del analista a modo de espejo en el que poder reflejar-(se) su problemática psíquica en relación a los distintos vínculos establecidos con las figuras parentales a lo largo de su vida infantil y adolescente, en una forma no demasiado distinta a la manera en que el lector de una novela con la imprescindible calidad literaria²⁴⁸⁷ se proyecta a sí mismo en los personajes que participan en su trama argumental, o en que el espectador de una producción plástica o el oyente de una pieza musical se apoyan en la misma para desvelar los más recónditos secretos pertenecientes a la interioridad de su ser. En cualquier caso, lo que diferencia notablemente ambas experiencias es el establecimiento de un vínculo de índole profesional en el primer caso en claro contraste con la naturaleza meramente individual del segundo, ya que el espectador/lector/oyente desarrolla su actividad proyectiva únicamente desde sí-mismo para sí-mismo sin la ayuda de una figura imparcial y supuestamente²⁴⁸⁸ objetiva, y por tanto, al margen de cualquier relación humana, si bien la soledad en la que el espectador se encuentra no deja de ser relativa en tanto en cuando también podemos considerar que es capaz de establecer profundos y fructíferos vínculos con los personajes de ficción u objetos artísticos de las obras en que se apoya para construirse a sí mismo. En

desempeñadas por muy diversos sujetos como pueden ser los abuelos, tíos, hermanos primogénitos o incluso amigos y conocidos cercanos al entorno familiar del paciente.

²⁴⁸⁶ En este supuesto concreto me estaría refiriendo a un proceso hipotéticamente normal en el que el paciente habría encontrado a lo largo de su experiencia infantil el imprescindible grado de empatía respecto a sus progenitores, para poder desarrollar de manera adecuada los vínculos a los que me estoy refiriendo, ya que por desgracia, no siempre dicho proceso sigue estos mismos derroteros.

²⁴⁸⁷ Pues aquellas obras que carecen de la necesaria calidad literaria, no pudiendo ser efectivamente utilizadas para la construcción de su identidad narrativa, no cumplirán otra función distinta que el más superficial entretenimiento.

²⁴⁸⁸ Digo supuestamente en la medida en que en este ámbito tampoco podemos esperar una objetividad absoluta sino relativa, o cuanto menos, mayormente fiable a la del propio espectador que actúa solitariamente sin ningún género de ayuda y contraste por parte de una otredad como el analista.

cualquier caso, el principal problema que supone la no existencia de una figura como el analista que desde su supuesta objetiva profesionalidad sería capaz de señalar al paciente sus propias resistencias para aceptar y afrontar los más dolorosos episodios y recuerdos de su experiencia infantil, son las muy altas probabilidades de que pueda extraviarse en sus propias autocomplacencias y engaños si tomamos en consideración la escasa capacidad gnoseológica otorgada por Freud al yo en las teorizaciones de su segunda tópica. No obstante, a pesar de que tales pormenores no deben dejar de ser tenidos en cuenta, no existen relevantes diferencias de fondo en lo que a la actividad propiamente mimético-especular se refiere, pues en ambos casos es forjado un escenario adecuado para la construcción de esa identidad narrativa de la que Ricoeur nos habla en sus escritos. De la misma manera que el lector llega a identificarse con los personajes que participan en la trama argumental de la obra, el paciente que está siendo psicoanalizado también llega a identificarse con la figura del analista en base a lo que éste pueda re-presentar en cada momento de su proceso terapéutico, y como es lógico, esta situación siempre irá seguida de su correspondiente fase de des-idealización des-identificadora que abrirá las puertas a un inédito proceso de identificación/des-idealización/des-identificación.

Como podemos constatar, la propia dinámica de la relación transferencial guarda una relación bien directa con la estructura de la metáfora, pues en ambos casos un sentido o significado perteneciente a un objeto es trasladado a otro diferente con el que en principio no guardaría relación alguna, pues en la relación transferencial el analista sin dejar de ser en ningún momento él mismo, pasa a re-presentar un objeto otro perteneciente a la experiencia desarrollada durante el pasado infantil del paciente. De este modo, en la figura de dicho analista confluyen al mismo tiempo dos objetos que serían analíticamente diferenciables, uno sería el correspondiente a su figura objetiva desempeñando su propia labor profesional, y el otro sería el objeto perteneciente al pasado infantil del paciente que vendría a confluir, e inicialmente a confundirse, con la figura del analista, si bien la actividad analítica²⁴⁸⁹ desarrollada por éste tendría como principal objetivo desvelar el sentido profundo de dicha confusión mediante una acertada labor interpretativa. Cuando la transferencia de determinados afectos del paciente sobre su analista, es respondida con una interpretación del tipo: *los afectos que usted está sintiendo y expresando hacia mi persona no son otros que aquellos mismos que en su momento usted no pudo expresar a tal o cual figura parental de su pasado infantil*, el paciente toma rápida consciencia no solo de su confusión sino también de la profunda razón por la cual había proyectado en la figura del analista aquello mismo que no se encontraba resuelto en la estructura de su psiquismo. De este modo, si

²⁴⁸⁹ Cabe recordar que analizar significa separar, y en este contexto concreto, diferenciar aquello perteneciente al pasado respecto a lo que acontece en el presente de la relación terapéutica.

su conflicto psíquico ha quedado debidamente analizado, en el futuro ya no necesitará volver a proyectarlo sobre ningún otro objeto.

Lógicamente, este juego metafórico en que de hecho consiste la relación transferencial tan solo puede desarrollarse en el contexto de una terapia que siga una orientación psicoanalítica, pues en la tradicional ausencia de análisis que caracteriza la práctica de la psicología cognitiva no resulta posible establecer este lúdico juego de proyecciones/identificaciones/des-identificaciones en qué consiste la transferencia. Desde que hace ya algunas décadas en España la psicología pasó a formar parte de las llamadas *ciencias de la salud*²⁴⁹⁰, perdió su propio rumbo y esencia al quedar capturada bajo los estrechos dominios del método científico que infructuosamente ha tratado de atrapar a esta *Psyché*, que en palabras del propio Heráclito, *resulta inalcanzable por más que uno ande en cualquier dirección debido a la profundidad de su logos*. Desprovista entonces la psicología de su propia esencia poético-metafórica, ha quedado relegada a la mera observación de las más superficiales apariencias de *Psyché*, esto es, de los aspectos meramente conductuales del paciente que no son más que la más pura consecuencia de su conflictividad inconsciente. Lógicamente, colocado el inconsciente y la actividad poético-metafórica del psicoanálisis sobre esa *Cama de Procasto* en que consiste el método científico, no reúne las necesarias garantías como para ser consideradas como realidades susceptibles de ser tenidas en cuenta, razón por la cual quedando excluidas de la oficialidad científica²⁴⁹¹, han pasado a engrosar las filas de la más pura marginalidad, quedando la práctica de la psicología reducida a la modificación de aquellos hábitos y conductas del paciente considerados como patológicos, sin mostrar interés alguno en conocer las verdaderas y profundas causas de sus comportamientos.

Por otra parte, la utilización de la relación transferencial en las terapias de orientación psicoanalítica no deja de guardar una lógica coherencia con los procesos de mimesis-identificación que tienen lugar durante las sucesivas etapas de estructuración del psiquismo humano, empezando por el establecimiento de una relación especular-primaria con la figura materna en la que el bebé va desarrollando una identidad de orden imaginario al identificarse y confundir la imagen de dicha figura con su propio ser, en lo que psicoanalíticamente se conoce como *estadio del espejo*²⁴⁹², que más tarde

²⁴⁹⁰ Perdiendo su tradicional ubicación en el ámbito de las Letras y las Humanidades, cuando la psicología aún era una especialidad dentro de la carrera de Filosofía y Letras.

²⁴⁹¹ Oficialidad que no es otra que aquella arbitrariamente decidida por quienes únicamente tratan de comprender la compleja realidad mediante las restricciones impuestas por el propio empirismo epistemológico como Verdad única e irrefutable.

²⁴⁹² En las teorizaciones de los *Séminaires et Écrits I et II* de Jacques Lacan, si bien el psicoanalista vienés Heinz Kohut denomina *objeto del sí-mismo especular materno* a la figura materna que sirve al objetivo de la construcción del sí-mismo especular primario materno, en contraposición al objeto del *sí-mismo idealizado* paterno que en un segundo momento contribuirá a seguir forjando dicha construcción.

dará paso a los correspondientes procesos de identificación secundaria que tendrán lugar durante el período edípico en relación a las figuras materna o paterna, entendidas éstas como modelos de identificación sexual que situando al niño/a más allá del anterior orden imaginario, permitirán su progresivo ingreso en el orden simbólico y la posterior definición de su identidad sexual masculina o femenina, con sus correspondientes elecciones de objeto heterosexual, homosexual o bisexual.

Finalmente, la práctica psicoanalítica no deja de formar parte integrante de la hermenéutica en la medida en que considera la existencia no de realidades en sí, sino de múltiples y diversas interpretaciones de los hechos que pasan a constituirse en realidades interpretadas, y es en este aspecto que el psicoanálisis sigue unos derroteros que podríamos denominar como poético-científicos, en la medida en que participan al mismo tiempo de la subjetividad propia de la actividad metafórica y de la objetividad de la ciencia, entendida esta última no en su acepción más radical y totalitaria, sino en el sentido de buscar cierta sistematización en sus procedimientos. Si tenemos en cuenta que uno de los significados concernientes a la palabra estética²⁴⁹³, es colocar cada cosa en su sitio, podemos concluir que el análisis de la relación transferencial en la terapia de orientación psicoanalítica constituye una labor estética al encaminarse a separar y re-colocar a cada objeto en su lugar correspondiente, esto es, al analista en el presente de la relación y al paciente en su correspondiente vinculación con las figuras del pasado de su experiencia infantil.

No obstante, en muchos casos la labor de construcción de la identidad narrativa del paciente va mucho más allá de la mera repetición de relaciones conflictivas que tuvieron lugar durante el pasado de su historia infantil, para presentarse como verdaderos caminos de construcción de aquellos vínculos que debido a diversas circunstancias y vicisitudes no pudieron adecuadamente establecerse con las respectivas figuras parentales. En este supuesto, el paciente toma prestada la figura del analista para construir aquellas micro-estructuras psíquicas de las que adolece con la finalidad de integrarlas en el ámbito de su *self*, pudiendo entonces vivenciar aquellos vínculos que jamás existieron en el contexto de las relaciones habidas con sus propias figuras parentales. En tales casos, la función del analista sigue albergando la misma naturaleza metafórica en la medida en que se ofrece al paciente como soporte para la creación de una experiencia nunca antes vivenciada, viniendo a desplegarse a través de la relación transferencial en su doble condición de ser concreto de carne y hueso en el aquí-ahora del momento presente y objeto que posibilita al paciente el establecimiento de aquellos vínculos que en las circunstancias de su experiencia infantil no pudieron darse. En este contexto, el

²⁴⁹³ Procedente del griego *esteticos*

analista funciona como *objeto del sí-mismo ideal*, esto es, como aquella figura materna o paterna que al paciente de buena gana le hubiera gustado tener y no tuvo el placer de conocer, contribuyendo de este modo al proceso de restauración de su mermado sí-mismo²⁴⁹⁴.

Finalmente, la labor psicoanalítica siempre consiste en desvelar y restaurar aquellos eslabones perdidos, que formando parte de la trama argumental de la existencia del paciente, esto es, su novela familiar, en un determinado momento sucumbieron a la represión y al olvido. Esta actividad consistente en rescatar del ámbito inconsciente aquellos recuerdos que debido a su naturaleza dolorosa y traumática fueron obviados, comporta una labor de re-construcción de la propia identidad narrativa del paciente, y por tanto de restauración de sí-mismo, teniendo todo ello lugar mediante la utilización de los tradicionales recursos de la terapéutica analítica, esto es: el análisis de las resistencias del paciente o mecanismos defensivos encaminados a mantener la represión, la libre asociación de ideas, la elaboración e interpretación de los *lapsus linguae*, los actos fallidos, la interpretación de la actividad onírica, y finalmente, el manejo de la relación transferencial en todas sus vertientes. Si bien en el caso de las terapias analítico-corporales debemos añadir el desbloqueo y apertura de la coraza muscular que sostiene y hace efectiva la represión de las pulsiones, los afectos y las representaciones psíquicas vinculadas a los más traumáticos episodios de la vida infantil, pues en esta última opción, el encuadre terapéutico posibilita el acceso al material reprimido a través de la doble mediación verbal y corporal. Después de todo, el cuerpo del paciente constituye un fiel reflejo de su identidad narrativa, esto es, de todos aquellos acontecimientos que para bien o para mal, contribuyeron a forjar su existencia, y que conjuntamente con el análisis de su discurso verbal permite el desvelamiento de su ser-más-profundo y auténtico. De ahí que sea completamente factible llevar a cabo una lectura corporal del carácter mediante la atenta y minuciosa observación de los rasgos morfológicos de su cuerpo, esto es, las distintas formas corporales en cada caso adoptadas para hacer frente a las aporías y conflictos derivados de su interacción con el mundo exterior, derivándose de todo ello la formación de una estructura de carácter mostrativa de los conflictos psíquicos habidos y no resueltos. El Dr. Alexander Lowen nos habla en su obra *The language of the body* de la formación de una serie de estructuras²⁴⁹⁵ caracterizadas por una serie de rasgos defensivos encaminados a proteger el equilibrio psíquico de las amenazas procedentes del mundo exterior, de tal manera que cada una de ellas viene a poner de manifiesto un determinado modo de *existir-en-el-mundo*.

²⁴⁹⁴ Según el propio Heinz Kohut nos lo explica en su obra : *la Restauración del sí-mismo*. (Ver bibliografía).

²⁴⁹⁵ Dichas estructuras vendrían a ser prototipos en los que potencialmente tendrían cabida todos los seres humanos

Volviendo ahora sobre el ámbito más estrictamente literario, en la proustiana *A la recherche du temps perdu* podemos constatar hasta que punto su autor llevó a cabo una relevante labor restauradora de su propio sí-mismo, si tenemos en cuenta que la totalidad de esta obra constituye un gigantesco esfuerzo por ir restableciendo todos y cada uno de los eslabones perdidos de los episodios que configuraron la trama argumental de su existencia. Según Peter Quennell, un gran estudioso de la obra proustiana, Proust había sido durante los primeros treinta ocho años de su vida un hijo consentido que no habiendo sido capaz de tomarse en serio el ejercicio de profesión alguna, se habría convertido en una especie de inválido crónico²⁴⁹⁶. No obstante, según otros autores como el psicoanalista Heinz Kohut, el autor de *A la recherche* padecía una conflictividad psíquica bastante más grave consistente en un trastorno de su identidad de base, poniendo de manifiesto una problemática de corte narcisista caracterizada por un sí-mismo carente de la necesaria cohesión y consistencia, pues la imperiosa necesidad de detallar hasta los más minuciosos detalles de su experiencia, así como la muy traumática manera en que vivencia la separación y pérdida del objeto amoroso en *La prisionera*, vendrían a confirmar dicha hipótesis²⁴⁹⁷. Por tanto, el motivo por el cual Proust desperdició miserablemente el tiempo de su existencia, habría sido su radical incapacidad para integrar en su propio sí-mismo las distintas experiencias habidas a lo largo de su existencia. Por esta razón, incide de forma tan obsesiva en la descripción de todos y cada uno de los detalles concernientes a los objetos que van apareciendo a lo largo de la trama argumental, así como la rotunda y minuciosa expresión de los estados anímicos, sensaciones y sentimientos que dichos objetos habían despertado en él. Tal minuciosidad no deja de poner de manifiesto la necesidad del propio autor de re-interiorizar todas aquellas experiencias que en su momento no fueron suficientemente asimiladas e integradas como para llegar a formar parte de la interioridad de su ser. De ahí la repetitiva necesidad de re-memorar las sensaciones vividas en relación a la contemplación de un paisaje o la escucha de la famosa sonata de *Vinteuil*²⁴⁹⁸, así como los profundos sentimientos despertados por los diferentes objetos amorosos que van apareciendo a lo largo de la narración. En realidad si Proust tanto insiste en la descripción de los más ínfimos detalles y sutilezas anímicas es, al menos en parte, porque necesita re-vivir lo ya vivido con la finalidad de conseguir su más eficaz interiorización, esto es, relatar-(se)-a-sí-mismo aquello mismo que en su momento no había sido capaz de asimilar e integrar. Es por esta razón que no encontramos el mismo grado de minuciosidad en *Der Zauberberg* de Thomas Mann, donde la actividad ampliamente descriptiva obedece al objetivo de situar al lector en los distintos ambientes y atmósferas correspondientes al desarrollo de la trama argumental, y no a la necesidad del

²⁴⁹⁶ P. 9, *En torno a Marcel Proust*, Peter Quennell

²⁴⁹⁷ P. 128, *La restauración del self*, Heinz Kohut

²⁴⁹⁸ Que en realidad vendría a corresponderse con una de las dos sonatas para violín y piano compuestas por el compositor Camille Saint-Saëns.

propio autor de interiorizar y re-vivir en momento presente todos aquellos acontecimientos que no pudieron ser adecuadamente integrados en un sí-mismo tan escasamente estable y consistente como pudo ser el de Marcel Proust. A diferencia de este último, lo que Mann pone de manifiesto a través de la totalidad de toda su obra, aunque quizás de modo especial en *Der Zauberberg*, es la necesidad de resolver el gran conflicto interior existente entre sus deberes morales y el empuje de sus pulsiones-deseos, esto es, entre las exigencias de su severo Super-yo y la necesidad de dar rienda suelta a sus pasiones.

No obstante, en su empeño por restituir la experiencia sobre su propia existencia Proust consigue algo, si cabe aún mucho más importante, que es la re-presentación de las esencias de las cosas expresada mediante un bello estilo metafórico, y al respecto Gerard Genette²⁴⁹⁹ señala que, *no hay bello estilo sin metáfora, y que únicamente la metáfora puede dar al estilo una especie de eternidad*, como privilegiada expresión de una visión profunda capaz de dejar las meras apariencias para ir en pos de la esencia de las cosas, o dicho en una terminología más orteguiana, *la sombra mística subyacente a todas las cosas*, de tal modo que esas madalenas mojadas en el té con leche que aparecen en el inicio de *Du côté de chez Swan*²⁵⁰⁰, al igual que el bello paisaje de Balbec o la sonata a Venteuil, quedan desvelados en su ser-más-profundo y eterno. Y como muy bien señala Genette, *la búsqueda de la esencia orienta tan fuertemente el desarrollo de su obra como la búsqueda del tiempo perdido, de la que de hecho no es más que el medio, y el mundo de las esencias es su verdadero Paraíso Perdido; si el verdadero yo no puede vivir sino fuera del tiempo, es que la eternidad es el único medio en el que puede disfrutar de la esencia de las cosas*²⁵⁰¹, pues dichas cosas no tardan en oscurecerse y languidecer cuando simplemente permanecen en el ámbito de la cotidianidad en el que el yo también languidece y se marchita como una flor desprovista de tierra y agua. No sin razón decían los antiguos griegos que la felicidad consistía en sustraerse al inexorable paso del tiempo, esto es, en saber vivir fuera del tiempo mismo, en la eternidad del instante²⁵⁰², y eso mismo es lo que constantemente persigue y consigue Proust con su incombustible novela.

No obstante, es en el volumen titulado *El tiempo recobrado* donde su autor establece un sin fin de analogías entre unas sensaciones presentes y otras pasadas, de tal modo que rompiendo las correspondientes distancias temporales que las separan, permiten la eclosión de ese instante eterno que ha

²⁴⁹⁹ P. 5-7, *Proust Palimpsesto* en el número recopilatorio de la revista *Voces* dedicado a Marcel Proust

²⁵⁰⁰ Título del primer libro de esta extensa novela.

²⁵⁰¹ P. 6, *Proust Palimpsesto* en el número recopilatorio de la revista *Voces* dedicado a Marcel Proust

²⁵⁰² P. 115, *Del Tiempo (Elementos de una filosofía del vivir)*, François Julien

conseguido zafarse del irremisible paso del tiempo, si bien entonces son precisamente los objetos del presente los que se adivinan como meramente accesorios de aquellos otros procedentes del pasado, como de hecho así sucede cuando en la sesión de terapia psicoanalítica, la figura del analista viene a desdibujarse hasta resultar accesoria respecto a aquella otra figura parental perteneciente al pasado infantil del paciente²⁵⁰³. Durante unos instantes, las madalenas de Proust o el patio de los Guermantes, al igual que el analista en la sesión de terapia, quedan suplantados por las respectivas realidades del pasado, lo que erróneamente conduce a Genette a concluir que ya no se trata de una figura metafórica por haber resultado ser uno de los términos, el presente, mero soporte para la eclosión de lo pasado. En este caso no hay que perder de vista que la relevancia que es desvelada a la figura u objeto procedente del pasado tiene su punto de partida en la intersección producida con el objeto del presente, sin el cual, jamás podría brillar en el resplandor de su esencialidad, pues son esas mismas madalenas que en el presente Proust está mojando en su té con leche las que remiten a aquellas otras madalenas cargadas de significación y sentido (las de la infancia), en no menor medida en que la figura parental del pasado infantil del paciente pone de manifiesto su más verdadera dimensión a través de la figura de su analista en la situación transferencial que está teniendo lugar en el presente.

Lo mismo sucede con la relación transferencial en la que el analista que ha sido investido de los caracteres referentes a una figura parental del pasado infantil del paciente, viene a constituirse como una nueva realidad, que incluyendo a las otras dos, no es exactamente ni la una ni la otra. El analista no es, ciertamente hablando, el papá o la mamá del paciente, pero tampoco es ese personaje de carne y hueso como tal, sino una realidad engendrada por el propio proceso metafórico que caracteriza la relación transferencial, o dicho de otro modo, es una inédita realidad en la que vienen a confluír esa figura parental proyectada por el paciente, y al mismo tiempo la persona del analista en cuanto tal.

Lo que de hecho pone de manifiesto la actividad metafórica es el sentido complejamente poético de la existencia humana, en la medida en nos revela esa misma profundidad del *logos* de *Psyché* a la que Heráclito se refiere en sus escritos. Por esta razón, entre otras, la realidad nunca puede ser reducible a los resultados que los limitados experimentos practicados por el empirismo epistemológico pretenden reducirla, pues por más que se esfuercen en acomodarla en la *Cama de Procasto* que en el fondo es la Ciencia, siempre el sentido poético de las cosas escapará de las pretenciosas garras de la lógica y el sentido común, para situarse más allá de lo objetivo y lo subjetivo, en esa

²⁵⁰³ P. 8-9, *Proust Palimpsesto* en el número recopilatorio de la revista *Voces* dedicado a Marcel Proust

misma tierra de nadie en la que de hecho son ubicadas las cosas cuando dejan de ser contempladas en sus apariencias, y pueden por fin ser desveladas en su verdadera belleza y profundidad. Es por esta razón, que Hölderlin nos recuerda que *la palabra científica no es la última sino la poética*, en una forma en el fondo nada distinta a la utilizada por Freud en sus estudios sobre la relación transferencial, si bien Proust también nos lo aclara cuando en sus escritos afirma que *las cosas son más complicadas de lo que la gente cree; la complejidad, como la simetría que la organiza, es un elemento de la belleza*²⁵⁰⁴. Por esta razón, en su novela los personajes son definidos en sus más variadas y profundas *capas de cebolla*, esto es, en toda la profundidad de su compleja realidad interna, apareciendo ahora de una forma para después develarse en múltiples y diferentes maneras, tal como sucede con la familia de los Verdurin, el personaje que es Swann, el barón de Charlus o el propio compositor Vinteuil cuando habiendo aparecido al principio como un triste e insignificante maestro de piano perteneciente a un contexto meramente provinciano, será desvelado tras su muerte como aquel compositor que inspirado por una profunda convicción interior supo desarrollar el gran poder evocador de la sonata que en la novela es conocida por su propio nombre, y que tanto contribuirá a deleitar los oídos del Narrador.

Por otra parte, tampoco debemos perder de vista que siendo el tiempo el personaje principal de la novela, resulta ciertamente coherente que su autor nos vaya presentando los numerosos y complejos cambios habidos en todos y cada uno de los protagonistas, como una re-presentación del inexorable paso del tiempo, pues cada nueva perspectiva ofrecida sobre los distintos personajes que forman parte de la trama argumental de la novela, contribuye a dar la impresión en el lector de su inexorable paso²⁵⁰⁵. En este aspecto, en poco difiere a los cambios sufridos por Hans Castorp en *Der Zauberberg* a medida que van teniendo lugar sus complejos acontecimientos interiores, y aquellos concernientes a los interlocutores en que sucesivamente va encontrando distintos modelos de identificación.

Como Philip Kolb muy acertadamente señala sobre el proustiano arte de la novela:

*No sólo se afana por conseguir ciertos efectos mediante una organización arquitectónica y simétrica de las partes de la novela; considera que la compleja composición de estructura interna añade un elemento de verdad y, como consecuencia, contribuye a la belleza del todo*²⁵⁰⁶

²⁵⁰⁴ P. 45, Estos comentarios realizados por Proust aparecen en el ensayo escrito por Philip Kolb, titulado *La gestación de una novela* que forma parte de la obra *"En torno a Marcel Proust"* de Peter Quennell

²⁵⁰⁵ P. 45-47, *Ibíd.*

²⁵⁰⁶ P. 45, *Ibíd.*

En cuanto a la complejidad inherente a dichas obras, tan solo recordar que también en el ámbito de la música encontramos composiciones igualmente densas de muy difícil asimilación, como sucede con la fuga de seis sujetos con la que finaliza la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, todo un ejercicio de aritmética de muy difícil ensamblaje y ejecución, o los cinco temas en contrapunto que conforman la parte final de la Sinfonía Júpiter compuesta por Mozart hacia el final de su existencia, por no hablar de las complejísimas sinfonías brucknerianas que constituyen todo un desafío para los directores de orquesta que a ellas se enfrenten con la finalidad de dirigirlas. Sin duda alguna, todas estas obras dan cuenta de la enorme complejidad que encierra la existencia humana, que tan solo puede ser mínimamente desvelada mediante las complejas tramas argumentales de esas novelas que tratan sobre el Ser y el Tiempo, o a través de las complejas estructuras contrapuntísticas *bachianas*, que de forma tan directa contribuyen a la belleza de dichas obras. Después de todo, si la realidad es así de densa y compleja, tampoco resulta posible intentar reflejar toda su belleza sin recurrir a las más enmarañadas formas y oscuros recursos de la expresión artística, en la misma medida en que en el ámbito filosófico tampoco es factible expresar en términos excesivamente claros y concisos la enorme complejidad de la existencia, lo que ha conducido a numerosos pensadores a crear numerosos neologismos con la finalidad de poder dar cuenta de los más profundos y sutiles aspectos de la misma, tal como sucede con el lenguaje utilizado por Heidegger en *Sein und Zeit* y otras muchas de sus obras.

¿Pero a dónde conduce la lectura de *À la recherche*? Muy aparentemente, a ninguna parte si el lector no ha sabido internarse de forma adecuada en sus complejos laberintos de belleza, conocimiento y verdad, pero en el caso de haber sido capaz de estar a la altura de las magnas exigencias que tal viaje conlleva, habrá desvelado un acontecimiento de la máxima trascendencia: la superación de ese tiempo que a su paso todo queda nihilizado, y su re-conversión en *tiempo recobrado* gracias a la mediación de la experiencia artística. Así, la propia existencia de Marcel Proust ahora se nos desvela transmutada en obra de arte portadora de los dos paseos favoritos que circundaban su hogar, el que estaba por el lado de Swan y el correspondiente al lado de Guermantes, dos caminos inicialmente tan paralelos como irreconciliables que al final de la trama argumental confluirán al contraer nupcias Gilberte, la hija de Swan, con el encantador Robert de Saint-Loup de los Germantes, y la presentación de la bella hija de Gilberte a Marcel en la fiesta final de la princesa. Constatamos hasta qué punto el esquema de toda la novela es enteramente circular²⁵⁰⁷ en el más estricto sentido del nietzschiano

²⁵⁰⁷ P. 210.217, en el ensayo escrito por Pamela Hansford Johnson, titulado *Triunfo sobre el tiempo*, que forma parte de la obra *"En torno a Marcel Proust"* de Peter Quennell

Eterno Retorno. Como afirma Pamela Hansford, *es el más grande final de novela que jamás se haya escrito*²⁵⁰⁸.

Volviendo nuevamente sobre la terapia psicoanalítica, ¿no acontece acaso algo sumamente parecido en la existencia del paciente sometido al análisis de su pasado infantil no resuelto? Al re-memorar y re-vivir todos aquellos acontecimientos que resultaron ser traumáticos a lo largo de su experiencia pasada en el eterno momento presente de la sesión analítica, ¿no ha vencido acaso la partida al inexorable paso de ese tiempo que todo lo nihiliza excepto la *quoddidad* de haber vivido? Ese tiempo que siempre se escapa por las ranuras de nuestra existencia permanece bellamente detenido y re-cobrado en la re-memoración de un pasado hecho presente en el mágico instante de esa construcción metafórica que es la relación transferencial, de tal modo que, al igual que en la novela proustiana, los más dolorosos y desagradables recuerdos de la existencia aparecen iluminados por esa Belleza que es inherente a la obra artística. Por esta razón, insiste Pamela Hansford en considerar que en ningún caso pueda ser considerada la obra de Marcel Proust como la expresión del pesimismo y la desesperanza²⁵⁰⁹, por más que en ella aparezcan recuerdos y escenas ciertamente dolorosas, melancólicas e incluso angustiantes, pues también los recuerdos rememorados por el paciente tumbado en el diván no son otros que los censurados por la actividad represora del propio Super-yo del paciente debido a su naturaleza ciertamente desagradable²⁵¹⁰, ahora finalmente re-convertidos en experiencia artística.

Finalmente, constatamos que en ambas experiencias, esto es, la correspondiente al mundo de ficción de la literatura y la más real-concreta referente a la situación analítica en que se encuentra el paciente acostado en el diván, acontece el desarrollo de la identidad narrativa del ser humano, pues ambas vienen a fundir sus respectivos espacios en un mismo horizonte de Belleza y Conocimiento. Por tanto, la realidad, la más auténtica realidad, es aquella que habiendo sido conformada por la actividad metafórica, consigue sumergirnos en la poética de nuestra propia existencia. Es entonces cuando la totalidad de los acontecimientos brillan con luz propia, adquiriendo ese sentido del que con anterioridad carecían, tras ser transmutados en Poesía. En medio de la espesa jungla de dolorosos acontecimientos y angustias que rodearon la existencia de Marcel Proust, Thomas Mann, L. V. Beethoven, J. S. Bach, Amadeus Mozart, Gustav Mahler, Egon Schiele, Paul Klee o Francis Bacon, siempre encontramos esa Belleza que es inseparablemente inherente a la experiencia humana entendida como una existencia estética. Y aquí volvemos a constatar hasta qué punto la kantiana *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* nos es nuevamente desvelada como esa insondable finalidad-

²⁵⁰⁸ P. 217, *Ibíd.*

²⁵⁰⁹ P. 209, *Ibíd.*

²⁵¹⁰ Y por tanto, marcadamente dolorosos, desagradables y controvertidos...

intencionalidad en qué consiste la transmutación del dolor y el sufrimiento en la más excelsa Belleza, dando lugar a la creación de un sentido poético allí mismo donde las aporías de la existencia habían establecido un escenario de mera oscuridad y sinsentido.

La identidad narrativa a través de los heterónimos de Fernando Pessoa

El caso del escritor portugués Fernando Pessoa no deja de resultar tan sorprendente como paradigmático en la medida en que forjó su propia identidad mediante la creación de una compleja red de heterónimos, que según señala Daniel Martí Moreno²⁵¹¹, vendrían a ser una especie de *procedimientos filosóficos-argumentativos*, que teniendo su origen en los Diálogos de la tradición socrático-platónica, le ayudaron a configurar una identidad excesivamente compleja como para poder ser definida de otra manera. En cierto modo, Pessoa es ese *hombre sin atributos* que posteriormente Musil perfilará en su conocida novela, pues como él mismo afirma:

Nunca he tenido una sola personalidad, ni he pensado nunca, ni he sentido, sino dramáticamente, es decir, en una persona, o personalidad supuesta que más apropiadamente que él mismo pudiese tener esos sentimientos...Ni esta obra ni las que la seguirán tienen nada que ver con lo quien las escribe. Él no está de acuerdo con lo que está escrito en ellas, ni en desacuerdo. Como si le fuese dictado, escribe; y, como si le fuese dictado por quien fuese amigo, y por lo tanto con razón le pidiese que escribiera lo que dictaba, encuentra interesante, por ventura sólo por amistad, lo que, dictado, va escribiendo. El autor humano de estos libros no conoce en sí mismo personalidad alguna. Cuando acaso siente emerger dentro de sí una personalidad, pronto ve que es un ente diferente del que es él, aunque parecido; hijo mental, tal vez, y con cualidades heredadas, pero (con) las diferencias de ser otra persona²⁵¹²

No es, por tanto, un ser al que puedan serle atribuidos particularidades o caracteres específicos, antes al contrario, su identidad más bien aparece disuelta en el océano de unos heterónimos que dan cuenta de la ausencia de un yo al que poder atribuir todo cuanto piensa y siente. En este aspecto, Pessoa vendría a ser y a reconocer-se como simple *medium* o canal de

²⁵¹¹ De la Universidad de Valencia, <http://www.monografias.com/trabajos38/fernando-pessoa/fernando-pessoa2.shtml>

²⁵¹² P. 261-262, *El Regreso de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2006

energía a través del cual transcurren las ideas, sentimientos, afectos, pensamientos de no se sabe muy bien quien, esto es, de Pessoa mismo y sus heterónimos. En este aspecto, sus heterónimos son personajes ficticios creados por el propio autor, que no obstante, albergan tanta o más realidad-autenticidad que Pessoa mismo, pues en este ámbito aquello que se revela como verdaderamente ficticio es la aparente realidad de un yo configurado en sus confines, sucediéndole algo muy parecido a Musil cuando en su novela reconoce que no es posible estar de acuerdo o en desacuerdo con casi nada, pues todo resulta ser suficientemente complejo como para establecer un criterio estable y determinado. Por esta razón, respecto a los heterónimos y sus producciones literario-filosóficas el propio escritor portugués señala:

*Afirmar que estos hombres, todos diferentes, todos bien definidos, que pasaron por su alma incorporadamente, no existen, no puede hacerlo el autor de estos libros: porque no sabe lo que es existir, ni cuál, Hamlet o Shakespeare, es el más real, o verdaderamente real*²⁵¹³

Y como muy bien señala Daniel Martí Moreno, mientras la persona literaria se dispersa a través de los heterónimos, se va ordenando la persona interior, si bien por otra parte, el propio Pessoa sostiene su carencia de identidad alguna, *pues cuanto en mí hay de humano lo he repartido entre los autores varios de cuya obra he sido el ejecutor. Soy, hoy el punto de reunión de una pequeña humanidad sólo mía*²⁵¹⁴

No significando, por tanto, esta ordenación de su persona interior, el establecimiento de una identidad dada con unos determinados atributos o cualidades, y es por esta razón que Pessoa puede ser perfectamente definido como una otredad, como aquello que no es, pero que de algún modo también forma parte de sí-mismo, sin que podamos saber o definir muy bien en qué consiste dicho sí-mismo. En lo que él mismo reconoce como *tendencia orgánica a la despersonalización y a la simulación*²⁵¹⁵, podemos encontrar, sin ninguna duda, la génesis de sus heterónimos, pues ya siendo niño acostumbraba a crear a su alrededor un mundo ficticio, rodeándose de amigos y conocidos que en realidad tan solo habían existían en el ámbito de su imaginación, señalando al respecto que *no sé, por supuesto, si realmente no existieron o si soy yo quien no existe. En estas cosas, como en todas, no debemos ser dogmáticos*²⁵¹⁶

En el escritor portugués, más que en cualquier otro, percibimos esa duda constante (*cuando algo está muy claro, señal que no es verdad, llegará a*

²⁵¹³ P. 263, *Ibíd.*

²⁵¹⁴ P. 278, *Ibíd.*

²⁵¹⁵ P. 283, *ibíd.*

²⁵¹⁶ P. 284, *Ibíd.*

escribir en el *Libro de Desasosiego*) que le impide cerrar filas en torno a afirmación alguna, llegando incluso a cuestionar la realidad de su propia existencia como escritor, o la de la propia ciudad de Lisboa, pues como señala en su obra *El Retorno de los Dioses*, parece que todo sucedió independientemente de mí. Y parece que todavía sucede así. Si algún día puedo publicar la discusión entre Ricardo Reis y Álvaro de Campos, verá que diferentes son y que yo no soy nada en el asunto²⁵¹⁷

En este aspecto, Pessoa viene máximamente a constituir la mejor ejemplificación de la ricoeurdiana teoría sobre *el sí-mismo en cuanto otro*, pues él es siempre, de alguna manera, alguien que es otro distinto de lo que sería un sí-mismo propiamente dicho, hasta el punto de quedar repartido y disuelto en la totalidad de los 72 heterónimos que debió crear para conseguir un cierto grado de ordenación interna. Finalmente, tan solo puede ser y sentirse como ese espacio vacío circundado por el anillo de Clarisse en la novela de Musil. Sin embargo, tal como Daniel Martí Moreno señala:

El portugués crea una obra heteronímica que viene a ser un juego teatral con voces-personajes líricos y con inquietudes existenciales a la vez, tan opuestas como complementarias. No sin razón se le ha llamado a Pessoa el poeta dramático o el poeta filósofo... así pues la heteronimia es el estadio último de un proceso de despersonalización inherente a la propia creación poética... el poeta será mejor cuanto más intelectual, más impersonal, más dramático, más fingidor. Por eso decidirá disfrazar sus sentimientos en heterónimos²⁵¹⁸

En definitiva, el mejor poeta será aquel que de la manera más creativa consiga utilizar la máscara, y para máscaras la de los 72 heterónimos de Pessoa. No deja, no obstante, de resultar paradójico que mediante la creación de dichas máscaras haya conseguido, precisamente, desenmascararse a sí mismo. En realidad el mismo proceso de despersonalización que resulta ser inherente a la creación poética, también configura la interioridad del propio sí-mismo de Fernando Pessoa, por más que éste sea finalmente desvelado como algo tan inconsistente y fragmentario como un intrincado rompecabezas. En este contexto histórico, tanto Pessoa, como Musil o Schiele, al igual que Freud, tan solo pueden dar cuenta del ser humano como algo ciertamente inconsistente y fragmentario, provisional y efímero, carente de la solidez y consistencia de una identidad formada y configurada en sus propios confines. A partir de ahora el yo siempre será otro, una otredad que tan solo podrá dar cuenta de su escasa permanencia a través de sus propias máscaras, para así quedar desenmascarado de aquello que no es, y de hecho, nunca podrá ser: una unidad coherente y completa.

²⁵¹⁷ P. 286, *Ibíd.*

²⁵¹⁸ <http://www.monografias.com/trabajos38/fernando-pessoa/fernando-pessoa2.shtml>

A donde Pessoa nos conduce a través del proceso de despersonalización con sus heterónimos es a una especie de viaje iniciático, ya que en definitiva siempre concibió su existencia como un VIAJE²⁵¹⁹ en el que iba cambiando de personalidad y enriqueciéndose mediante la gran habilidad que tenía para crear nuevos personajes-personalidades, o cómo él mismo reconoce, *nuevos estilos de fingir que comprendo el mundo o, mejor, de fingir que se lo puede comprender*²⁵²⁰

Resulta entonces plenamente coherente y comprensible que defendiera el *sensacionismo* como primordial forma de vida, caracterizada precisamente, por aceptar cualquier punto de vista, cualquier *Weltanschauung*, cualquier religión, corriente filosófica o escuela literaria, sin que ello implicara aceptar a ninguna de forma separada. Máximo respeto por la pluralidad y la intertextualidad, total exención de dogmatismo y primordial apertura al diálogo abierto.

²⁵¹⁹ Así lo escribió a modo de lapsus linguae, según confiesa en la página 294 del *Retorno de los Dioses*

²⁵²⁰ P. 294, *Ibíd.*

La concepción sensorial del texto y su absolutización en Roland Barthes examinado desde la perspectiva hermenéutica de Paul Ricoeur

Dentro de la apertura de significados que un texto pueda tener, Barthes opta por su absolutización hasta el extremo de considerar la existencia de un sentido particular para todos y cada uno de los potenciales lectores del mismo, negando por tanto la necesidad de desarrollar una actividad propiamente interpretativa. Sólo desde este singular, pero no por ello necesariamente coherente, posicionamiento, puede sostener afirmaciones como ésta:

*Lo que saboreo en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien los arañazos que le causo a su bella envoltura*²⁵²¹

Considerando por tanto, que no hay espacio alguno para valorar un texto como bueno, malo, superficial o perfectible, sino que simplemente se puede afirmar que *¡es esto!*, y siendo más exactos, *¡es esto para mí!*²⁵²². En este sentido, al igual que Gadamer o Ricoeur, Barthes se desmarca de las intenciones del autor, pero también de las posibles significaciones del texto, adentrándose de este modo en un territorio que desde la interpretación ricoeuriana no dudaríamos en calificar de plenamente subjetivo y carente de la más mínima acción comunicativa, viniendo a coincidir con aquella provocativa afirmación del poeta Paul Valéry:

*Mes vers ont le sens qu'on leur pret*²⁵²³

En consecuencia, si un texto tan solo puede albergar un sentido particular para cada potencial lector del mismo, entonces carece de sentido propiamente dicho, lo que en definitiva barra el camino hacia el desarrollo de la interpretación misma, al mismo tiempo que aborta toda posibilidad de diálogo entre el autor y el lector, y en un sentido más amplio, con toda la esfera intertextual. En su casi obsesiva persecución del logocentrismo, reduce la textualidad a la más pura voluntad de gozo²⁵²⁴, como esa *especie de islote de placer* que en palabras del propio autor vendría a ser el texto, lo que contemplado desde la perspectiva de Ricoeur, impediría de forma radical que el

²⁵²¹ P. 9 *El Placer del texto*, Barthes

²⁵²² P. 10 y 11, *Ibíd.*

²⁵²³ Citado por Mario Presas en la p. 129 de la obra *Del ser a la Palabra (Ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica)*. Mis versos tienen el sentido que se les quiera prestar...

²⁵²⁴ P. 11, *El placer del texto*, Barthes

mundo fuera un conjunto de referencias abiertas por los textos²⁵²⁵, limitándose entonces a ser una simple operación conmutativa de hedonistas experiencias puramente sensoriales sin más trascendencia que el particular autoerotismo de sus agentes. Sin lugar a dudas, pocos mundos habrían surgido a partir de los planteamientos barthianos, pues cuesta imaginar que una gran civilización como la griega hubiese podido ser gestada a partir de una dimensión tan poco simbólica como la simple y llana voluntad de gozo, pues si las grandes civilizaciones se han ofrecido como dimensiones simbólicas de *nuestro ser-en-el-mundo*, ha sido gracias a las referencias no ostensivas de todos los textos leídos, comprendidos y amados²⁵²⁶ a lo largo del tiempo. Incluso para Ricoeur, éste es también el referente de toda literatura, y no el *Umwelt* o mundo circundante en el que podrían ser perfectamente incluidas las gozosas experiencias barthianas, incapaces de abrir e instituir ningún otro mundo que aquel acotado por la única y particular experiencia sensorial del potencial lector del texto.

Barthes niega tanto el elemento activo del texto, el autor, como el elemento pasivo, el lector, de forma que absolutiza el texto hasta convertirlo en algo meramente fisiológico, y así lo expone hacia el final de su obra *El placer del texto*, donde acerca tanto el significante (el lenguaje) a la más pura experiencia corporal que lo desimboliza hasta convertirlo en pura continuidad de las sensuales sensaciones corporales. De este modo, una vez ha desposeído a la palabra de toda significación, ésta queda abocada a ser mera impresión sensorial²⁵²⁷. Sólo a partir de estos presupuestos es posible afirmar que *el texto de gozo es absolutamente intransitivo*²⁵²⁸, de manera que *el texto es (debería ser) esa persona audaz que le enseña el trasero al Padre político*²⁵²⁹, expresiones, por cierto, que no estando exentas de cierto humor surrealista, pretenden explicar la textualidad exclusivamente por sus relaciones internas²⁵³⁰. Contemplado este aspecto desde la óptica ricoeurdiana, supondría la práctica ruptura de la correlación existente entre la explicación y la comprensión que se integran en el círculo hermenéutico, comportando al mismo tiempo la pérdida de la integración existente entre el estructuralismo y la hermenéutica. Tal como el propio Ricoeur puntualiza, el discurso escrito no carece de referencia en la medida en que siempre está relacionado con algo, dado que *si se suprime esta función referencial, sólo queda un absurdo juego de significantes errabundos*²⁵³¹, pues sólo algunos textos ciertamente complejos satisfacen el ideal barthiano de ser textos sin referencia, *en los que el juego del significante se separa del significado*, y éstos no sirven,

²⁵²⁵ P. 174, *Hermenéutica y acción*, Ricoeur

²⁵²⁶ P. 174, *Hermenéutica y acción*, Ricoeur

²⁵²⁷ P. 47, *El placer del texto*, Barthes

²⁵²⁸ P. 37, *Ibíd.*

²⁵²⁹ P. 38, *Ibíd.*

²⁵³⁰ P. 132, *Hermenéutica y acción*, Ricoeur

²⁵³¹ P. 175, *Ibíd.*

precisamente, de referencia para la inmensa mayoría de textos que hablándonos acerca del mundo, contribuyen a crearlo. Un ejemplo de texto sin referencia lo tenemos en la parte literaria de una obra musical compuesta por George Crumb en 1929 titulada *Songs, Drones, and Refrains of Death*, que utilizando como soporte algunos de los más bellos versos escritos por Federico García Lorca sobre la muerte, transforma algunos de los significantes que conforman dicho repertorio poético en meras impresiones de sonido exentas de significado alguno, de tal manera que habiendo perdido las palabras todo rastro de sentido semántico quedan disueltas en el maremágnum de la más pura sensorialidad. Así el oyente se sitúa frente a esta obra desde la forzosa individualidad de las particulares sensaciones que los sonidos de las palabras le hayan podido evocar, sin más referente que el mero goce que éstas hayan podido despertarle.

Implícitamente, la crítica de Ricoeur a Barthes no deja de señalar el esnobismo solipsista inherente a este tipo de textualidad, pues si un texto no es capaz de hablarnos sobre el mundo, ¿Sobre qué nos está hablando? ¿A qué remite? ¿Cuál es su función en el devenir de la historia? En realidad, este texto vendría a ser la plasmación de ese grado cero de la escritura que tiene su fundamento en el temor de estar utilizando el texto como instrumento de una ideología determinada²⁵³². En este punto, Barthes estaría confundiendo la instrumentalización de los textos por parte de cualquier ideología o poder, con la apertura y creación de mundo a partir de los referentes textuales. En este punto, Ricoeur no dejaría de estar de acuerdo con Barthes en la potencial peligrosidad que supone la utilización del texto por parte de cualquier poder político o mediático, incluyendo a la ciencia en sus pretensiones de estar en posesión de la Verdad absoluta. No obstante, no compartiría su radicalidad marxista considerando que cualquier referente o sentido proveniente de un texto constituye una irremediable expresión ideológica alienante procedente de la clase dominante en el poder. Después de todo, la asepsia en la que Barthes ha convertido el texto con la finalidad de evitar una alienante utilización ideológica del mismo, no deja de estar paradójicamente impregnada del más rancio totalitarismo.

Por otra parte, si bien Barthes en consonancia con Ricoeur adopta del estructuralismo la idea de que la realidad del mundo está constituida por el juego del lenguaje, niega la existencia de estructuras lingüísticas estables o definitivas, que tan solo tendrían razón de ser para el metalingüista, situándose entonces en la órbita del nihilismo post-estructuralista de la post-modernidad, que se caracteriza tanto por entender que toda realidad del mundo está

²⁵³² M^a Carmen López, pág. 41 del artículo *Roland Barthes a la luz de la filosofía hermenéutica* (Aparte de Estudios filosóficos)

constituida por el juego del lenguaje, como por la absoluta ausencia de referentes más o menos estables²⁵³³.

En lo que respecta al grado de objetividad o verdad de la actividad gnoseológica derivada de la interpretación de los textos, si Ricoeur adopta la lógica de probabilidad para determinar la validez de las diversas interpretaciones susceptibles de ser realizadas sobre un texto, el posicionamiento barthiano cae irremediabilmente en la más absoluta subjetividad de las sensaciones sensoriales despertadas en el singular cuerpo del lector, resultando del todo imposible realizar ningún género de discernimiento. Si según Ricoeur a pesar de la pluralidad de interpretaciones sobre un texto, existe un campo limitado de posibles interpretaciones, pues no todas pueden ser válidas, con Barthes éstas serían el producto del más estricto libre albedrío y particular consideración de cada cual, pues en ningún caso podrían ser falseadas utilizando la lógica de la investigación científica de Popper.

La radical puesta en práctica de los planteamientos barthianos convertiría el *Welt* en un ámbito de zombis solitarios incapaces de establecer entre sí la más mínima comunicación, y mucho menos, de llegar a un determinado consenso. Cuando Barthes afirma que:

*El lenguaje proviene siempre de algún lugar; es un topos guerrero*²⁵³⁴

Considera que cada habla, cada discurso (o ficción) combatiendo por su propia hegemonía extiende todo su poder por lo cotidiano para convertirse en simple *doxa* u opinión, dado que ésta es precisamente la forma en que siempre hablan todos los sistemas, desde el marxista hasta el cristiano pasando por el psicoanálisis freudiano²⁵³⁵. Sobre estas bases propone la emergencia del texto en su naturaleza atópica, como una especie de remanso de paz que ha dejado de ser un habla instrumental al servicio del sistema²⁵³⁶. No obstante, desde la perspectiva abierta por Ricoeur, el texto atópico jamás permitiría una sedimentación de las diversas interpretaciones y acciones, hasta el punto que nunca se abriría la posibilidad del establecimiento de archivos, que a su vez posibilitaran que los hechos humanos devinieran instituciones²⁵³⁷. Por otra parte, el propio Ricoeur nos recuerda que la interpretación siempre es una especie de obra abierta cuyo significado siempre está en suspenso, y que alcanza su sentido en las futuras interpretaciones que están por devenir. Por tanto, no necesariamente el habla, el discurso, es sistemáticamente utilizado

²⁵³³ P. 46 y 47, *Ibíd.*

²⁵³⁴ P. 21, *El placer del texto*, Barthes

²⁵³⁵ P. 21 *Ibíd.*

²⁵³⁶ P. 22 *Ibíd.*

²⁵³⁷ P. 180, *Hermenéutica y acción*, Ricoeur

para extender su propia hegemonía, dado que su significado puede quedar en suspenso y adquirir su sentido en otros momentos históricos alejados del particular contexto en que ha sido gestado.

Finalmente, respecto a la tradición, Barthes tan solo plantea una posibilidad nuevamente radical y absolutista: la huida hacia delante, pues en caso contrario teme caer en la repetición, en el lenguaje eucrático que se produce y extiende bajo la protección del poder y se caracteriza por su ausencia de originalidad. Por esta razón, apela a la novedad constante pues tal como el propio Barthes afirma, *mi gozo sólo puede llegar con lo nuevo absoluto, si bien nueve de cada diez lo nuevo no es más que el estereotipo de la novedad*²⁵³⁸. Esta premisa le conduce a sostener la excepción por encima de cualquier regla en la medida en que ésta tan solo es contemplada como abuso y negación del gozo, *cualquier cosa antes que la regla, pues la forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa*²⁵³⁹. En relación a estos supuestos, desde el lado hermenéutico de su pensamiento, Ricoeur no contemplaría la tradición como algo obligatoriamente repetitivo y eucrático actuando bajo la estela del poder, sino como un ámbito de intertextualidad y diálogo abierto a la posibilidad de generar nuevas referencias y nuevos mundos, pues el significado de cualquier texto perteneciente a la tradición siempre es abierto, y en la medida en que sea capaz de generar nuevos sentidos, no podría ser considerado como un texto necesariamente anticuado o repetitivo. Desde la óptica ricoeurdiana, Barthes guarda una visión ciertamente absolutista de la tradición al considerarla como un simple depósito de lo viejo y caduco, al ser incapaz de contemplarla como algo vivo capaz de ser re-actualizado en cada momento presente de la historia. Así comete el sistemático error de considerar como constrictivo cualquier significado, al margen de que sea bien cierto que la sociedad está cruzada por la moral de la mediocridad y el rigor científico-político²⁵⁴⁰, aspecto este último en el Ricoeur también estaría de acuerdo. Una vez más, su propia subversión radical le condena a ser *ese ser anacrónico, a la deriva y mal ubicado* en que se auto-reconoce²⁵⁴¹, probablemente por haberse negado como ser histórico que también es. De este modo, llega a una concepción del texto como tejido:

*El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido- esa textura-, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las secreciones constructivas de su tela*²⁵⁴²

²⁵³⁸ P. 29, *El placer del texto*, Barthes

²⁵³⁹ P. 30 *Ibíd.*

²⁵⁴⁰ P. 34 *Ibíd.*

²⁵⁴¹ P. 44, *El placer del texto*, Barthes

²⁵⁴² P. 46 *Ibíd.*

Y ese sujeto ya supuestamente disuelto como una araña en sus propias secreciones no serviría para abrir ni instaurar ningún mundo, pues tan solo podría permanecer cómodamente sentado en su goce auto-erótico, auto-alimentándose de sí mismo y para sí mismo. Así, la palabra, el significante, es deconstruido en mera sensación sensorial, incapaz de elevarse como medio de comunicación en su solipsismo auto-erótico. Desde la perspectiva abierta por Ricoeur, ningún género de comunicación ni progreso sería posible a partir de tales planteamientos, dado que bajo su punto de vista prevalecería el sentido del equilibrio entre tradición e innovación, pasado y presente, hermenéutica y estructuralismo, significante y significado, el texto y el lector, pues en ningún caso este último quedaría totalmente engullido por la textualidad. En líneas generales, contemplado Barthes desde la perspectiva de Ricoeur, tan solo puede ser entendido como una especie de absolutista que absolutiza el goce obtenido a través de la lectura de un entramado de significantes carentes de significado. La pretensión de que un texto carezca de sentido ya constituye, en sí misma, una manifestación de absolutismo, pues afirmar que no encierra ningún significado es tan arbitrario y absoluto como sostener que encierra un único sentido. Finalmente, la tarea barthiana se desvela más destructiva que constructiva, más nihilista que esperanzadora, más radical que mediadora, más gratuita que rigurosa, encontrándose en las antípodas del templado y mediador proceder ricoeurniano. Mientras el primero apunta hacia el callejón sin salida de la post-modernidad, el segundo se encamina hacia el desarrollo de esa obra abierta que es el existente humano, sumergido en las referencias abiertas por la intertextualidad que conforma el *Welt*.

Capítulo V

Vattimo y la experiencia artística en la sociedad transparente

En la Introducción a *La sociedad transparente* de Gianni Vattimo²⁵⁴³ escrita por Teresa Oñate, destaca como dicho autor adopta como punto de partida la perspectiva abierta por Hiedegger en su obra *Der Ursprung des Kunstwerkes*, donde establece que la obra de arte es una puesta en obra de la verdad a partir del diálogo vivo que tiene lugar en un contexto de interlocución o red de interferencias, provocado por la intervención de las muy diferentes voces que participan de un determinado contexto histórico capaz de moverse y transformarse a lo largo del tiempo²⁵⁴⁴.

Vattimo sitúa la ontología hermenéutica en una ontología actual que se encuentra en abierta sintonía con la actualidad, y claramente se desmarca de las posiciones hermenéuticas más tradicionales de Gadamer y Habermas en su incapacidad para establecer un auténtico diálogo con el presente. Como muy bien comenta Vattimo sobre Gadamer:

*La experiencia de la verdad es para él una experiencia de integración, de pertenencia no conflictual...de los interlocutores entre sí y al horizonte de la lengua, del espíritu objetivo, de la tradición viviente*²⁵⁴⁵

Remitiendo de algún modo al sujeto transparente kantiano que se encuentra ligado a una noción ahistórica de la subjetividad, conectando al mismo tiempo

²⁵⁴³ Introducción de Teresa Oñate a la obra *La sociedad transparente* de Gianni Vattimo

²⁵⁴⁴ P. 147

²⁵⁴⁵ P. 44, *Ética de la interpretación*, Vattimo, citado por Oñate en P. 148

con el neokantismo que resulta inherente a la concepción de la hermenéutica entendida como teoría del diálogo propuesta por Habermas, incapaz de articularse propiamente como un diálogo que permita la puesta en cuestión de los contenidos de la tradición. Frente a este posicionamiento trascendentalista, Vattimo presenta su hermenéutica dialógica que tomando como punto de partida los monumentos de la tradición (un texto clásico, una obra de arte, un Héroe como modelo de imitación), es capaz de situarnos y des-situarnos (dislocarnos) en el pensar re-memorante que ha disuelto sus fundamentos metafísicos e inamovibles. Para no sufrir una re-caída metafísica, la hermenéutica debe *recobrar la historicidad y esencialidad de los contenidos que el estructuralismo había olvidado*²⁵⁴⁶. Y en este aspecto, Vattimo propone que la filosofía tenga como principal función la comprensión de todos los acontecimientos que tienen lugar en todos los distintos ámbitos de la sociedad, estableciendo un corte sincrónico sobre todos ellos a partir del diálogo con el pasado y también con las demás culturas no occidentales²⁵⁴⁷. No obstante, siguiendo con esta perspectiva, la actuación de la filosofía debe proceder por doble partida, esto es, diacrónica-históricamente y sincrónicamente, pues sólo desde la interpretación y comprensión de los sentidos de dicho material pasado es posible entender cuanto en el presente sucede. En este sentido, apelando al Ricoeur de *Temps et Récit*, Vattimo considera que la filosofía tiene la obligación de repensar la historicidad más allá del plano de una descripción estructural en el que Ricoeur la sitúa, para encauzarla hacia una más radical concepción de la hermenéutica como momento de la historia del ser. Desde dicha concepción diacrónica-sincrónica, el pensamiento de Vattimo se sitúa al mismo tiempo en la ontología actual y en la ontología hermenéutica, pues la hermenéutica no puede limitarse a ser una mera teoría de la interpretación sino una ontología perteneciente a la historia del ser que *se da-acontece histórica-lingüísticamente como transmisión de mensajes y respuestas que se reelaboran-distorsionan y reenvían. Ontología que es actual en tanto se echa al ruedo, se pone en juego y en obra, dentro del diálogo efectivo que mantiene con los saberes, experiencias y lenguajes diferenciales del presente. Ontología que es hermenéutica en tanto su interpretación se autositúa dentro de esa misma historia-transmisión gracias al diálogo que empalma con la tradición filosófica a la que pertenece, reinterpretando su sentido*²⁵⁴⁸

Es una doble articulación endógena-exógena, diacrónica-sincrónica la que Vattimo nos propone con su filosofía. La muerte de Dios anunciada por Nietzsche y la caída del muro fe/razón desencadenada por éste y Heidegger, dieron paso a la *anchurosa corriente del pensar hermenéutico*²⁵⁴⁹. La filosofía

²⁵⁴⁶ P. 150

²⁵⁴⁷ P. 151-152, *Ibíd.*

²⁵⁴⁸ P. 153, *Ibíd.*

²⁵⁴⁹ P.155, *Ibíd.*

de Vattimo se sitúa en este fin de la modernidad, la metafísica y la historia del ser, adquiriendo una importancia vital la conexión de su pensamiento con ese pasado que constantemente es re-interpretado y desvelado.

*Nuestra ética es la disolución de la universalidad*²⁵⁵⁰

²⁵⁵⁰ P.155, Cita textual de Vattimo, Ibíd.

Vattimo y las supuestas bondades de la sociedad transparente

Esta obra titulada *La sociedad transparente* no deja de ser ciertamente controvertida en la medida en que según el propio Vattimo nuestra actual sociedad postmoderna se caracteriza no tanto por su simplicidad y transparencia, sino por todo lo contrario, por su naturaleza esencialmente fragmentaria, compleja y ciertamente caótica. Fundamentar entonces todas nuestras esperanzas de futuro emancipador en este contexto puede parecer ciertamente tan arriesgado como utópico. ¿Es posible esperar que de este caos relativo que es nuestra sociedad actual surja la esperanza de un mundo mejor? Resulta evidente el claro optimismo que sus palabras destilan, en términos de re-conversión de tan insostenible situación en un nuevo orden mundial, pues esperar que de esos mismos *mass media* que en cierto modo han sumido a nuestra sociedad en las más efímeras e inconsistentes modas, deban precisamente surgir las esperanzas²⁵⁵¹. Hoy por hoy, Adorno seguiría estando en total desacuerdo con dicha expectativa, entre otras razones por la muy marcada desconfianza hacia la naturaleza alienante de todo fenómeno cultural de masas. Pero Vattimo no es Adorno, y confía plenamente en todas las posibilidades subyacentes al fenómeno de los *mass media* como oportunidad radical a la riqueza del intercambio y la apertura a un diálogo sin límites. Y si bien es cierto que la radio, la televisión y los periódicos tradicionales o digitales han supuesto una constante apertura de numerosas *Weltanschauungen*²⁵⁵², no es tampoco menos cierto que la transmisión de ingentes cantidades de información no garantiza la calidad de la misma, como tampoco queda garantizada su no pretensión de dominio subyacente. ¿Hasta qué punto no seguimos asistiendo a lo que Adorno consideraba como un estado de alienación generalizada, debido precisamente al macro-poder que es consustancial al propio fenómeno de los *mass media*? Bajo mi particular punto de vista, se trata de una bomba de relojería que tanto puede explotar en una dirección como en cualquier otra, y que por tanto, atendiendo al propio discurrir de nuestra historia, no resulta descabellado considerar que existen numerosas posibilidades de que estalle en la peor de las direcciones. No obstante, sólo el paciente transcurrir del paso del tiempo podrá dar la razón a Vattimo o quitársela, o quizás mantenerla en una posición intermedia y relativa en la cual las ventajas convivan con otros no menos importantes inconvenientes.

²⁵⁵¹ P. 78, *La sociedad transparente*, Vattimo

²⁵⁵² P. 83, *Ibíd.*

El mundo en el que actualmente vivimos no es otro que el del mestizaje, el del entrecruzamiento sistemático de culturas y modos de pensar la realidad procedentes de todos los rincones de la tierra, y es en este crisol de infinitas oportunidades donde se cuece una sociedad cada vez más transparente, líquida y quizás inconsistente. Inevitablemente surge la nostalgia de un mundo más sólido, estable y unitario en base a unos referentes capaces de darnos esa seguridad que ya perdimos cuando los Maestros de la sospecha optaron por desmontar cual castillo de naipes la existencia de unos Valores Eternos y Universales. Después de todo, y tal como Vattimo señala refiriéndose a Dilthey²⁵⁵³, también es cierto que la función de la obra de arte, y por tanto, de la experiencia estética, es la ruptura con la cotidianidad y la apertura a nuevos mundos o realidades, pues con el paso de los años el ser humano tiende a cristalizar la totalidad de su ser en una serie repetitiva de conductas, hábitos y puntos de vista sobre la realidad. De este modo, la experiencia estética tendría como principal característica o finalidad su capacidad para transmutar los límites en que habitualmente se mueve nuestro *ser-en-el-mundo*, y en este aspecto, tras haber desaparecido los referentes que hasta hace tan solo un siglo nos habían servido de orientación (la perspectiva en la pintura o la tonalidad en la música), nos encontramos desnudos y desorientados ante un mundo carente de las protectoras seguridades de antaño. Ahora debemos hacer frente a una realidad mucho más compleja, difícil, oscura y problemática que puede angustiarnos en la medida en que nos resulta marcadamente *unheimlich*²⁵⁵⁴. No obstante, al fin y al cabo tan solo hemos asistido a la caída de los decorados de cartón-piedra que tenían como principal misión mantenernos bien alejados de los territorios de los Titanes, los Cíclopes y las hipnotizantes Ninfas, esto es, de todo aquello que podía resultarnos inquietante y problemático. El hombre del Renacimiento, al igual que el ateniense de la Grecia de Pericles, podía sentirse a salvo de tan magnos peligros al sentirse amparado por la forma en que cierto Ideal de Belleza conseguía mantenerlo a resguardo del inframundo, pero el hombre de hoy en día ya no puede refugiarse en los engaños del pasado, encontrándose en la tesitura de tener que afrontar una realidad que le desborda por los cuatro costados. Y es precisamente, en este contexto donde nace el esperanzador optimismo de Vattimo al considerar la posibilidad de aprovechar los resortes propios de la sociedad de los *mass media* como un nuevo horizonte de posibilidades emancipadoras. No obstante, bajo mi particular punto de vista, creo que al ser humano del siglo XXI tan solo pueden sucederle dos cosas, que se emancipe de una vez para siempre o que sucumba, también de una vez para siempre, en estos mismos abismos abiertos por las *filosofías de la caricia* y el arte contemporáneos. No obstante, cuesta creer o confiar que *los elementos de*

²⁵⁵³ P. 86, *Ibíd.*

²⁵⁵⁴ Extraña y nada familiar

*superficialidad y precariedad de la experiencia estética que se da en la tardomodernidad no son necesariamente signos o manifestaciones de alienación, ligados a los aspectos deshumanizadores de la masificación*²⁵⁵⁵, pues resulta ciertamente difícil albergar la esperanza de que la oscilación y desarraigo constitutivos del arte actual no acaben desembocando, en virtud de su naturaleza inherentemente irreductible, en una nueva situación de alienante totalitarismo. Como reza un conocido refrán español, *a río revuelto ganancia de pescadores*, de tal modo que en las muy revueltas aguas del río que es la postmodernidad tanto pueden acabar pescando las libertades como los totalitarismos, y una vez más, volverá a depender de la libertad del ser humano que salgan ganando unos u otros.

Por otra parte, si nos atenemos a la perspectiva abierta por Luis Puelles Romero en su excelente obra *Mira al que mira (Teoría estética y sujeto espectador)*²⁵⁵⁶, referente a la desaparición del sujeto espectador tras haber sido sustituido por un ciudadano consumidor-usuario sometido y alienado por los poderes hiperformativos de la hiperrealidad²⁵⁵⁷, no tendremos demasiados motivos para celebrar las supuestas ventajas que los *mass media* han aportado al espectador. Refiriéndose al espectáculo que ofrecen los videojuegos y demás ingenierías post-ficcionales, dicho autor señala que:

*El espectáculo es la absorción de lo real por las ingenierías de la post-ficción; y por lo tanto, un recurso totalitarista intrínseco a la publicidad y la propaganda, promotoras del fetiche. El espectáculo es la absolutización de la inmanencia y la superficialidad (también de la magnificación de lo trivial e insignificante) y la elevación de lo obscuro a categoría cósmica*²⁵⁵⁸

Esto es, lejos de ver en la espectacularidad actual una excelente oportunidad para la emancipación de las consciencias, constatamos hasta qué punto los ciudadanos consumidores que ya han dejado de ser espectadores, se han ido internando en el peligroso callejón sin salida en qué consiste la estetización generalizada de la vida cotidiana, caracterizada por la desaparición de la ficción tras haber quedado ésta sustituida por lo que Puelles denomina *expansión indiferenciada de las industrias estéticas*²⁵⁵⁹, y por la conversión del espectador en mero receptor-consumidor-usuario que no deja de ser una pieza más dentro de un magno engranaje hiper-comercial. Pero si esto es lo que ocurre con las

²⁵⁵⁵ P. 153, *Ibíd.*

²⁵⁵⁶ Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira (Teoría estética y sujeto espectador)*, Abada editores, Madrid 2011

²⁵⁵⁷ P. 268, *Ibíd.*

²⁵⁵⁸ P. 298, *Ibíd.*

²⁵⁵⁹ P. 299, *Ibíd.*

realidades post-ficcionales de la era digital, entiéndase los videojuegos y videoconsolas, tampoco corren mejor suerte otros medios más convencionales como son la televisión o el cine. En cuanto a la primera representa el más eficaz dispositivo de ficcionalización de la realidad en la medida en que el telespectador ya no necesita salir de casa para encontrarse con el mundo, generando la ilusión de estar en contacto con el mismo sin sufrir sus efectos y resistencias, convirtiéndose entonces en mero receptor que ha dejado de ser intérprete capaz de imaginar lo posible en la medida en que todo ya ha sido traído a actualidad, quedando entonces invalidada la posibilidad de descubrir lo oculto o irrealizado. Nada hay susceptible de ser revelado para un receptor-consumidor que tan solo recibe sin necesidad de entender o interpretar, permitiendo que la realidad del mundo exterior entre en el interior de su hogar, convenientemente transformada en mera sucesión de imágenes tan fascinantes como cegadoras de su propia creatividad personal²⁵⁶⁰.

En este aspecto, tal como señala Facundo Tomás²⁵⁶¹, la televisión liquida el reinado de la racionalidad instaurando la magia del contacto permanente, haciendo que la más pura sensorialidad sustituya el desarrollo del pensamiento e impregne la existencia. La primera de sus características es su instalación en la más cotidiana de las realidades, la casa, donde es colocada como un mueble más en el comedor, la cocina o la sala de estar llenando el espacio privado junto al resto de electrodomésticos del hogar, constituyéndose en una especie de ventana abierta al mundo que ha borrado las distancias entre el aquí y el allá, organizándose desde la característica homogeneidad sustancial existente entre el espacio-tiempo del emisor y el receptor. La televisión ha pasado a convertirse en el inmediato presente del espectador, esto es, en un presente temporal y continuidad espacial que imposibilitan cualquier género de ilusión o ficción, evitando al mismo tiempo que el televidente pueda llegar a confundirse respecto a la verdad que las imágenes de la pantalla albergan. Han quedado totalmente diluidos los marcos que lo separaban de la vida cotidiana, pues dentro de los estrechos límites cuadrangulares de la pequeña pantalla, no puede existir metáfora alguna de la existencia sino mera prolongación de la misma, construyendo un continuum in-interrumpido de imágenes y sensaciones en el que han quedado abolidas todas las jerarquías y las articulaciones, instalándose un proceso de naturaleza metonímica que ha suprimido los límites y las diferencias. Así los programas televisivos siempre se suceden a intervalos fijos, presentándose a los espectadores como rutinas susceptibles de ser cotidianamente integradas con la misma periodicidad que las comidas, las jornadas de trabajo o las prácticas deportivas. De este modo, la televisión al ser colocada como realidad contigua de la propia vida, con la esencia masiva de

²⁵⁶⁰ P. 319, *Ibíd.*

²⁵⁶¹ P. 386-397, *Escrito, Pintado*, Facundo Tomás

sus emisiones, ha desplegado una estética de la redundancia que ha sustituido la vieja estética de la originalidad por las relaciones de parentesco con muchas otras obras parecidas. Toda novedad se reduce a mínimas variaciones de superficie alrededor del tema central dentro de un contexto de metonímica yuxtaposición, colocando la superficie de la pantalla en el lugar principal de la existencia cotidiana y en detrimento absoluto del juego representativo. El flujo constante de datos, imágenes y noticias impide el diálogo y conduce a un ilimitado consumo de descoordinadas secuencias, pues en la televisión lo principal es la presencia de la pantalla con su flujo in-interrumpido de imágenes que relega a un segundo plano aquello que es narrado o contado, dicho de otro modo, la presencia predomina sobre la representación, la materialidad sobre los signos, la yuxtaposición sobre la articulación, la estadística sobre la lógica, el más puro espejismo sobre la racionalidad.²⁵⁶²

Como una nueva oleada de invasiones bárbaras (quizás la más potente de todas), la televisión se ha instalado en la cultura existente y se ha amalgamado con ella, aprovechando cada uno de sus alcances, devorando y dirigiendo sus consecuciones, potenciando sus aspectos más subversivos (la voluntad de romper el marco, la necesidad de volver a integrar el arte en el inventario del mundo), desarrollándolos más allá de lo que se podía soñar²⁵⁶³.

Pero tampoco corre mejor suerte el cine si tenemos en cuenta que como característico invento del siglo XX se ha convertido en el más eficaz medio para la plasmación de los recursos de la espectacularización que ha provocado uno de los mayores declives de la narración²⁵⁶⁴, pues la post-modernización de la sociedad ha creado en el espectador ese insaciable apetito por lo siempre nuevo y cada vez más fuerte e intenso. De este modo tenemos un consumidor que ya no es capaz de tolerar el silencio de los tiempos muertos y las esperas, pues cada vez más necesita embriagarse con fuertes emociones y espectaculares sensaciones con las que llenar su vacío interior, quedando totalmente expuesto a la trivial experiencia de la más pura sensorialidad carente del menor sentido y profundidad, que tan solo sirve a un objetivo consistente en huir de su propia interioridad. De este modo, tenemos que gracias al uso de los *mass media*, han quedado rotos los límites antaño existentes entre la cotidianidad y la experiencia artística, de tal modo que al haber quedado la experiencia humana absolutamente estetizada, el receptor-consumidor permanece sumergido dentro de una rutinaria actividad *kitsch* tan amanerada, voluble y efímera como falsa, pues *si es verdad que el arte muere*

²⁵⁶² P. 392-396, *Escrito, Pintado*, Facundo Tomás

²⁵⁶³ P. 397, *Ibíd.*

²⁵⁶⁴ P. 319, *Mirar al que mira*, Luis Puelles Romero

*por invasión de lo estético, también lo estético muere por invasión del totalitarismo esteticista*²⁵⁶⁵. Y no es este totalitarismo precisamente el objetivo que Vattimo pretendía alcanzar con la pluralidad abierta por los *mass media*, que muy difícilmente podrán actuar en una dirección adecuada para la liberación de las consciencias. De hecho, por más que el diálogo intercultural sea posible, debemos considerar si la disolución de las fronteras existentes entre la experiencia artística y la cotidianidad ha involucrado esta estetización generalizada de la realidad, que implícitamente, ha conllevado la muerte del arte y de la estética misma en aras de un mundo post-ficcional sumergido en el *kitsch* y la más perentoria superficialidad.

Lejos quedan, sin duda alguna, los propósitos socialmente liberadores de Benjamín al ensalzar el valor de exhibición del cine en cuanto obra de arte reproducible y susceptible de ser eternamente mejorada:

*Con el cine se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte que para los griegos hubiera sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada*²⁵⁶⁶

A pesar de su radical renuncia a perseguir un valor eterno como el estimado por los griegos de la época clásica a través de la plasmación del ideal de belleza en la escultura, pues los derroteros que de forma mayoritaria ha adoptado el cine durante las décadas posteriores a la muerte del “apóstol de la obra de arte reproducible”, no han consistido precisamente en la constante búsqueda de su perfeccionamiento, si por tal concepto entendemos la profundización en su valor de exhibición, pues en líneas generales la dirección en la que ha transcurrido ha sido la de ir progresivamente alcanzando un mayor grado de efectismo y espectacularidad exenta de toda cualidad propiamente artística. De hecho, en la mayor parte de las producciones cinematográficas, la estética ha quedado subsumida bajo el dominio del efectismo más puramente *kitsch* y superficial, sin otro alcance que aquel denunciado por Puelles, esto es, el haber hecho efectiva la confusión de la experiencia estética con la experiencia humana en su integridad²⁵⁶⁷, aspecto al que también hace referencia Jean-Marie Schaeffer en su obra *Adiós a la estética*²⁵⁶⁸.

²⁵⁶⁵ P. 300, *Ibíd.*

²⁵⁶⁶ P. 61, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamín

²⁵⁶⁷ P. 300, *Mirar al que mira*, Luis Puelles Romero

²⁵⁶⁸ Publicada en el año 2005

No obstante, Facundo Tomás señala que a diferencia de la televisión que borra todo límite existente entre la experiencia artístico-estética y la cotidianidad, en el arte cinematográfico la pantalla se convierte en un marco rígido que separa lo ilusionado de lo real, de tal manera que la ruptura de la condición metafórica que a partir del siglo XIX llevaron a cabo carteles y fotografías, fue eludida por el cinematógrafo al encaminarse ya en sus primeras experiencias (Lumières, Méliès) hacia la segregación del espacio cotidiano. De este modo, el cine perpetúa la condición metafórica del arte dentro del metonímico contexto de unos medios de masas que tienden a suprimir las fronteras entre el arte y la vida, evitando convertirse en un ruido más de los que componen la sonoridad cotidiana. La oscuridad del espacio y el silencio donde la película es proyectada en la pantalla, impone una segregación respecto a la cotidianidad que impide al cine convertirse en un medio más de la comunicación de masas, como el cartel o la fotografía que invade los periódicos y las paredes de las ciudades contribuyendo a la totalitaria estetización de la vida cotidiana²⁵⁶⁹. De alguna manera tampoco se ha cumplido de forma exacta la expectativa benjaminiana consistente en eliminar totalmente su valor aurático en aras de su valor de exhibición, pues el público que asiste a una sala de cine rompe con el ámbito de la cotidianidad para sumergirse en un espacio oscuro en el que tiene lugar la liturgia de la proyección cinematográfica, algo que nunca puede suceder con la proyección de un film, documental o telediarario en el aparato receptor de televisión por encontrarse plenamente integrado en la habitual esfera de cotidianidad del hogar y de la vida.

Desgraciadamente, se han ido cumpliendo aquellas expectativas perseguidas por los dadaístas y surrealistas consistentes en deshacer las fronteras entre el arte y la vida con la finalidad de integrar lo artístico en la esfera de la cotidianidad, pues eso mismo es lo que ha sucedido con la televisión, y de modo aún más especial con la realidad post-ficcional de los videojuegos.

Este estadio de la falsificación de lo real tiene en el régimen ontológico de la realidad virtual una expresión rotunda de la pragmática de suplantación que las tecnologías digitales llevan a cabo. El caso específico de la realidad virtual, en la que se nos invita a participar en la simulación mediante la inmersión en ella, realiza la ilusión alucinatoria del viaje (a ninguna parte). En la sumersión en la realidad virtual, lejos de la contemplación a distancia, quedamos absorbidos por unos dispositivos de estricta transparencia de la representación²⁵⁷⁰

²⁵⁶⁹ P. 385-387, *Escrito, Pintado*, Facundo Tomás

²⁵⁷⁰ P. 303, *Mirar al que mira*, Luis Puelles Romero

Y este es el principal problema de la inmersión en el espacio de la hiperrealidad virtual, en la medida en que supone un viaje a ninguna parte que nihilizando al receptor-consumidor lo aboca a un callejón sin salida en el que irremediamente queda atrapado, y obligado nuevamente a sumergirse en él con la finalidad de mantenerse enajenado de sí mismo. Esta es la transparencia de nuestra sociedad y éste es también su suplicio, pues si en los tiempos modernos de lo bello y lo sublime la obra aurática se encontraba a suficiente distancia del espectador para poder ser contemplada desde la suficiente lejanía, y constituía ese umbral imposible de ser totalmente atravesado debido a la ilusión de su propia trascendencia, en el espectacular espacio hiperreal de la post-modernidad nos encontramos atrapados sin poder salir, sin que por otra parte podamos dejar de permanecer en él, pues *si al espectador no le es posible marcharse, dar la vuelta en el camino, salir de la sala o encender la luz, la ficción pierde su estatuto de representación. El espectáculo que se define como contra-ficción, clausura las salidas*²⁵⁷¹.

Nuestro actual receptor-consumidor de hiperrealidades se encuentra, de hecho, en un estado de desesperanza y desesperación similar al vivido por aquellos cosmonautas rusos en la réplica soviética a la película de ciencia-ficción *Odisea espacial 2001* de Stanley Kubrick, titulada *Solaris* y dirigida por Andrei Tarkovsky, cuando traspasando la barrera del tiempo se internan en un ámbito eterno en el que pierden todos sus límites y referentes hasta enloquecer en tal grado que, tratando por todos los medios de suicidarse para dar fin a lo que sin duda alguna es una cruel tortura, no consiguen hacer efectiva su muerte por encontrarse en la propia eternidad. Y eso viene a ser en líneas generales el espacio postficcional creado en nuestra actual postmodernidad, un callejón sin salida del cual no es posible salir y en el que tampoco es posible estar, pues si efectivamente han quedado transparentadas las fronteras entre el arte y la vida, entre la experiencia cotidiana y la experiencia estética, no es menos cierto que esta situación también ha sumido al sujeto espectador en la más absoluta confusión derivada de su propia ausencia de límites.

Tal como nos comenta Facundo Tomás en su ya citada obra, si con un texto siempre resulta posible establecer un determinado diálogo en el que también pueden participar otros interlocutores y otros textos, el indiferenciado flujo de datos, noticias y estímulos sensoriales que la pantalla del televisor nos ofrece, tan solo nos aboca a desarrollar *descoordinados actos de consumo*²⁵⁷² a través de los cuales muy difícilmente podremos desarrollar aquella actividad convenientemente reflexiva de la que tanto Kant como Schiller hablan en sus

²⁵⁷¹ P. 298-299, *Ibíd.*

²⁵⁷² P. 397, *Escrito, Pintado*, Facundo Tomás

correspondientes escritos. De hecho, la actividad reflexionante ha quedado básicamente sustituida por el consumo desaforado de información que no conduce más allá de un puro goce sensorial carente de otra perspectiva que la satisfacción de una curiosidad tan inmediata como efímera. Tenemos entonces a un espectador que habiendo sido reducido a ser mero receptor-consumista ya no encuentra los vehículos necesarios para seguir construyendo su identidad narrativa, que cada vez más, estará abocada a ser una identidad consumidora de todo clase de productos estéticos procedentes de esos mismos *mass media* en los que Vattimo ha puesto sus mayores expectativas de liberación de las conciencias. Sin duda alguna, en unas circunstancias tan desfavorables al propio desarrollo del juicio reflexivo, resulta más que improbable la consecución de un enriquecimiento y des-alienación de las conciencias.

Si a todo esto le añadimos lo que señala José Luis Pardo en su obra *La Intimidación*; el hecho de que en nuestra sociedad la opinión haya suplantado a la información, ésta a las noticias, y estas últimas a la verdad, de tal modo que cualquier nimiedad de cualquier personaje público acaba por convertirse en noticia destacable en los *mass media*²⁵⁷³, seguiremos acumulando más motivos para el pesimismo que para la esperanza.

De hecho, siguiendo con punto de vista sostenido por Pardo, en la sociedad de la información el lenguaje ya ha dejado de ser un sistema de significación para convertirse en un mero medio de comunicación a través del cual circulan millones de datos exentos de sabor y capacidad connotativa. En este contexto meramente denotativo el lenguaje remite a su aspecto informativo que somete y trata todos los datos de forma democráticamente igual, quedando excluidos los aspectos emocionales, retóricos o significativos, pues *para un lenguaje deslenguado todas las informaciones suenan igual, saben lo mismo, tienen la misma resonancia (=0)*²⁵⁷⁴.

Para Pardo, tan pobres e indigentes son los sin techo que envueltos en papel de periódico habitan en las grandes ciudades, como las llamadas clases medias que *envuelven su existencia con periódicos (y telediarios, y programas radiofónicos o informáticos), es decir, aquellos que no tienen más información que la que les suministran los (así llamados) medios de comunicación de masas (información pública que se convierte en basura a medida que se produce), aquellos cuyo hogar- desde la fachada externa de sus viviendas uniformadas hasta el corazón nuclear de su sala de estar presidida por la televisión- ha sido destruido y sustituido por un envoltorio publicitario, una celda de cristal transparente convertida toda ella en información (!Y todavía hay quien*

²⁵⁷³ P. 108-109, *Ibíd.*

²⁵⁷⁴ P. 89, *La Intimidación*, José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2004

llama a esto cosmopolis y ve en ello la realización perfecta de la libertad republicana!)²⁵⁷⁵

De este modo, a estos ciudadanos que viven envueltos en el envoltorio publicitario, cómodamente sentados frente a las diferentes pantallas de los aparatos *mass media*, especialmente cuando se encuentran frente a su ordenador personal, se sienten como si fueran los amos del mundo, cumpliéndose aquella consigna de Lenin consistente en que una cocinera pudiera dirigir el estado. Hemos pasado del "todo el poder a los soviets" *al poder de cada uno en su casa con su P.C.*, si bien dicha sensación de poder no durará más allá del tiempo que tarda en transcurrir un videojuego²⁵⁷⁶, viniendo a ser una ficción más del mundo virtual que no una realidad propiamente dicha.

En este contexto social, Pardo señala que se ha perdido el derecho a la intimidad en la medida en que todo debe ser convertido en información susceptible de ser compartida con todo el mundo, pues guardar algo dentro sin haberlo podido compartir con nadie es considerado como nefasto, pues el decirlo a quien sea, a un psicólogo o psiquiatra, y si ello no es posible, comunicarlo en un medio radiofónico o televisivo, supondrá un alivio al deshacerse de la carga de llevar dentro de sí, en su intimidad, aquello que nunca fue comunicado²⁵⁷⁷. Por otra parte, en una sociedad en la que todo es públicamente explicitado y en la que ya nada importa la propia calidad de la información, sino la cantidad, dicha información ya no sabe a nada, carece de sabor y de sentido, de tal forma que, *las palabras ya no adquieren significado por el uso- al contrario, nacen ya usadas, por eso se desgastan tan rápidamente*²⁵⁷⁸. De este modo, a estas palabras les sucede lo mismo que al dinero, ya no es por su valor que circulan sino que han ido adquiriendo valor por el simple hecho de haber circulado, siendo indiferente su valor o calidad informativa²⁵⁷⁹.

El problema radica entonces en que *si la reducción del lenguaje a información mutila a la palabra hurtando su dimensión de intimidad es precisamente porque la priva del carácter alusivo de la palabra dicha*²⁵⁸⁰.

Pardo relaciona la cotidianidad con la banalidad al suponer ésta una clara ausencia de intimidad, esto es, de sí mismo, resultando también una ausencia de lucidez, y en ella se apoyan la mayor parte de los habitantes de nuestras sociedades, encadenándose las horas, los días y los minutos en una informe

²⁵⁷⁵ P. 91, *Ibíd.*

²⁵⁷⁶ P. 99, *Ibíd.*

²⁵⁷⁷ P. 102, *Ibíd.*

²⁵⁷⁸ P. 106, *Ibíd.*

²⁵⁷⁹ P. 107, *Ibíd.*

²⁵⁸⁰ P. 113, *Ibíd.*

sucesión que a nada conduce realmente, excepto a la pérdida del propio ser, y en la que *los momentos de lucidez son relámpagos raros y a menudo violentos, escasas y pasajeras interrupciones de la corriente continua de banalidad (momentos en los que, además, cuales nuestra máxima lucidez suele consistir en sentirnos desorientados y en reconocer nuestra incapacidad para ver claro nada de lo que nos pasa). Porque, si hay algo que resulta imposible mientras uno viaja sumergido en este duermevela, ese algo es, sin duda, ver. Y lo que no se ha visto no se puede narrar. Por eso no hay testimonios de la banalidad. Ello resulta tanto más paradójico cuando se repara en que ese elemento invisible e inenarrable es hoy, predominantemente entre nosotros, un elemento audiovisual, una atmósfera de imágenes y palabras*²⁵⁸¹

Pues a la interminable sucesión de días y horas, también suceden las noticias, los acontecimientos, las modas, anuncios publicitarios, las anécdotas contadas por los *mass media*, los cursos escolares, las jornadas laborales, en una especie de corredor continuo en el que nunca nada relevante sucede, si bien todo este ambiente cargado de banalidad no deja de conferir cierta seguridad a sus ciudadanos, pues nada puede suceder en esta sociedad sin que inmediatamente pase a convertirse en noticia pública banalizada tras haber sido adecuadamente neutralizada su intimidad²⁵⁸².

En la cotidianidad de la ciudad banalizada por la noticia pública, el tiempo transcurre como una sucesión ilimitada de segundos, minutos y horas a modo de fragmentos idénticos a sí mismos, engarzados en una continuidad sin fin, abocando a un tiempo vacío, esto es, carente de vida y de intimidad, que no es experimentable por nadie, es lo que algunos filósofos como Heidegger han denominado como inautenticidad²⁵⁸³. Al respecto, señala Pardo que a diferencia del tiempo analógico (del reloj convencional con agujas), el tiempo digital (reloj digital) tan solo señala un eterno presente carente de toda prolongación hacia el pasado, y de cualquier proyección hacia el futuro, y en este aspecto²⁵⁸⁴, *la hora digital es una sentencia de muerte que no reconoce vínculos con el pasado ni con el porvenir, es un simple fogonazo instantáneo desprendido del tiempo, que sólo muestra el presente más exacto*²⁵⁸⁵.

A este tiempo lineal y vacío también le corresponde un espacio igualmente estéril e inhóspito formado por kilómetros y kilómetros de lugares deshabitados e indiferentes, insensibles e inexperimentables²⁵⁸⁶. Surge de este modo, un presente sin pasado ni porvenir, sin raíces o fundamentos, y sin proyección de futuro, sin huellas, enigmas ni sombras, que no es continuación de nada o

²⁵⁸¹ P. 231, *Ibíd.*

²⁵⁸² P. 231-232, *Ibíd.*

²⁵⁸³ P. 232-233, *Ibíd.*

²⁵⁸⁴ P. 234, *Ibíd.*

²⁵⁸⁵ P. 235, *Ibíd.*

²⁵⁸⁶ P. 236, *Ibíd.*

consecuencia de ningún pasado, incapaz de dejar huellas o rastros susceptibles de continuidad alguna en un tiempo futuro.

*Un presente sin porvenir se cancela en su condición pasajera, estéril y superficial, y se asegura de que mientras dure no pasará nada (relevante), nada que pueda tener consecuencias. Todo será breve*²⁵⁸⁷

Por esta razón, este tiempo en realidad no transcurre, ya que no tiene desde donde fluir y hacia dónde desembocar, pues a diferencia del presente que transparenta un pasado que desvela y vela al mismo tiempo, dejando traslucir cierto porvenir, este tiempo en su opacidad tan solo puede reflejar la desnudez de los hechos sin más trascendencia.

*El presente separado del provenir y el pasado es como una salsa cortada, indigesta y repulsiva: todo los acontecimientos resultan en él gratuitos, súbitos, brutales y sin sentido*²⁵⁸⁸

No obstante, en su ligereza e insustancialidad, este tiempo no deja de resultar enormemente tedioso y pesado al carecer de la memoria de un antes, ni la proyección de un después, desplomándose sobre nuestros hombros como una insoportable gravedad, deviniendo plano y unidimensional al no pasar nunca realmente nada, convirtiéndose en una especie de callejón sin salida de inmersión en la estupidez²⁵⁸⁹.

Por otra parte, *un presente sin pasado sólo sobrevive convirtiéndose él mismo en historia*²⁵⁹⁰, y esa es la función de los telediarios, la prensa, la televisión y los engendros creadores de ficción que son los *mass media* que han sustituido la antigua ágora por un espacio de ficción que ha dado lugar a la creación de un hiper-espacio público carente de todo soporte físico, el cual al mismo tiempo hace las veces de publicidad.

*Los spots fabrican la normalidad, producen la publicidad, es decir, producen el espacio y el tiempo*²⁵⁹¹, a modo de ilusiones perfectamente reales.

De este modo, *el espacio y el tiempo- los espacios y los tiempos- no son continentes físicos vacíos que el ciudadano vendría a llenar con su experiencia y a dotar de sentido mediante su consciencia, los espacios y los tiempos no están puramente disponibles y despoblados: salen ya de fábrica como sitios para...y horas de..., y quien quiera ocupar esos sitios o vivir esas horas- quien se sienta seducido por ellos- ha de adquirirlos previamente*²⁵⁹²

²⁵⁸⁷ P. 238, *Ibíd.*

²⁵⁸⁸ P. 238, *Ibíd.*

²⁵⁸⁹ P. 240, *Ibíd.*

²⁵⁹⁰ P. 240, *Ibíd.*

²⁵⁹¹ P. 244, *Ibíd.*

²⁵⁹² P. 245, *Ibíd.*

Por esta razón, a menudo se dice que *los medios de comunicación construyen los acontecimientos*, tanto los grandes como los pequeños, produciendo entonces la vida privada de sus ciudadanos, produciendo tanta ilusión de publicidad (banalidad) como ilusión de intimidad (privacidad)²⁵⁹³

De este modo, la ciudad se convierte en una especie de fábrica de tiempo tan vacío como homogéneo en el que sus individuos ya han perdido el gusto del paso del tiempo porque éste ya a nada les sabe, encontrando en los *mass media* (la nueva ágora), todo aquello con que poder llenar su tiempo libre, adquiriendo aquellos sucedáneos de la intimidad que no son más que privacidad. De este modo, el hecho de encontrarse en un Estado de Derecho que concede a sus ciudadanos el derecho a la privacidad, no comporta necesariamente tener intimidad, *pues no basta tener privacidad para tener intimidad, porque tener derecho a guardar un secreto no equivale a tener un secreto que guardar, pues la esfera privada está tan huérfana de sentido vital y tan carente de intimidad como la esfera pública*²⁵⁹⁴

Las dos formas en que Pardo detecta que la intimidad puede ser destruida son:

1- la bárbara conversión de la intimidad en publicidad por elevar a categoría de público y explicitable aquello que siéndolo quedaría bajo el dominio de lo íntimo, siendo éste el gran sueño de todos los sistemas totalitarios al pretender convertir y gobernar el Estado como si de una familia se tratara. De esta primera falacia emanan las falacias de la identidad y de la infabilidad.

2- la conversión de la intimidad en privacidad o propiedad privada, transformando todas las relaciones interpersonales en contratos mercantiles privados que sería el sueño de todas las sociedades tecnocráticas al pretender gobernar las familias como si fuesen un Estado o una empresa mercantil, dando lugar a las falacias de la privacidad y el solipsismo²⁵⁹⁵.

*La intimidad es el contenido no informativo del lenguaje...Cada palabra dicha tiene un plus de sentido o, en términos más rigurosos, una cantidad inagotable o una multiplicidad inexhaustible de sentido, siempre quiere decir más de lo que dice y nunca puede decir todo lo que querría*²⁵⁹⁶

Finalmente, si como afirma Heidegger, el hombre se encuentra suspendido en la nada, actualmente se encuentra colgado de una nada que ha devenido tan absoluta como totalitaria, pues ya no le es dada la posibilidad de construir su

²⁵⁹³ P. 245, *Ibíd.*

²⁵⁹⁴ P. 256, *Ibíd.*

²⁵⁹⁵ P. 121, *Ibíd.*

²⁵⁹⁶ P. 122, *Ibíd.*

identidad a través de los productos culturales y estéticos que se encuentran a su alcance, ya que éstos tan solo le prometen un escenario de nihilizante solipsismo. Nuestro actual receptor-consumidor que transita por los mundos de la hiperrealidad post-ficcional correspondiente a los contextos virtuales que circulan a través de la red: *face-book*, granjas virtuales y demás inventos, vive una falsa experiencia que le permite enajenarse de sí mismo como pasajera pero imparable evasión de la responsabilidad ante su propia existencia. De este modo, pasa a ser otro, pero no esa otredad de la que Ricoeur nos habla en su obra *Le soi-même en tant qu'un autre*, que al fin y al cabo estaría destinada a la creativa construcción de su propia identidad narrativa, sino de una otredad que no guardando relación con ninguna realidad se erige como ilusión absoluta y totalitaria que le impide cualquier posibilidad de auto-construirse. De este modo, nuestro receptor-consumidor compra, vende y cuida pollos, cabras, vacas y ovejas en una granja virtual en la que deposita y malgasta tanto su tiempo como sus energías, para de este modo poder rehuir las responsabilidades de su propia existencia. Huelga señalar la naturaleza tan inmoral como estúpida de tan maña post-ficcionalidad contundentemente encaminada a mantenerlo en la más absoluta indigencia moral e intelectual. Pero mucho me temo que es ésta y no aquella otra esperada por Vattimo la deriva que en definitiva han ido tomado los acontecimientos a lo largo de las tres últimas décadas de la post-modernidad. Una vez ha sido consolidada la no fractura entre la experiencia cotidiana y la experiencia estético-artística, con la consiguiente desaparición del arte debido a la masiva estetización de la existencia humana, y la muerte de la estética por la totalitaria imposición de un esteticismo que ha sobresaturado e invadido todos los rincones de la cotidianidad, tan solo nos queda esperar un escenario máximamente propicio a la generación de todo tipo de demagogias y totalitarismos. La peor de las alienaciones no consiste en el aleccionamiento ideológico de la ciudadanía sino en la supresión de su consciencia reflexiva, ya que de este modo es susceptible de sucumbir ante cualquier premisa o principio por descabellado o inmoral que pueda resultar. Esta es y no otra la situación a la que el propio progreso tecnológico-económico-social nos ha conducido, y al respecto tan solo recordar y re-memorar la Tesis número IX²⁵⁹⁷ de W. Benjamin en la que apoyándose en el *Angelus Novus* pintado por Paul Klee, construye una alegoría sobre el progreso como el más idóneo caldo de cultivo para el fascismo²⁵⁹⁸, pues dicho ángel de rostro desencajado y expresión horrorizada sabe que la hoja de ruta marcada por el progreso deja un reguero de cadáveres, destrozos y sufrimiento a su paso, ya que éste es incapaz de considerar la elevado factura que su propio devenir comporta²⁵⁹⁹. Así, el progreso aparece ante la mirada atónita del ángel como un huracanado viento

²⁵⁹⁷ De sus *Tesis sobre la Historia*.

²⁵⁹⁸ P. 156, *Medianoche en la historia (Comentarios a las tesis de W. Benjamin sobre el concepto de historia)*, Reyes Mate

²⁵⁹⁹ P. 157, *Ibíd.*

cargado da potencia destructiva incapaz de consolar a las muchas víctimas que deja a su paso. Por esta razón, aunque el ángel es arrastrado hacia el futuro, su mirada no deja de contemplar un pasado repleto de sufrimiento, escombros y destrucción²⁶⁰⁰.

*Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única*²⁶⁰¹ (refiriéndose al Ángel)

Y esa catástrofe no es otra que la constante e imparable progresión del progreso mismo en la historia, como movimiento destinado a perpetuarse eternamente en su consustancial destructividad, pues *lo angustioso no es que la historia tenga un fin, sino que no lo tenga*, esto es, que siga repitiéndose esa misma calamidad forjada por la imparable marcha de un progreso que casi nadie ha sabido entrever como fatalidad. Para Benjamín, el progreso responde a una doble problemática: como producción de novedad tan solo aparente que esconde la constante repetición y reproducción de los mismos males que constituyeron su punto de partida, y en la pésima calidad de sus consecuciones²⁶⁰². Así, la moda constituye uno de los más claros ejemplos sobre el retorno de lo mismo en el progreso, pues siendo las modas cambiantes, en el fondo tan solo comportan una repetición de lo viejo actualizado como nuevo y una superación de lo nuevo por lo viejo²⁶⁰³. Por otra parte, no habiendo dispuesto nunca antes en la historia de tantos medios técnicos para hacer frente a la miseria humana, nos encontramos que cada vez hay más pobres y desahuciados, sin hablar de las grandes amenazas que penden sobre la salud del planeta (desequilibrio ecológico, posibilidad de desastres nucleares, cambio climático). Lo que para Benjamín asegura el progreso en su infinita aspiración a la perfección, es una eternidad de sufrimiento.

Esto no significa, no obstante, que Benjamín sea un reaccionario o un integrista, pues de acuerdo con Adorno, considera que el problema principal no se encuentra en el progreso mismo sino en el progresista que convierte al progreso en un telos o finalidad en la que la humanidad tan solo constituye un medio y no un fin. Es el progreso que debe estar al servicio de la humanidad y no viceversa²⁶⁰⁴.

²⁶⁰⁰ P. 161, *Ibíd.*

²⁶⁰¹ P. 161, *Ibíd.*

²⁶⁰² P. 163, *Ibíd.*

²⁶⁰³ P. 164, *Ibíd.*

²⁶⁰⁴ P. 166, *Ibíd.*

Al fin y al cabo, tal como dicho autor nos comenta en su *Tesis número VIII*, la misma idea de progreso en la historia ya constituye, en sí misma, un estado de excepción permanente para los oprimidos, ya que durante el siglo XX dio lugar a la formación del fascismo como máxima expresión de la barbarie. Pero lo que resulta más asombroso no es la emergencia de lo dictatorial, sino el mantenimiento de la idea de progreso que ha desembocado en la formación de todo tipo de totalitarismos, siendo esto último lo que realmente debería asombrarnos.

*El conocimiento que provoca el asombro filosófico consiste en reconocer que la historia basada en el progreso no se sostiene*²⁶⁰⁵

A Benjamín no le sorprende que en pleno siglo XX ascienda al poder una figura tan esperpéntica como Hitler con su ideología totalitaria, sino el hecho de que la sociedad no fuera capaz de ver que el caldo del fascismo se encontraba en el propio concepto de progreso. Los vencidos ya lo tenían más claro al saberse concededores de todo aquello que el progreso había dejado a un lado de la cuneta de la historia en lo que había sido una existencia en permanente estado de excepción²⁶⁰⁶. En dicho estado, son suspendidos todos los principios del derecho que pasa a ser gestionado desde la propia Ley arbitrariamente decidida e impuesta por el dictador, de tal modo que el súbdito queda totalmente abandonado a la voluntad del soberano²⁶⁰⁷. Solo que en nuestra actual sociedad del *bienestar* y la post-ficcionalidad, se trata de un soberano sin rostro que careciendo de historia y memoria tan solo actúa como Gran Nivelador de la Consciencias al haber sabido suprimir, con la mayor de las eficacias, la conciencia reflexiva del propio ser humano. Prosiguiendo con Benjamín,

*El asombro productivo debería consistir en asombrarse de no ver la complicidad entre progreso y barbarie, ente Modernidad y fascismo*²⁶⁰⁸

Pues debemos tener en cuenta que tanto el hitlerismo como el colonialismo desarrollado por las grandes metrópolis occidentales a lo largo de los siglos

²⁶⁰⁵ P. 144, *Ibíd.*

²⁶⁰⁶ P. 146, *Ibíd.*

²⁶⁰⁷ P. 147-148, *Ibíd.*

²⁶⁰⁸ P. 149, *Ibíd.*

XVIII, XIX y parte del XX, implantaron el estado de excepción como norma de funcionamiento, dado que para los colonizadores no existía límite alguno para la barbarie producida contra los colonizados, al existir dos muy diferentes varas de medir, la del estado de derecho para los conciudadanos de las metrópolis, y la del estado de excepción contra los indígenas sometidos²⁶⁰⁹. Por tanto, el fascismo no debe ser considerado como un simple producto que a modo de regresión pertenece a un pasado arcaico, sino como fiel expresión de nuestro tiempo, ya que la actual situación irregular y de permanente estado de excepción de los presos hacinados en Guantánamo no deja de responder a estos mismos parámetros²⁶¹⁰, como tampoco dejan de responder los millones de miserables que en el país más avanzado de la tierra siguen malviviendo con unos pocos dólares al día, pues para estos desamparados, la democracia y el estado de derecho aún no han llegado²⁶¹¹. El problema hoy en día consiste en que ya no son necesarias dos distintas varas de medir, pues nuestra sociedad va acercándose de forma muy peligrosa a esa *Ciudad sin estrellas* de la novela juvenil de ciencia-ficción escrita por Montse de Paz, en la que el personaje principal de la misma, Perseo, es perseguido y condenado por las fuerzas del orden debido a su falta de acatamiento de los totalitarios y alienantes principio establecidos. El delito por el cual es juzgado, no es otro que el de ser un *misticoide*, esto es un ser sensible, de mentalidad abierta y corazón palpitante que se resiste a ser subsumido en la más absoluta anomia que el totalitario sistema socio-político pretende imponerle. Perseo busca las estrellas que hace tiempo dejaron de ser visibles en un firmamento que ha sido sustituido por un horizonte de vanas y ficcionales expectativas, que no es otro que aquel correspondiente a una sociedad dominada por la virtualidad más absoluta. Finalmente es detenido y condenado, pero sus inquietudes seguirán permaneciendo vivas a través de la semilla que ha dejado plantada en el corazón de su amigo Jasón como pequeña esperanza ante la realidad de un futuro bien poco prometedor. La mayor parte de los personajes de la novela vendrían a ser como seres sin atributos, inválidos emocionales, carentes de moral alguna, orientados tan solo en base a la inmediatez del más puro y simple principio de placer que les conduce hacia un solipsismo carente de otra perspectiva que el hundimiento en el caos y la más profunda depresión. Por esta razón, la práctica totalidad de los personajes son adictos al consumo del alcohol, las drogas, el sexo rápido y los medios audiovisuales que tanto contribuyen a la anulación de su consciencia reflexiva y capacidad para sentir, en una sociedad en la que el derramamiento de unas lágrimas ha pasado a convertirse en delito y prueba fehaciente de insumisión al sistema, pues el pensar al igual que el sentir, son consideradas como actividades impropias para el correcto funcionamiento del sistema. Ni siquiera Platón hubiese aplaudido una ciudad con tales características, donde la consciencia reflexiva

²⁶⁰⁹ P. 152, *Ibíd.*

²⁶¹⁰ P. 153, *Ibíd.*

²⁶¹¹ P. 154, *Ibíd.*

de sus ciudadanos ha quedado prácticamente anulada gracias a la eficaz acción de un sistema que, implacablemente ha conseguido colocar bajo su más absoluto control cualquier referencia a la individualidad y a las particularidades susceptibles de ser consideradas como antagónicas para el correcto funcionamiento social. Por esta razón, aquello mismo que Perseo, el gran Héroe de la *Ciudad sin estrellas*, busca como una reminiscencia de una realidad que ya dejó de existir, es la capacidad del sujeto para poder sentir, pensar, discurrir, razonar, imaginar y actuar de acuerdo a determinados valores ético-morales. Allí donde ya ni tan siquiera hay espacio para las lágrimas porque el sujeto ha sido eficazmente anestesiado por la implacable acción de los *mass media* y el totalitarismo ideológico, habiendo ya quedado travestido en una especie de robot que tan solo sabe moverse en base a los más elementales instintos, renace la esperanza en base a la memoria que, a pesar de todo, no ha quedado completamente exterminada. Por esta razón, una vez Perseo ha sido detenido y condenado, su amigo Jasón será el encargado de mantener vivo el recuerdo de una reminiscencia de lo que otrora había sido un sujeto libre, sensible, creativo y vital. La esperanza siempre es lo último que se pierde porque por propia definición resulta imperdible...

La banalidad de la sociedad actual según José Luis Pardo

Respecto a la transparencia de la sociedad actual, José Luis Pardo señala que existe un tipo de invisibilidad que es del todo distinta a la invisibilidad derivada del ocultamiento, como aquella que acontece con el mostrarse-ocultarse del propio ser o el ocultamiento-resistencia que, en un momento dado del proceso terapéutico, un paciente puede poner de manifiesto a su analista. Se trataría de la invisibilidad derivada de una visibilidad pura que resulta precisamente invisible debido a un exceso de transparencia, en la *que las profundidades ocultas se desvanecen*²⁶¹². En este caso, no se trata de un inconsciente que en su ocultarse se hace evidente mediante los *lapsus linguae*, los actos fallidos, la actividad onírica y los síntomas, sino de *una evidencia que se hace invisible a fuerza de mostrarse*²⁶¹³, siendo ésta la principal razón por la cual el significado de la comunicación audiovisual en nuestra sociedad actual no es más que un conjunto de directrices encaminadas a mantener al espectador en el olvido, haciendo totalmente superflua tanto la memoria como su consciencia reflexiva²⁶¹⁴. De alguna manera, el medio audiovisual trata por todos los medios de convertir al ser humano en una especie de devorador de flores de loto en el país de los lotófagos, aquel lugar en el que Ulises y sus compañeros corrieron grave peligro de olvidar tanto su propio ser como su destino. Como señala Pardo:

*Toda la eficacia de los media depende de su potencia para dar a entender que el vínculo entre lo que se muestra y lo que se dice es o bien banal, evidente, normalidad en estado químicamente puro, o bien irracional, pseudo problemático y- en el sentido peyorativo de esta adjetivación- metafísico*²⁶¹⁵

Es decir, se trata en última instancia de hacer el máximo ruido posible mostrando lo que ya de por sí es absolutamente evidente (lo puramente visible que por saturación de su propia visibilidad deviene invisible), o aún peor, aquello que aparentando ser muy relevante, es ya de por sí completamente falso, irracional y, de algún modo, metafísico. Este fenómeno pone en evidencia la gran dificultad que para el ser humano supone ir más allá de la propia metafísica, pues cuando ésta ya parecía haber sufrido su muerte definitiva, la vemos resucitar cual Ave Fénix desde sus propias cenizas. Escenario que ya de por sí resulta bien poco esperanzador si nos atenemos al

²⁶¹² P. 40, *La banalidad*, José Luis Pardo, Anagrama, Barcelona, 1989

²⁶¹³ P. 40, *Ibíd.*

²⁶¹⁴ P. 25, *Ibíd.*

²⁶¹⁵ P. 27, *Ibíd.*

hecho ineluctable de que el tiempo en que las imágenes de los spots publicitarios tardan en olvidarse es exactamente el mismo tiempo en que tardan en volver, siendo ésta la estrategia de los publicistas: calcular la frecuencia de repetición de sus spots para que puedan ser fácilmente olvidados y nuevamente re-cordados. La misma suerte corren las noticias de los informativos, los telefilmes por capítulos y demás culebrones de la pantalla, pues *los media inutilizan el recuerdo*²⁶¹⁶, convirtiendo al espectador en un lotófago, y ya sabemos que matar la propia memoria siempre ha sido el paradigma de los totalitarismos de toda índole. Refiriéndose Pardo a los mass media, señala que:

*Los medios no son una ventana que permite ver el mundo exterior a ellos, ni tampoco un espejo que resalta los mejores rasgos de la mirada del espectador-artista que colabora en la obra abierta de los comunicadores. Lo verdaderamente relevante en ello es el objeto que circula, invisible, entre la imagen y la mirada. Los recorridos de este objeto fronterizo no definen una cultura de la imagen, sino sólo una coyuntura de la imagen*²⁶¹⁷

Y esa coyuntura de la imagen no es nada más que una nadería, puro ruido que ensordece para no dejar escuchar, pura imagen que deslumbra para impedir ver, puro efectismo que subyugando a la consciencia reflexiva consigue que ésta deje de reflexionar. Eso mismo es lo que sucede, sin ir más lejos, con algunas de las más populares y resabidas obras del arte contemporáneo; han pasado a la posterioridad, no por lo que son ni significan, sino por ser ese ruido ensordecedor, esa imagen deslumbrante, esa obra petulante que en su propio solipsismo a nada conduce. Ya no existe posibilidad alguna ni de ver el mundo a través de una ventana, ni de sumergirse en él para desarrollar una auténtica labor creativa, pues la mayor parte de los sufridos espectadores de hoy en día acostumbran a ahogarse en las propias excreciones de los mass media y algunas obras pseudo-artísticas de la contemporaneidad.

Pardo señala que toda la civilización ha sido insuficiente para extirpar el mal debido a que, como sostenía Freud, el mal es el propio ser humano²⁶¹⁸. Esto echa por tierra la *Epopéya del progreso* según la cual el espacio-tiempo de lo público no es presentado como el mayor logro trabajosamente conseguido en la historia²⁶¹⁹, posicionamiento éste que hoy ya no resulta posible seguir suscribiendo habida cuenta del carácter sumamente metafísico y falso de tales planteamientos. Buena prueba de ello la tenemos en el hecho de que en nuestra sociedad actual la intimidad esté tan a menudo considerada como un

²⁶¹⁶ P. 26, *Ibíd.*

²⁶¹⁷ P. 176, *Ibíd.*

²⁶¹⁸ P. 199, *Ibíd.*

²⁶¹⁹ P. 203, *Ibíd.*

mal a extirpar, como algo que debe inexorablemente ser revelado por el sujeto so pena de cargar sobre sus espaldas con el secreto de su propia intimidad, como quien se confiesa para deshacerse de una falta cometida y así sentirse resarcido del sentimiento de culpabilidad. No obstante, tal como señala Pardo, por más que uno trate de confesar todos los pormenores y detalles de su intimidad, nunca conseguirá deshacerse del todo de la misma, pues al ser el sí mismo infinito e indefinido, el acto de confesión irremediabilmente deviene inacabable²⁶²⁰, porque en definitiva, no es posible explicar aquello mismo que únicamente puede ser mostrado. En este aspecto, tanto para quienes televisivamente participan en estos juegos bárbaros como para quienes son sus espectadores, la ilusión consiste, precisamente, en pretender desvelar aquello mismo que en un medio público perteneciente a la oficialidad, jamás podrá ser desvelado.

Siguiendo con la Inquisición española, en relación a los numerosos documentos que sobre la misma nos han llegado, Pardo señala que a los muchos pobres que fueron condenados, les fue robada y destruida su intimidad, que al ser convertida en mero relato por parte de los inquisidores, perdieron la posibilidad de ser ellos mismos, esto es, dilapidaron su propio ser al quedar su intimidad convertida en mera caricatura para la historia. Nunca podremos saber quiénes fueron realmente esos condenados a morir quemados en la hoguera, porque su intimidad les fue hurtada y su ser convertido en una nadería²⁶²¹, en una forma tampoco tan distinta, salvaguardando las obvias diferencias, a como les es arrebatada su vida íntima a los incautos participantes de los *realities shows* que tan en boga están hoy en día. La única diferencia consiste en que mientras los pobres ciudadanos acusados por la Inquisición confesaban su intimidad a la fuerza, ahora los cándidos participantes televisivos lo hacen de forma completamente voluntaria, pues nadie les amenaza con una pistola en la sien para que la expongan públicamente. No deja de resultar curioso que algo tan abominable como es el hecho en sí de tener que exponer en público el ser más auténtico de uno mismo, con las nefastas consecuencias que ello comporta, hoy en día tenga lugar de forma tan gratuita y deportiva. Esta simple concordancia a lo largo del tiempo, no hace sino poner de manifiesto aquello que tan lúcidamente expone Pessoa por boca de su heterónimo Antonio Mora en su obra *El Silencio de los Dioses*:

²⁶²⁰ P. 213, *Ibíd.*

²⁶²¹ P. 217-223, *Ibíd.*

*El progreso no es sino la evolución de una forma sin que cambie un contenido*²⁶²²

Pues efectivamente en el ejemplo que nos ocupa, ha cambiado, incluso podemos decir que de forma bien evidente y radical la forma, permaneciendo inalterable el contenido, pudiendo también incluso considerar que dicha forma ha evolucionado obviamente a peor. Uno más de los muchos retrocesos que según Benjamín siempre cabe considerar a la hora de valorar la pertinencia del progreso, si bien en este caso, el *muerto dejado en las cunetas de la historia* es la propia vida íntima, y de alguna manera, el propio ser humano.

Comunidad e intimidad

Las raíces naturales de ser humano son, en un sentido psicológico, sus hábitos, pasiones, sentimientos y afectos, esto es, su vida afectiva y emocional, que no deja de ser algo que le precede y determina su propia existencia, procediendo dichas raíces, en sentido sociológico, de la correspondiente comunidad de origen con sus vínculos lingüísticos, religiosos, culturales, de tal manera que según señala Pardo, *es nuestra comunidad natural quien nos marca nuestro estilo de vida, nuestra dieta y nuestra cultura*²⁶²³. Entonces la vida nos sabe a algo, y no más bien a nada, debido al rico repertorio cultural de nuestra comunidad de origen, pues en definitiva *para saber vivir (para saborear la vida) hay que tener cultura. Y por tanto, una vez más, lenguaje. Porque la vida la experimentan los humanos a través de la lengua. La cultura permite paladear la vida, confiere sentido del gusto- y del tacto, y del oído- porque da a conocer el sabor de la vida, porque deposita ese sabor en la lengua y hace a la lengua capaz de hacer sonar la vida, de cantarla y contar la naturaleza*²⁶²⁴.

Todas estas leyes naturales, las leyes de la comunidad, no son públicas sino íntimas al estar inscritas en la piel interna de la afectividad de los individuos, de

²⁶²² P. 54, *El Silencio de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2006

²⁶²³ P. 263, *La Intimidad*, José Luis Pardo, Pre-Textos

²⁶²⁴ P. 268-269, *Ibíd.*

modo que finalmente, es la comunidad, y no la soledad, la fuente de toda intimidad²⁶²⁵.

Por esta razón, el sentido de la lengua íntima, señala Pardo, nunca puede ser traducible o extrapolable a lengua pública, pues en tal caso perdería su sentido al verse condenada a tener tan solo significado explícito y no sentido implícito, no pudiendo ser considerada dicha falta de sentido de la lengua pública un defecto sino más bien una virtud, habida cuenta de que ella misma garantiza la existencia de la lengua íntima, de la misma manera que el *Dasein* inauténtico también garantiza la existencia del *Dasein* auténtico, pues solo sobre la base de lo público (la inautenticidad) es posible acceder a la intimidad (la autenticidad). El sentido de lo íntimo nunca puede ser transferido al dominio de lo público sin acabar con su propia esencia²⁶²⁶.

Respecto a la pertenencia del ser humano a una determinada comunidad cultural, Pardo señala que ésta se encuentra marcada por una lengua, una historia, una mitología, una leyenda, que en definitiva la distingue y separa del resto de comunidades, al mismo tiempo que condiciona su visión de la realidad hasta el punto de convertirla en algo ciertamente falso y opuesto al resto de visiones del resto de comunidades, de tal manera que, *el secreto que la comunidad guarda como algo sagrado que se mantiene al margen de la circulación es el secreto de su falsedad, su impureza étnica, su linaje mestizo, es decir, su mortalidad natural, natal, su finitud cultural. El centro íntimo al que rinde culto la comunidad es su inconfesable falta de autenticidad, el hecho de que todas sus figuras, sus canciones y sus cuentos están falsificados, de que son falsificaciones del origen, falsas partidas de nacimiento, carnets de identidad fraudulentos. El conflicto entre las lenguas, entre las comunidades, entre las culturas, revela una incompatibilidad tal que nos permite sentir en la propia carne y en la propia lengua el sabor de la falsedad, el gusto por la muerte*²⁶²⁷

Por tanto, por más que a uno le sepa a verdad todo aquello relacionado con la cultura de la comunidad en la que ha nacido y vivido, dicha verdad no deja de estar sumamente impregnada de falsedad, pues al fin y al cabo, no deja de ser un mero modo de ver el mundo, una simple interpretación entre las otras muchas interpretaciones y modos de ver la realidad del resto de comunidades culturales. Cada cultura tiene una determinada percepción de sus propios límites, de un afuera inconmensurable que irremediabilmente le resulta extraño, ininteligible, bárbaro, en correspondencia con su interior sagrado que es tan falso como familiar y conocido. Por otra parte, Pardo señala que el límite de toda comunidad es la ciudad, de tal modo que las relaciones entre ambas tan solo pueden albergar la misma tensión existente entre privacidad e

²⁶²⁵ P. 271, *Ibíd.*

²⁶²⁶ P. 281, *Ibíd.*

²⁶²⁷ P. 275, *Ibíd.*

intimidad, pues es la ciudad la encargada de poner coto a lo que podría ser una infinita expansión de la comunidad. No obstante, dicho límite no es negativo sino positivo, en tanto en cuando establece la diferencia que impide convertir el contrato natural implícito de una comunidad cultural en un contrato social explícito, civil, social o público²⁶²⁸.

La pervivencia de la comunidad es, por tanto, su resistencia al límite absoluto que representa la ciudad, lo público, esto es, resistencia a convertirse en algo público, pues *la comunidad se torna persecutoria cuando quiere convertir sus preferencias en ley pública, pero la intimidad se vuelve destructiva cuando se convierte en ley privada*²⁶²⁹, y de ahí la tendencia a la limpieza étnica a la que tan asiduamente proceden los nacionalismos al pretender convertir lo propio y característico (lo peculiar) en Ley Pública.

Finalmente, *la ciudad sólo es posible cuando no se convierte en comunidad, cuando no invade (es decir, no destruye, no profana) la intimidad de sus habitantes, cuando el Estado no se confunde a sí mismo con una cultura, cuando la identidad (pública o privada) no aspira a fundar una diferencia íntima o común*²⁶³⁰

En este aspecto, si la intimidad es el afuera de la publicidad y el logos-lenguaje público, la comunidad también constituye el afuera de la ciudad, no existiendo en ningún caso evolución desde la intimidad a la racionalidad o la publicidad, ni de la ciudad a la comunidad, pues la diferencia entre ambas siempre lo impedirá, y cualquier intento de confusión no dejará de ser una especie de profanación o agresión totalitaria. Ambas intimidad y publicidad, ciudad y comunidad son expresiones de una doblez que cuando no es respetada da lugar al sueño de un Estado fundamentado en los lazos de la sangre como delirio de la guerra santa (los de la raza aria de los nazis, o los de cualquier otro posicionamiento nacionalista o fundamentalista), o el sueño de una comunidad basada en el contrato civil como delirio nihilista de la paz oligofrénica (como así lo han intentado todos los Imperios habidos, desde el romano, hasta el francés, el español o el de la Alemania del Tercer Reich)²⁶³¹.

Lo que entonces constatamos en la sociedad virtual en la que actualmente vivimos, es la transferencia del sentido de lo íntimo al dominio de lo público que acaba con la esencia de toda intimidad. Y dicho fenómeno acontece por doble partida:

1- En tanto en cuando el dominio de los *mass media* supone una invasión de lo público en lo íntimo al no establecer diferencia alguna respecto a la propia cotidianidad, pasando a formar parte irremisible de la misma. Los programas

²⁶²⁸ P. 278, *Ibíd.*

²⁶²⁹ P. 283, *Ibíd.*

²⁶³⁰ P. 286, *Ibíd.*

²⁶³¹ P. 289, *Ibíd.*

televisivos, los videoclips, al igual que todas aquellas creaciones virtuales que circulan por la red son observables en cualquier momento y lugar: en las pantallas de los ordenadores, en los I-pads, en las pantallas de televisión de cualquier bar musical, etc., perfectamente asimilados con la rutina del día a día, respecto a la cual no establecen ningún género de cesura, confundándose con el resto de sucesos y actividades de la cotidianidad. Todos estos artefactos, desde luego reproducibles hasta la propia saciedad, se presentan de forma masiva como un interminable torrente de imágenes que ningún espectador es capaz de asimilar, y que inevitablemente en poco sirven al objetivo de enriquecer su vida íntima. Encontrándonos, sin ninguna duda, en la era del auge de la obra (¿de arte?) reproducible, asistimos a una constante banalización de su valor de exhibición que es directamente proporcional al empobrecimiento del ámbito de intimidad del espectador. Todos esos artefactos se encuentran tan expuestos y tan cotidianamente omnipresentes, que pasando rápidamente a confundirse con el resto de elementos de la vida cotidiana, inevitablemente comportan la disolución de lo íntimo en aras de lo público, lo que desgraciadamente predispone a nuestra sociedad a caer en todo género de totalitarismos, dado que el dominio de lo íntimo viene a constituir una especie de salvaguarda frente al dominio absolutista de lo público, que sin ninguna duda, es el preferido de los regímenes autoritarios para hacer efectivo el control sobre la consciencia reflexivo-crítica de sus ciudadanos. Evidentemente no se trata de un totalitarismo explícito sino implícito por todo cuanto comporta de alienación de la consciencia reflexiva del espectador y obvia des-educación estética. Bien mirado, estos artefactos omni-reproducibles y omni-presentes que están tan en boga hoy en día, nada o prácticamente nada nuevo aportan a lo ya existente, siendo en la práctica totalidad de los casos, meras repeticiones o variaciones de lo mismo de distinta manera. Sucede con estos productos pseudo-artísticos lo mismo que con los culebrones televisivos, esto es, son sumamente calculables y predecibles tanto en su forma como en su contenido, si de forma y contenido puede hablarse, pues al no obedecer más que a la fugaz impronta que puedan dejar en el potencial espectador que los consume, carecen de estructura propiamente dicha. Vienen a ser una vorágine de imágenes sucesivas sin más relación entre ellas que el libre albedrío de un supuesto artista (¿?) que ha confundido la libertad, ese *danzar en las cadenas* del que habla Nietzsche, con el más puro desenfreno carente del necesario esfuerzo y disciplina. Si Igor Stravinsky establece en su *Poética musical* que la libertad del artista se incrementa de forma directamente proporcional al número de obstáculos que debe superar, aquí podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que ante la evidente ausencia de obstáculo alguno y la obvia facilidad de ejecución, el mencionado pseudo-artista de la actualidad vive encadenado y oprimido por la más absoluta ausencia de libertad. En este aspecto, una desgracia parecida corre ese sufrido espectador que ante una pantalla que emite tan ingente cantidad de imágenes

por minuto, tampoco puede hacer prevalecer su libertad frente a la opresión y dominio del que es objeto. Como muy bien señala Fco. Calvo Serraller:

*Lo que distingue una obra de arte de un simple icono banal es precisamente eso: su densidad informativa*²⁶³²

Y resulta bien evidente, que si algo no ofrecen las producciones de los *mass media* es dicha densidad informativa, que en este caso ha sido sustituida por la más pura, superficial y gratuita proliferación de imágenes iconográficas.

*El aluvión de imágenes que nos invade es, no obstante, y cada vez más, de significado tan parco, que hoy ya se puede decir con propiedad que "una imagen vale más que mil palabras". Peor: según aumenta la canalización de lo visual, que ya no exige sino un simple indiscriminado vistazo, más incapaces somos de relacionarnos con las obras de arte del pasado, cuyo signo como muy bien apuntó Ortega, podría ser evidente, pero cuyo significado era recóndito. Precisamente, la tensión o la distancia entre signo y significado era lo que exigía del contemplador una cierta capacidad de desciframiento, que consiste en poseer la información y reflexionar sobre ella. También esa tensión era lo que dotaba a la obra de arte de cierto misterio*²⁶³³

¿Qué clase de misterio ofrecen las banales imágenes que cotidianamente circulan por los *mass media*? ¿No pueden ser perfectamente calificadas como imágenes totalitarias en la medida en que impiden al espectador llevar a cabo la correspondiente labor de reflexión y desciframiento, viéndose abocado a consumirlas en el mismo instante en que las percibe, sin posibilidad alguna de desplegar nada parecido a lo que sería el desarrollo de una experiencia íntima, y sin que pueda tener lugar ninguna *transformación en una construcción*? De forma bien implícita, pero no por ello menos efectiva, se desencadena un relevante proceso de alienación de la consciencia reflexivo-estética, y por tanto, de la libertad, del propio espectador. Si un objeto cultural no induce a pensar, a sentir y a abrir nuevos horizontes, sino a consumir de forma incondicional, a anestesiar los sentidos y cerrar filas frente al mundo, señal que se trata de una manifestación totalitaria. Ya no tiene lugar un proceso de educación estética del ser humano sino un alienante acontecer de su malograda consciencia, y no por estar sobradamente acostumbrados a dicho fenómeno, éste deja de ser tan pernicioso como tiránico. El principal problema hoy en día consiste en que ya ni siquiera el espectador es capaz, en la inmensa mayoría de los casos, de considerar como patológico aquello mismo que se encuentra plenamente aceptado y normalizado. Lo más sorprendente de dicha situación es que ya haya dejado de causar sorpresa alguna, signo inequívoco de la gravedad del escenario en el que, desde hace ya algunas décadas, nos encontramos. Como muy bien señala Calvo Serraller:

²⁶³² P. 43, *Extravíos*, Francisco Calvo Serraller, F.C.E., Madrid, 2011

²⁶³³ P. 43, *Ibíd.*

*La cultura de la banalización icónica y del vistazo ha sustituido ese misterio de la obra de arte por la mixtificación, que es la multiplicación infinita de "esfinges sin secreto" u órdenes visuales en las que el signo y el significado son por igual evidentes. En esa equiparación se produce lo que corresponde denominar como el cambalache visual en nuestra sociedad espectacular, porque cambalache es el trueque de cosas de poco valor*²⁶³⁴

Después de todo, dado el escasísimo valor de buena parte de los productos pseudo-artístico-culturales de nuestra sociedad actual, todos ellos resultan ser completamente intercambiables entre sí, pues ya no se trata de la calidad de una obra en base a la capacidad creadora de su autor, sino del superficial e insustancial efectismo que pueda causar en las masas consumidoras-engullidoras de dichas producciones. Éste y no otro ha sido el resultado final de la obra de arte reproducible tan agasajada por Walter Benjamín, quien había depositado tantas expectativas en dicho fenómeno, y que si ahora se levantara de la tumba, probablemente no suscribiría con el mismo entusiasmo los planteamientos de su conocida obra *La obra de arte en los tiempos de su reproductibilidad técnica*. Sigue señalando Calvo Serraller:

*Paradójicamente esto ocurre en la época en la que más atención y medios se ha prestado al culto y la difusión de lo artístico, la época que se presenta a sí misma como la de la -democratización de la cultura-. Pues bien, según vamos recogiendo experiencia histórica al respecto, deberíamos asumir, y con toda urgencia, que deglutir un millón de imágenes simples no nos hace ni más sabios, ni más libres, sino exactamente un millón de veces más simples y, por supuesto, manipulables*²⁶³⁵

Ésta sería la gran tragedia en la que ha desembocado una sociedad anclada en el porvenir de los *mass media* y la obra de arte reproducible, pues en lo que a su benjaminiano valor de exhibición se refiere, deberemos concluir que tan solo han servido para convertir a la mayor parte de los espectadores en auténticos zombis consumidores de millones de imágenes simples, o lo que sería lo mismo, en millones de espectadores susceptibles de ser ampliamente manipulados por un sistema que ya no precisa de elevar al poder a ningún dictador, pues ya son los propios medios de comunicación quienes se encargan de realizar el trabajo más sucio. No deja de resultar curioso que numerosos pacientes psicoanalizados evalúen el grado de su propia salud psíquica en función del número de horas dedicadas o no a contemplar la televisión, jugar con las *tablets* o demás engendros tecnológicos. Resulta, por otra parte bien evidente, que numerosos individuos utilizan los recursos propios de los *mass media* para evadirse de su propia existencia, estrangulando de paso aquella vida íntima que constituye su fundamento.

²⁶³⁴ P. 44, *Ibíd.*

²⁶³⁵ P. 44, *Ibíd.*

2- Los planteamientos ciertamente ideológicos de algunas de las vanguardias del siglo XX y XXI en lo que a las creaciones artísticas se refiere, no han hecho más que revertir en la misma dirección totalitaria de los *mass media* al haber subsumido la forma-materia de la creación artística en el pleno dominio de lo conceptual. Comenta Calvo Serraller refiriéndose al arte ironista de Marcel Duchamp:

*Ciertamente con sólo ironía se puede hacer de todo menos progresar. No hay nada más absurdo, en efecto, que la institucionalización de un arte ironista, que sería como la construcción de la destrucción, y, sin embargo, el mismo Marcel Duchamp, ha sido el artista contemporáneo con más seguidores*²⁶³⁶

¿Cómo alguien que más bien ha destruido el arte y la experiencia íntimo-artística, que no contribuido a su expansión, ha podido tener tantos y tantos seguidores? La respuesta es relativamente sencilla; porque el artista francés representa la culminación de un proceso destructor ya iniciado unas décadas antes por los surrealistas, dadaístas, artistas pop y demás engendradores de artefactos, cuyo único interés ha consistido en fraguar un arte del concepto, tan pobre en sus pretensiones artísticas como totalitario en su eficacia alienadora. Calvo Serraller señala que para Ángel González García²⁶³⁷:

*Lo que el arte, si posee luz propia, ilumina es la sombra, lo oculto, y por ello requiere de sus oficiantes capacidad de videncia, ese arrastrarse por entre la oscuridad para escudriñar lo que nadie ha sabido ver y, por tanto, valorar: el tesoro del resto*²⁶³⁸, *donde fulgura la verdad siempre despreciada*²⁶³⁹

Pero poca sombra podrán desvelar unos artefactos pensados para la exposición de la ironía y la crítica social, pues muy difícilmente un urinario, una rueda de bicicleta o una caja Brillo Box podrán iluminar lo oculto que hay en el espectador, dado que se trata de obras de tan corto recorrido que se consumen en la inmediatez de su propia percepción, pues ni tan siquiera son realmente susceptibles de ser contempladas. Después de todo, un sistema de composición sin límites, que es a lo que abogan determinadas obras neo-vanguardistas, se liquida a sí mismo tras haberse vaciado en la primera de sus posibles contemplaciones, pues en el fondo se reduce a pura conceptualidad o a simple fantasía.

La progresiva conversión de la obra artística en mero producto conceptual exento de esa forma-materia que resulta inherente a la creación artística no deja de constituir un fenómeno plenamente metafísico, y por tanto, también

²⁶³⁶ P. 62, *Ibíd.*

²⁶³⁷ Autor de la obra *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*

²⁶³⁸ Entendiendo por resto todas aquellas obras de arte contemporáneas que son incapaces de iluminar lo que permanece oculto en la sombra, susceptibles de ser claramente diferenciadas del tesoro.

²⁶³⁹ P. 31, *Ibíd.*

totalitario en todo cuanto comporta de pensamiento Único que no deja espacio de creación alguno al propio espectador. Éste se encuentra impelido a consumir un mensaje que le es dado de antemano y ante el cual nada nuevo puede descubrir o desvelar, pues su significado único ya le ha sido administrado como le han sido tradicionalmente asignados los significados a las creaciones pseudo-artísticas de los regímenes totalitarios (realismo socialista y demás representaciones del fascismo o el nazismo). Estructuralmente hablando, tanto desde un punto de vista ético como estético, pocas diferencias existen entre el arte conceptual, los artefactos dadaístas-duchampianos, y las obras correspondientes al llamado *arte comprometido*²⁶⁴⁰, pues todas responden, en definitiva, a un objetivo extra-artístico consistente en la comunicación de un determinado mensaje de orden puramente conceptual, como puede ser la crítica al negocio del arte o al sufrimiento de los animales en las granjas de engorde masivo. Por más loables que desde un punto de vista estético dichos planteamientos puedan resultar, no dejan de ser infructuosos en lo que a la posibilidad de desarrollo de una verdadera experiencia íntimo-artística se refiere. Como muy contundentemente señala Pessoa:

*Todo artista que atribuye a su arte un fin extra-artístico es un infame. Es, además, un degenerado en el peor de los sentidos que la palabra no tiene. Es, además de ello y por ello, un antisocial. La manera de colaborar el artista útilmente en la vida de la sociedad a la que pertenece es no colaborar con ella. Así lo ordenó la Naturaleza que hiciese, cuando le creó artista, y no político o comerciante*²⁶⁴¹

No deja de resultar curioso el hecho de que Pessoa considere como degenerados a aquellos artistas que atribuyen a sus realizaciones un fin extra-artístico, si tenemos en cuenta que fueron los propios nazis quienes consideraban como arte degenerado (*entartete Kunst*) a todas aquellas realizaciones artísticas que no eran acordes con los preceptos del nacional-socialismo, esto es, que no obedecían a una determinada finalidad socio-política o ético-moral. Prosigue señalando Pessoa que:

El arte no tiene, para el artista, fin social. Tiene, sí, un destino social, pero el artista nunca sabe cuál es, porque la naturaleza lo oculta en el laberinto de sus designios...El artista debe escribir sin mirar hacia fuera de sí. Por eso el arte no debe ser, deliberadamente, moral ni inmoral. Es tan vergonzoso hacer un arte moral como hacer un arte inmoral. Ambos implican que el artista ha descendido a preocuparse por la gente de afuera. Tan inferior es, en este punto, un

²⁶⁴⁰ Entiéndase por tal, tanto las creaciones de los regímenes totalitarios como aquellas obras que fundamentalmente albergan una función de crítica o denuncia de naturaleza político-social.

²⁶⁴¹ P. 313, *El Regreso de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2006

*sermonario católico como un triste Wilde o D'Annunzio, siempre con la preocupación de irritar al público*²⁶⁴²

Y en eso mismo han caído (degenerado) algunos de los más célebres artistas, egregios representantes de ciertos movimientos de la vanguardia, tras haber conseguido armar un gran revuelo e irritación entre los propios espectadores, creando de paso estériles y ficticios problemas sobre lo que es y no es el arte. Resulta meridianamente claro que en el ámbito de la creación artística, la inmoralidad siempre consiste en atribuir un determinado sentido moral a unas obras que por definición deberían estar exentas de finalidad alguna. Así, respecto al llamado *arte comprometido*, es preciso recalcar que el único compromiso que la obra artística puede contraer es con respecto a la vida íntima del propio espectador.

En este aspecto, una obra de arte nunca debería ser juzgada por sus aspectos morales o inmorales, pues en ambos casos, se establece un juicio de orden moral y no estético. El hecho de que algunos artistas hayan encontrado en el arte comprometido una forma de llamar inmoralmente la atención sobre ciertos aspectos inmorales de la sociedad, no debe en absoluto seducirnos ni confundirnos respecto a la función primordial de lo artístico, que en ningún caso debe ser el aleccionamiento moral, ya sea éste representado de una forma moral o inmoral. Por tanto, en arte la protesta y la contestación, lejos de ser una manifestación artística, constituye una simple degeneración de aquella *finalidad sin fin* a la que toda obra de arte debe aspirar. Esto es así, al margen de las utilidades que en un determinado período histórico una obra artística haya podido amparar, pues si bien es cierto que J. S. Bach tuvo que componer durante muchos años una cantata semanal para el oficio luterano, nunca fue su finalidad primordial el mero cumplimiento de sus obligaciones religiosas, pues de haber sido así, sus Cantatas no habrían sido obviamente escuchadas más allá del contexto en que fueron creadas. Si hoy en día podemos asistir a una fructífera escucha de tales obras, es debido a que su autor supo situarse mucho más allá de las meras exigencias y finalidades que la tradición luterana le imponía. Tanto en este caso como en muchos otros, se hace evidente ese *danzar en las cadenas* al que Nietzsche se refiere en su obra, esto es, a mayor número de obstáculos en el camino hacia la expresión artística, mayor libertad creativa y profundidad-trascendencia de la misma. En este aspecto, la verdadera obra artística se sitúa mucho más allá de las coordenadas espacio-temporales y exigencias de orden práctico o moral que un determinado contexto socio-histórico le haya podido imponer. Al respecto, tenemos otros ejemplos de obras que han seguido una deriva ciertamente confesional, como por ejemplo la mayor parte de las sinfonías y demás composiciones realizadas por Dimitri Shostakovitch bajo la terrible presión de los regímenes totalitarios de Lenin y Stalin. Si tomamos como ejemplo, su *Sinfonía nº 7*, titulada

²⁶⁴² P. 312, *Ibíd.*

Leningrado, compuesta para conmemorar la victoria de los rusos sobre los nazis que habían estado asediando la ciudad durante casi un año y medio, constataremos que a pesar de tratarse de una música de corte eminentemente patriótico, y teniendo como finalidad la celebración de una victoria militar, la obra posee la suficiente calidad compositiva como para poder ser considerada por sí misma al margen de los pautas, ciertamente dictatoriales, que estimularon su creación. En este aspecto, podemos fácilmente discernir el verdadero genio artístico del simple aficionado, pues mientras el primero consigue danzar libremente sobre las más gruesas y pesadas cadenas, el segundo permanece completamente trabado bajo el peso de las mismas.

Otro ejemplo bien paradigmático fue en su momento la creación de la obra *El Guernika*, pintado por Picasso para conmemorar y protestar por la masacre cometida por la aviación alemana sobre la población de la ciudad del mismo nombre durante la Guerra civil española. En este caso, no fue creada en base a ninguna exigencia o presión política exterior, si no de forma libre y espontánea por su autor para dar cuenta de los horrores de la guerra provocados por el fascismo. No obstante, a pesar de su naturaleza ciertamente confesional, en la forma en que está representado el contenido, el lienzo no deja de responder a la premisa de la *finalidad sin fin*, por más que estuviera inspirada y orientada en la dirección de pretender cierto aleccionamiento moral en el espectador, no pudiendo ser considerada como una obra meramente propagandística en el sentido en el que lo fueron tantas y tantas creaciones del llamado *realismo socialista*.

Finalmente, retornando sobre la propuesta de algunos de los movimientos de la vanguardia artística, ésta ha consistido en la disolución del mundo de las sensaciones y la materia en aras de una metafísica conceptual tan hueca y vacía como sus producciones pretendidamente artísticas, y todo esto en nombre de un falso progresismo supuestamente innovador, que en todo caso, lo único que ha propiciado ha sido la descomposición de la propia realidad en aras del platónico mundo de las Grandes Ideas y los Conceptos.

El punto de vista sostenido por Rubert de Ventós respecto a las modas del siglo XX y XXI que supuestamente se habrían convertido en estilos

En su interesante obra *Teoría de la Sensibilidad*, Rubert de Ventós sostiene que las últimas tendencias artísticas han venido a poner de manifiesto el fin de la representación del cuadro como escenario de representación, y su sustitución por una estética que él denomina *arte implicado*, supuestamente capaz de implicar al mundo, conformándolo, reformándolo, recreándolo y consiguiendo hacer significativa la relación existente entre el hombre y el mundo construido por él. En este aspecto, pone todas sus esperanzas en las producciones del diseño y el cine, como máxima manifestación de un *arte implicado* que tendría como principal característica la no segregación entre la realidad cotidiana y la obra artística, diluyendo de paso las fronteras que tradicionalmente han existido entre la ficción y la realidad, invitando al espectador a no mantener ningún género de separación respecto a la obra contemplada.

Si desde el Renacimiento la seducción de la realidad siempre había sido el motor de la evolución de la pintura, de tal modo que la historia del arte podía ser entendida como la de los nuevos realismos en función del convencionalismo y desinterés suscitado por los anteriores estilos, a partir del impresionismo se empezaron a establecer nuevas visiones que en lugar de responder a la situación socio-cultural del momento, respondían a diversos programas de falsa naturaleza científica o sociológica que poca o ninguna relación guardaban con la realidad en sí. A partir de ahora serán los estilos quienes a modo de interpretación del mundo descubrirán nuevas facetas de lo real, tratando de expresar lo nuevo en lugar de decir lo nuevo, provocando el agotamiento de las posibilidades estéticas de una ya excesivamente rastreada realidad y dando lugar a la formación de diversos estilos al margen de la evolución de la sociedad. Ha quedado roto *el ponderado engarce que existía entre creación individual del artista y vigencia social del lenguaje estilístico*²⁶⁴³.

R. de Ventós considera que el paso de la figuración a la abstracción fue debido a dos causas primordiales: una el agotamiento al que ya habían llegado las muy diversas representaciones de la realidad concreta, otra muy distinta, como

²⁶⁴³ P. 74-76, *Teoría de la Sensibilidad*, Rubert de Ventós

culminación del propio proceso de apropiación de dicha realidad en el sentido de penetrar y desvelar su máxima profundidad (caso de Kandinsky). En esta segunda opción, la pintura abstracta bien se presenta como expresión del Absoluto o como expresión absoluta que abocando al formalismo se desmarcará de la temática del cuadro propiamente dicho, quedando convertido en una superficie plana plagada de colores organizados en un determinado orden²⁶⁴⁴, de tal modo que la forma acaba siendo signo de sí misma. Así, el realismo culmina su largo recorrido a lo largo de la historia al haberse transmutado de arte-ficción en arte-verdad, de tal manera que ha quedado cumplida aquella expectativa hegeliana consistente en alcanzar aquel último período del desarrollo del arte consistente en abandonar la realidad exterior para concentrarse en su propia esencia, ya que el formalismo en lugar de representar anexiona la realidad, siendo el título de la obra algo no representado o producido sino presentado o actuado. Ahora el arte ya no consiste en la representación de las apariencias sino en la presentación de la cosa misma, esto es, de la esencia que se encuentra más allá de toda apariencia, de tal manera que las esculturas cinéticas de Calder lejos de representar un gesto o un movimiento, son el gesto y el movimiento mismo²⁶⁴⁵. El problema planteado por Ventós no es otro que la naturaleza ciertamente teológica y espiritual del arte formalista cuando aspira no a representar nada sino a erigirse como realidad en sí, autosuficiente, omnisciente, absoluta, completa en su propia capacidad para instaurarse como fuente de la que emana su propio sentido, algo que viene a coincidir y confundirse con la plenitud del Nirvana, del Vacío/Lleno del Dao, de la inmanencia del Buda, del Espíritu, del Todo, del Ser absoluto que instaurándose como realidad en sí ya no precisa de los objetos que conforman la realidad del mundo exterior, para existir. De este modo, la obra de arte formalista no admite más leyes que las emanadas de su propia naturaleza, siendo la forma sin forma, sin ser ni esto ni aquello, situándose más allá de toda referencia. Como señala Steven Wade en un texto escrito en 1967 sobre las obras de arte formalistas:

Lo que realiza es claro y opaco, penetrable e impenetrable a la vez. No dice nada, pero lo dice todo, se niega a sí mismo en el propio acto de su afirmación; se afirma en el acto de su negación. No va a ninguna parte, no tiene principio; existe simple y totalmente como una presencia. Pero, cuanto más intentamos aproximarnos a él, más claramente percibimos como tiende a desaparecer en sí mismo, a fragmentarse y destrozarse mientras permanece íntegro, inviolable...Con su claridad callada, con su transparencia opaca, actúa sobre nosotros, como presencia inmediata, presencia tan plena que está vacía, tan visible que resulta invisible²⁶⁴⁶

²⁶⁴⁴ P. 77-82, Ibíd.

²⁶⁴⁵ P. 83-85, Ibíd.

²⁶⁴⁶ P. 92, Ibíd.

Y al respecto, Ventós se pregunta: *¿Presencia de Dios, del Espíritu, del Todo, del Ser? NO, presencia de las obras de tres jóvenes pintores barceloneses*²⁶⁴⁷

Eso es así, tanto en la objetividad del formalismo geométrico como en la subjetividad del formalismo gestual, pues en ambos casos, aunque por muy distintas vías se consigue un mismo objetivo que no es otro que la aproximación de la obra pictórica a un Ideal que es la Expresión Absoluta, reduciendo al mínimo más absoluto la remisión de la obra al sujeto creador. De este modo, según Ventós, el formalismo viene a culminar el gesto realista iniciado durante el Renacimiento, tras ser relegada cualquier referencia formal o apariencia exterior en la formulación de una obra artística que aspira a ser expresión absoluta²⁶⁴⁸.

Lo que según Ventós se plantea el artista formalista no es nada distinto a la sensación que obtiene el amante al tratar infructuosamente de expresar a su amada sus más excelsos sentimientos amorosos, si utiliza las palabras y signos ya conocidos y cotidianamente utilizados, no puede evitar caer en la más absoluta vulgarización de su expresión al no estar a la altura de aquello mismo que tan profundamente siente, y si opta por la abstracción utilizando la redundancia (repetición del mismo nombre del objeto amado), los puntos suspensivos que remiten al silencio de lo inefable o las interrogaciones-exclamaciones, entonces no consigue que su interlocutor la entienda. De esto último se queja Milena cuando le comunica a Kafka que muchas de sus cartas nada contienen excepto un montón de palabras repetidas y signos exclamativos que no consigue comprender como expresión de la naturaleza inefable del amor profesado por su amante²⁶⁴⁹. Lo mismo le sucede al artista que acaba buscando en la abstracción la manera de escapar a los signos conocidos y familiares, a las expresiones más formales y cotidianas que han devenido lugares demasiado comunes para serle de utilidad para expresar la esencia de las cosas.

Frente a esta problemática, Ventós ensalza la capacidad de Picasso por llevar a cabo una revolución artística manteniéndose al margen de la dicotomía existente entre reproducir y crear, repetir o innovar, pues *su obra es testimonio de que las forma creadora sólo tiene eficacia destacando sobre el fondo de las cosas y en relación dialéctica con ellas*²⁶⁵⁰, pues al evitar el formalismo abstracto la tensión existente entre la forma del mundo y el orden de nuestros pensamientos, entre la fidelidad y la innovación y entre acontecimiento real y estructura estética, el arte se convierte en una convención más demasiado izquierdista como para ser revolucionaria. Como señala el propio Picasso:

²⁶⁴⁷ P. 86-92, *Ibíd.*

²⁶⁴⁸ P. 93-99, *Ibíd.*

²⁶⁴⁹ P. 100-108, *Ibíd.*

²⁶⁵⁰ P. 109, *Ibíd.*

*Lo que me molesta de la abstracción es que en ella no hay drama*²⁶⁵¹

De ahí su rechazo hacia lo abstracto, pues según su propio punto de vista no existe arte no-figurativo en la medida en que todas las cosas se nos aparecen mediante figuras, incluso las ideas en el ámbito del pensamiento. Al respecto, Ventós no comparte el punto de vista picassiano respecto a la ausencia de tensión y drama en el arte no-figurativo, pues si bien ha desaparecido toda tensión entre el mundo de la realidad externa y el artista, no deja de manifestar la tensión existente en el interior del propio artista. De este modo, el artista abstracto ha sustituido las tensiones antaño existentes del artista con la naturaleza por los materiales y técnicas que ahora intervienen en el proceso de su elaboración, si bien siguiendo a C. Lévi-Strauss, Ventós considera que estos últimos no pueden servir como sustitutos de las figuras. Por esta razón, considera que la obra de Picasso se opone a la no-figurativa en la medida en que *tiene el valor de una obra clásica que es presencia absoluta; que vale por lo que es y no por el procedimiento que la originó ni por lo que testimonia o simboliza; que es auténtica pintura en sí; transparencia y no referencia. Pintura que no habla sino de lo que la pintura es: la tensa relación que un hombre mantiene con su mundo y cuya intuición formal y maestría técnica le permiten hacer de ella una obra que abre a los demás una nueva perspectiva sobre este mundo: una nueva posibilidad concreta a su percepción, y no una posibilidad abstracta a la ensoñación*²⁶⁵².

Ventós señala la diferencia entre la moda que siempre es arbitraria y obedece bien a causas totalmente subjetivas como objetivas (los caprichos del modisto o las exigencias del consumo), y el estilo que constituye una respuesta interpretativa a una realidad dada que se establece como un modo de ver las cosas, sin necesidad de negar lo preexistente como hace la moda, sino afirmando una realidad que expresa de un modo determinado. Al respecto, considera que los estilos de las vanguardias pre-abstractas (cubismo, dadá, surrealismo) y abstractas fueron modas y no estilos propiamente dichos en la medida en que venían a ser la expresión de las ensoñaciones del artista o respondían a las exigencias del mercado, siendo finalmente meras variaciones formales y estilísticas de lo anterior. En este aspecto, el modernismo vino a ser el último gran estilo antes de la masiva afluencia de modas y tendencias durante el siglo XX. Otros aspectos que permiten diferenciar un estilo de una moda son:

²⁶⁵¹ P. 109, *Ibíd.*

²⁶⁵² P. 45, *Ibíd.*

1- La generalidad del fenómeno o flexibilidad sincrónica al ponerse de manifiesto no solo en el ámbito artístico, sino también en el resto de actividades socio-culturales del correspondiente momento histórico. Por esta razón, puede hablarse de un arte, política, religiosidad y sociedad barroca, y no de una sociedad o política informalista.

2- Continuidad del fenómeno o flexibilidad diacrónica que permite encontrar cierta evolución hacia la heterodoxia del estilo en contraposición al corto recorrido de las modas que por definición no admiten heterodoxia alguna. Por ejemplo, el jazz puede ser considerado un estilo en la medida en que ha permitido multitud de evoluciones sin que por ello perdiera su idiosincrasia. En este contexto, el tachismo como el gestualismo, al igual que la rumba, no permitieron evolución alguna, pues cualquier intento hubiera significado su propia destrucción.

Lo más curioso es que hoy en día mientras lo que deberían ser estilos artísticos se han convertido en meras modas, éstas han pasado a ser verdaderos estilos al poner de manifiesto tanto una continuidad o flexibilidad diacrónica como una generalidad o flexibilidad sincrónica. El hecho de que actualmente se haya impuesto la informalidad y el mal gusto tanto en el vestir como en el comportamiento en contraposición al buen gusto y las correctas formas del período anterior, pone de manifiesto que se trata de un cambio de estilo y no de una simple moda. Por otra parte, también podemos constatar la flexibilidad sincrónica del nuevo estilo si contemplamos el resto de manifestaciones culturales de la época: la funcionalidad de la arquitectura y la decoración ha dado paso a las extravagantes formas del barroquismo, la canción ligera y melódica ha quedado sustituida por las más ruidosas formas de una música pop que encuentra en lo extraño y lo híbrido su principal estímulo. Así constatamos hasta qué punto los pretendidos estilos no-figurativos se han convertido en simples modas, mientras que supuestas modas como el pop han pasado a ser verdaderos estilos o modos de vida²⁶⁵³.

El problema consiste entonces en que aquello que debería ser artístico tras haber quedado devaluado a ser simple moda, pierde la legitimidad correspondiente a su status al convertirse en algo efímero y carente de la necesaria consistencia, mientras que las modas a pesar de haberse convertido en estilos, nunca pueden alcanzar el estatus correspondiente a lo artístico debido a la invasión y saturación que su estética ha provocado sobre el ámbito de lo cotidiano. Habiendo desaparecido el arte debido a la masiva estetización de la cotidianidad propiciada por las modas y la implacable acción de los *mass media*, y haberse hecho patente la muerte de la estética debido a la totalitaria y masiva invasión de éstas sobre lo cotidiano, nos hemos quedado colgados en

²⁶⁵³ P. 110-140, *Ibíd.*

la nada más absoluta: ni arte, ni estética, dado que nos encontramos en un escenario absolutamente dominado por el más recalcitrante nihilismo.

En este punto, cuando Ventós se pregunta si tras haber considerado a ciertas modas artísticas como un auténtico estilo de vida presente en la moda, en los comportamientos sociales, en la música etc., si en realidad puede hablarse de un nuevo estilo en el arte. Contesta de manera contundentemente afirmativa a tal pregunta tras haber demostrado que el *pop*, al igual que el Nuevo Realismo, salen bien airosos tras ser sometidos a las dos pruebas consistentes en determinar la doble flexibilidad sincrónica y diacrónica. No obstante, creo que a Ventós se le escapa un detalle que no deja de ser ciertamente relevante, pues si bien es totalmente cierto que la experiencia ha podido demostrar que desde 1963 ha tenido lugar la emergencia de un estilo dentro del cual se han ido sucediendo diversas modas o movimientos (*pop*, *op*, *happening*, *camp*, cinético-lumínico, *environmental*, *minimal art*, *mec-art*, *net-art*, etc.) que al mantener un mismo denominador común o estilo les permite diferenciarse respecto a las vanguardias anteriores, mostrando al mismo tiempo la suficiente flexibilidad sincrónica (la vulgaridad del *pop*, la exaltación del *happening*, la artificiosidad del arte cinético-lumínico-mecánico o la equivocidad del *funk*) como para ser considerada como tal²⁶⁵⁴, debido precisamente a su invasiva inserción en el espacio de la cotidianidad, no puede ser considerado como un nuevo estilo en la medida en que se trata más de una masiva estetización de lo cotidiano que de un estilo propiamente artístico capaz de conservar su idiosincrasia sin quedar finalmente engullido por el frenesí de la experiencia diaria. Por tanto, tratándose de una clara invasión de lo estético en lo cotidiano con la consiguiente desaparición tanto del arte como de la estética, no puede ser lógicamente considerada como un estilo propiamente artístico, a pesar de reunir dos de las condiciones antes señaladas por el propio Ventós. Si un estilo artístico no puede funcionar dentro de un contexto de significado limitado, esto es, al margen del cotidiano transcurrir de la existencia, se convierte en algo meramente estético que finalmente también sucumbe debido a la saturación e invasión que impone a todos los rincones de la cotidianidad.

Si bien es cierto, tal como señala Ventós, que el *pop art* es claramente diferenciable de la abstracción al romper con los presupuestos aún renacentistas de los artistas no-figurativos para situarse más allá del cuadro y de los referentes formales del arte, optando al mismo tiempo por la figuración en detrimento de lo abstracto, no deja de situarse en plena connivencia con la vida que transcurre en el día a día, ya que en última instancia procede a realizar una mera des-contextualización de diversos objetos pertenecientes a la cotidianidad, como pueden ser latas de Coca-Cola, cerveza, habas u otros objetos, para re-contextualizarlos en un ámbito supuestamente artístico como

²⁶⁵⁴ P. 141, *Ibíd.* En la misma medida en que la abstracción respondía a la moda elegante de los años cincuenta, al talante existencialista y la música ligera de Brassens.

puede ser el cuadro, o es más, sustituyendo en muchos casos al cuadro mismo²⁶⁵⁵. En la misma dirección transcurren el *happening* o el *land-art* al desintegrar los tradicionales ámbitos del arte y sustituirlos por otros completamente diferentes con la pretensión, no de seguir creando nuevas formas (como de hecho actúan los artistas no-figurativos), sino de dar forma a aquellos elementos que ya conforman el escenario de nuestra existencia, pues *a las tradicionales reproducción, modificación o creación plástica de objetos ha de seguir la conformación de los mismos*²⁶⁵⁶.

No obstante, Ventós si bien valora positivamente el abandono de la pretensión de crear algo totalmente nuevo en beneficio de explotar los objetos (*pop art*, *net-art*) y situaciones ya existentes (*happening*) en el contexto de la vida, también considera que dichos artistas aún se encuentran adscritos a las convenciones de la vanguardia clásica al no haber sabido afrontar y resolver las tensiones existentes con la finalidad de encontrar un adecuado equilibrio entre la forma y el contexto, limitándose a arrancar al objeto de dicho contexto para proceder a su semantización tras haber sido previamente descontextualizado. *Esta semantización por des-contextualización, sin embargo, responde todavía al ideal de la obra de arte del Renacimiento y la abstracción*²⁶⁵⁷, pues en última instancia el objeto artístico sigue acaparando su atención sobre sí de forma bien enfática, produciendo un claro impacto en el espectador en términos de gustar, conmover o cautivar, cuando en realidad tan solo debería contribuir a dar forma y conformar el mundo contextualizándolo, ajustando de este modo forma y contexto, objeto y medio²⁶⁵⁸. Para Ventós, ya no se trata ni de representar el mundo como hacían los figurativos, ni de recrearlo como hacen los abstractos, sino de resolverlo a base de analizar primero el problema para después acto seguido idear un método que permita solucionarlo. Y el problema bajo su punto de vista no es otro que aquel señalado por Le Corbusier: encontrar el equilibrio entre el hombre y su medio, y para ello es preciso buscar y redescubrir la unidad que dirige todas las obras humanas y naturales, pues la vida siempre se desarrolla de adentro hacia afuera. Por tanto, la solución no puede venir ni de la creación de obras puramente significativas que responden y expresan el propio universo subjetivo de su autor o una abstracta realidad tan cósmica y general como impersonal, como tampoco puede venir de la descontextualización del objeto que pudiendo ser expresión de una determinada forma de vida o comportamiento no pueden aspirar a ser obras en sí, pues *obra de arte auténtica sólo puede serlo a aquel artefacto que ha sido producido siguiendo la estructura de su tema, de su materia u objeto...la primera condición de una verdadera obra de arte es que lo formal y lo significativo (la forma y el contenido, si se prefiere) sean unos, se*

²⁶⁵⁵ P. 144-146, *Ibíd.*

²⁶⁵⁶ P. 150, *Ibíd.*

²⁶⁵⁷ P. 151, *Ibíd.*

²⁶⁵⁸ P. 152-153, *Ibíd.*

*hayan hecho unos*²⁶⁵⁹. De lo contrario se corre el riesgo de que la obra acabe siendo bien una *mera presencia sin significado* (obra abstracta, puramente formalista), o bien una *mera obra de tesis* cuya forma tan solo sirve como vehículo para la expresión de una idea o ideología (caso del arte pop).

No obstante, si la nueva actitud a tomar es, según Ventós, el neopositivismo o análisis del lenguaje cotidiano, el operacionismo, el estructuralismo o la creación de modelos operativos que representando una situación también permiten trabajar sobre ella, para que de este modo las nuevas artes como el diseño, la música ligera, la cinematografía y el urbanismo dejen ya de buscar las escondidas esencias de las cosas o situaciones descontextualizadas de su medio, al ser susceptibles de ser analizadas en el laboratorio de la Filosofía del Arte²⁶⁶⁰, volvemos a toparnos contra el mismo problema consistente en la masiva estetización de la vida cotidiana que tanto comporta la muerte del Arte como de la Estética.

Teoría y realidad del nuevo arte

Ventós propone un cambio sustancial del paradigma del humanismo: pasar del humanismo metafísico del cual el arte siempre fue su mito y su símbolo, para establecer un humanismo más prosaico y cotidiano, el de la utilidad y la belleza de las cosas, exento de las tentaciones individualistas y metafísicas de Ortega y Adorno, para dar lugar a un arte implicado capaz de re-crear el mundo en lugar de reproducirlo o imaginar un mundo totalmente nuevo²⁶⁶¹.

Respecto a la pintura de caballete enmarcada en los márgenes del cuadro y la obra representativa, aboga por superarla dado que pertenece a una época, la de la emergencia de la burguesía en el Renacimiento, que ya poca relación guarda con las circunstancias actuales. Tampoco parece nada adecuado ni realista con los nuevos tiempos que corren la deriva trascendentalista adoptada por las vanguardias, ya que según el propio Ventós ya es hora de que los pintores vuelvan a dejar de pintar pinturas, en la misma medida en que los filósofos deben dejar de filosofar filosofías con la finalidad de *pintar y filosofar las cosas mismas*²⁶⁶², de tal modo que ahora ya no pueden seguir siendo justificada ni la representación ni la obra de arte autónoma que enfáticamente

²⁶⁵⁹ P. 155-156, *Ibíd.*

²⁶⁶⁰ P. 157-160, *Ibíd.*

²⁶⁶¹ P. 510-518, *Ibíd.*

²⁶⁶² P. 519, *Ibíd.*

es portadora de su propio significado, pues según Ventós ha surgido una nueva clase y una nueva cultura de masas que tanto en su versión neosocialista como en la neocapitalista, no puede sentir como propias las necesidades simbólicas y prácticas de una burguesía que se emparaba en la pintura de caballete para satisfacerlas²⁶⁶³. Ignoro, no obstante, a qué nueva clase-cultura de masas se refiere Ventós cuando da por clausuradas las necesidades de representación que antaño había tenido para la burguesía la pintura de caballete, como tampoco queda demasiado claro de qué modo el nuevo arte va a transformar el mundo en lugar de representar las cosas o ensalzar al individuo. Mucho me temo que esta perspectiva sea tan utópica como las schillerinas pretensiones de cambiar al ser humano y al mundo mediante la educación estética, pues al fin y al cabo, ¿cuáles son los fundamentos que permiten así considerarlo? A las pretendidas revoluciones artísticas siempre les ha sucedido exactamente lo mismo que a las revoluciones socio-políticas, esto es, no han podido desencadenar un cambio social significativamente fructífero, pues habiendo cambiado las formas se han mantenido los mismos contenidos. La gran revolución marxista-leninista luego rubricada por Stalin no fue más que la sustitución de una clase dominante (la burguesía) por otra clase dominante, esto es, la dictadura del proletariado, o lo que vendría a ser lo mismo, la de unos pocos dominando a unos muchos bajo la ilusión y el espejismo de un inexistente control y una denostada libertad. Es bien dudoso que esta nueva perspectiva pueda ser capaz de transformar el mundo, pues a tenor de la última deriva virtual adoptada por el mundo en que vivimos, no creo que haya supuesto una vuelta a las cosas mismas, al *Lebenswelt*, sino a un mundo que no siendo ni realidad ni representación, viene a ser el perfecto callejón sin salida para la más absoluta desesperanza. Si la superación de la representación y de la forma abstracta portadora de sus propios contenidos o significaciones debía desembocar en una transformación social consistente en la vuelta a las cosas mismas, hoy por hoy hemos podido constatar un radical alejamiento respecto a las mismas tras haber sido progresivamente sustituidas por el espejismo de la realidad virtual de unos *mass media* cada vez más invasores e impositivamente absolutistas. Y si según Ventós, tras la revolución industrial el arte ya no puede seguir haciendo cuadros porque *tiene la grandiosa tarea de presentar este escenario técnico universal*²⁶⁶⁴ en el que vivimos, dudo mucho que podamos considerar dicha tarea como grandiosa, excepto que por ello entendamos algo así como grandiosamente alienante.

Y si bien es cierto como señala Wittgenstein que no existe una esencia del arte que así pueda ser apriorísticamente considerada, ya que su significado se encuentra en función de su mismo uso²⁶⁶⁵, no creo que sea posible afirmar que hoy en día el cuadro renacentista ha dejado de existir tras haber quedado

²⁶⁶³ P: 535, *Ibíd.*

²⁶⁶⁴ P. 536, *Ibíd.*

²⁶⁶⁵ P. 66-73, *Philosophical Investigations, Section III*, Wittgenstein

sustituido por el arte implicado en su función de configurar la decoración y el espacio en nuestros hogares, pues sigue resultando evidente la necesidad del espectador por acudir a los museos y exposiciones de arte donde obras procedentes tanto del pasado como del presente siguen siendo exhibidas y convenientemente disfrutadas. En este aspecto, la visión propugnada por Ventós no deja de ser excesivamente evolucionista e historicista, presentando la evolución de la obra artística como una serie de etapas a superar que supuestamente dan lugar a inéditas conformaciones estéticas capaces de sustituir a las producidas anteriormente²⁶⁶⁶. Esto supondría algo tan absurdo como afirmar que ya carece de todo sentido contemplar un cuadro en un museo o asistir a la audición de un concierto para piano y orquesta de Mozart, por haber supuestamente sido superadas ambas obras por un arte implicado en no sé muy bien que hipotética transformación del mundo. Lo cierto es que, a día de hoy, proseguimos asistiendo a la contemplación de esta *isla de irrealidad rodeada de realidad por todas partes* que en palabras de Ortega es el cuadro, en la misma medida en que seguimos necesitando asistir a la segregación respecto al espacio de la cotidianidad que supone la audición de un concierto de música clásica o jazz, pues el arte implicado del que Ventós nos habla se encuentra irremediablemente unido y confundido con el resto de objetos y circunstancias que configuran nuestra rutina cotidiana, y no creo que la totalitaria y masiva estetización que está sufriendo nuestra vida cotidiana debido a la salvaje proliferación de la realidad virtual propugnada por los *mass media*, en la práctica se esté traduciendo en una positiva transformación de la sociedad. Tampoco puedo suscribir las siguientes palabras:

*Un cuadro, con tal cuadro, sólo puede darse hoy en un museo o en un medio doméstico que no esté a la altura de nuestra época. Y el hecho de que subsistan tantos en funciones ortodoxas no es sino un síntoma de que la mayoría de las casas que hoy existen y se construyen responden a ideales y necesidades absolutamente superados*²⁶⁶⁷

Sin que deje de ser ciertamente sorprendente que tantos y tantos cuadros sigan formando parte de museos, galerías de arte, exposiciones y espacios privados, dudo mucho que ello sea un síntoma, precisamente, de su superación y sustitución por un arte funcional, decorativo e implicado, pues si bien es cierto que en muchas ocasiones los interioristas colocan algunos cuadros de forma enteramente decorativa en el sentido de contribuir a la conformación de un *pattern* de formas y colores, ello no es óbice para que los habitantes de dichos hogares sigan necesitando los beneficios derivados de la actividad representativa, bien sea con su habitual asistencia a exposiciones o incluso mediante la adquisición de un cuadro cuya finalidad es fundamentalmente artística, y por tanto, metafórica. No creo que la mera

²⁶⁶⁶ P. 539, *Ibíd.*

²⁶⁶⁷ P. 541, *Ibíd.*

actividad metonímica que implica la presencia de este arte que Ventós denomina como *implicado* comporte otra consecuencia que su más anodina integración en la más rutinaria cotidianidad, impidiendo por otra parte al espectador toda posibilidad de construcción de aquello que Ricoeur denomina como identidad narrativa. Si ciertamente el arte pierde su autonomía para pasar a tener el mismo rango que cualquier objeto decorativo, como puede ser un *viejo molinillo de café o una máscara azteca*²⁶⁶⁸, se convierte en algo tan intrascendente e integrado en la realidad cotidiana como el papel pintado de las paredes o cualquier otro objeto que pueda formar parte del hogar, como podrían ser el ordenador o el televisor. Y cuando afirma que:

*El nuevo modo de apreciar el arte no se limita pues a rechazar el cuadro sino que lo transforma y aprovecha para sus necesidades específicas*²⁶⁶⁹

Tales necesidades no dejan de ser absolutamente extra-artísticas, y por tanto, del todo contrapuestas a cualquier modo de apreciación del arte, pues el rechazo del cuadro también lleva de alguna manera implícita la clausura de toda actividad representativo-metafórica que pudiera contribuir a la construcción de la propia identidad narrativa en el espectador. El arte *implicado* se nos acaba desvelando como algo casi anecdótico cuya importancia nunca puede trascender la más estricta rutina cotidiana, y que por tanto, poco o nada puede ser de utilidad para la construcción del sí-mismo al redundar como un objeto más entre los muchos objetos que contingentemente pasan a formar parte del día a día. Paradójicamente, ello comporta la vuelta a aquella época en la que el mundo se encontraba completamente sumergido en la más pura continuidad de la actividad metonímica, si bien con la salvedad de que si en el románico la presencia de Dios inundaba todos los espacios y rincones de la vida pasando a formar parte irremisible del ser humano, ahora no existiendo deidad alguna, son tan solo los simples objetos de la más estricta cotidianidad aquellos que estableciendo un orden de pura contigüidad y no segregación, vienen a establecerse como eje vertebrador de la existencia del ser humano. Y si como señala Ventós, no se trata de re-establecer una especie de renacimiento de las artes aplicadas²⁶⁷⁰, en la práctica el arte queda casi reducido a ser una especie de arte aplicada dando lugar a la formación, no de obras de arte, sino de objetos artesanales, pues ¿cómo sino debemos considerar una obra artística que se encuentra impregnada de la practicidad propia de los más utilitarios objetos?, ¿cómo considerar arte el bello diseño de un mueble o cualquier artefacto de la cotidianidad como puede ser un electrodoméstico o un ordenador portátil? Me pregunto ¿a qué clase de contemplación y reflexión estética puede conducir la presencia de un objeto tan bello como artesanalmente útil? ¿no sucederá que inevitablemente sucumbirá

²⁶⁶⁸ P. 541, *Ibíd.*

²⁶⁶⁹ P. 542, *Ibíd.*

²⁶⁷⁰ P. 548, *Ibíd.*

dicho objeto a las vicisitudes propias de su más anónima y anodina inserción en el ámbito de la cotidianidad, como de hecho sucumbe el aparato de televisión que se encuentra en la sala de estar de los hogares, incluidos los culebrones y demás relatos que por su pantalla puedan desfilan?

Continuidad: una necesidad interna

Lo que en definitiva viene a sostener Ventós es que el arte de hoy en día vuelva sus pasos en la dirección de aquel pasado primitivo en el que la obra de arte y el objeto útil no se encontraban diferenciados, tal como por ejemplo sucedía con los capiteles del arte románico plagados de bajorrelieves o los broncees de la dinastía Shang en China con sus característicos adornos, donde lo práctico y lo bello se daban la mano para fundir en un mismo acto lo simbólico y lo útil, donde en definitiva el arte no constituía un fin en sí mismo en la subjetividad de su propia creación²⁶⁷¹.

Por otra parte, por más que Ventós trate de diferenciar las artes aplicadas de toda la vida del pretendido arte actual bajo la denominación de *arte implicado*, entendiéndolo por tal no aquella actividad artística sobrepuesta sobre el objeto útil, sino como aquella que directamente interviene en el curso de su producción industrial, trátase de edificios, imágenes, utensilios o diversiones²⁶⁷². No obstante, cuesta realmente diferenciar entre ambas producciones para no confundirlas pues tan solo un leve, quizás demasiado leve, matiz las separa como para permitir dicha diferenciación, ya que en definitiva en el *arte implicado* no dejan de confluír lo útil y lo bello de tal forma que impidiendo cualquier género de actividad metafórica, abocan al objeto supuestamente artístico a ser mero objeto artesanal. Cuando F. Lloyd Wright afirma que *no hay lugar para el cuadro en la pared, ni tampoco para la escultura porque mis construcciones son escultura*²⁶⁷³, está sentenciando el acta de defunción del propio arte al fundir metonímicamente en un mismo objeto lo útil y lo bello, pues sin ánimo de negar que sus obras son esculturas, y como tales obras de arte, no dejan finalmente de formar parte del mismo contexto-espacio cotidiano que el resto de objetos útiles y anodinos del día a día. Así, el *arte implicado* del que habla Ventós no es más que el objeto que se ha hecho uno con los objetos cotidianos tras haberse introducido-confundido

²⁶⁷¹ P. 549, *Ibíd.*

²⁶⁷² P. 553, *Ibíd.*

²⁶⁷³ P: 555, *Ibíd.*

con ellos con la finalidad de llegar a formar parte intrínseca del medio doméstico, abandonando de este modo todo énfasis particular o autonomía respecto al contexto de la cotidianidad²⁶⁷⁴. Es por esta razón, que tampoco puede aceptar el arte abstracto, pues en su propia autonomía de sentido y significado destaca respecto al resto de objetos cotidianos de tal manera que nunca puede pasar a formar parte intrínseca de los mismos.

*También desde el punto de vista de la comunicación resulta que la utilidad viene a cumplir hoy las funciones que tenía la representación en el arte figurativo*²⁶⁷⁵

Afirmación harto problemática si tenemos en cuenta que el público espectador sigue necesitando asistir a la contemplación de un objeto artístico segregado del resto de objetos meramente útiles, buscando de alguna manera la actividad metafórica a través de la representación. Por tanto, es sumamente cuestionable que la utilidad haya hoy en día sustituido la representación artística. Y si de lo que se trata según Ventós es de crear un arte que haga significativa la relación existente entre el hombre y un mundo construido por él mismo²⁶⁷⁶, no necesaria y únicamente ésta debe ser significada mediante el objeto creado por el *arte implicado*, pues en definitiva éste se limita a amparar en un mismo contexto de contigüidad metonímica lo útil-cotidiano y lo bello-artístico. Y si el riesgo que antaño existía en la creación de la pintura figurativa era el de dar lugar a la creación de un cromó, el del arte implicado no es otro que el de sucumbir con gran facilidad a la más estricta trivialidad de las formas comerciales. Al fin y al cabo, el objeto creado por el arte implicado no deja de ser un objeto, si bien bello, fundamentalmente útil, lo que acrecienta en gran medida sus posibilidades de permanecer en la frivolidad de lo efímero y anodino²⁶⁷⁷.

Contraste: el arte implicado

Suponer que el *arte implicado* es un arte revolucionario porque es capaz de implicar al mundo, de conformarlo, resolverlo y reformarlo en lugar de informar sobre él, representarlo y recrearlo²⁶⁷⁸, es mucho suponer si tenemos en cuenta

²⁶⁷⁴ P. 558, *Ibíd.*

²⁶⁷⁵ P. 560, *Ibíd.*

²⁶⁷⁶ P. 561, *Ibíd.*

²⁶⁷⁷ P. 562, *Ibíd.*

²⁶⁷⁸ P. 563, *Ibíd.*

en que ha derivado actualmente: en la saturación esteticista provocada por la masiva invasión de los *mass media* en el medio donde habita el ser humano. Tal como el propio Ventós afirma, *un producto- un vehículo, un edificio o un ritmo moderno- es ante todo un objeto de uso y consumo*²⁶⁷⁹, del cual creo que es mucho esperar que constituya el punto de partida para el surgimiento de lo que él denomina *formas de vida*²⁶⁸⁰, pues yo más bien diría que dichos objetos pseudo-artísticos dan lugar a nuevas formas de consumo no exentas de la misma alienación que la mayor parte de objetos lanzados al mercado por las empresas de *marketing*. Por tanto, si le pretensión era *alejar al ser humano de la alienación de las ciudades y la vulgaridad de las imágenes e incitaciones que le persiguen*²⁶⁸¹, tal como Ventós nos comenta, creo que la funesta acción de los *mass media* lo han conducido en una dirección bien contraria, y si *organizar el ambiente humano con la forma y el color es crear una obra de arte que va a influir decisivamente en la colectividad*²⁶⁸², permitiendo al artista integrarse en la vida socio-económica, creo que el ambiente humano creado mediante la forma y el color acostumbra a distar mucho del más mínimo gusto estético. Al fin y al cabo, tal como el propio Ventós señala, la calidad y excepción del arte representativo o abstracto han quedado sustituidas por la utilidad, eficacia y repetitividad, esto es, por la sumisión de la obra artística a la más estricta vulgaridad cotidiana. Y si bien dicho autor argumenta que la eficacia del *arte implicado* no radica en su protagonismo y excepcionalidad, sino en la marca o efecto que debido a su utilización va dejando en el consumidor, no creo que ésta pueda ser ni remotamente comparada con las huellas que una interesante lectura, audición musical o contemplación de una obra de arte, pueden dejar en el espectador. No voy a negar que la estética con que un determinado lugar ha sido diseñado no influye en el estado anímico y bienestar de quien lo utiliza, pero no creo que ello resulte especialmente significativo en lo que a la construcción de su identidad narrativa se refiere, dado que ambas experiencias no pueden ni tan siquiera resultar comparables. Estando no obstante de acuerdo con Wittgenstein y con Ventós en que resulta discutible apelar a una definición de lo que es arte, pues no existiendo en principio una esencia que permita establecer de manera apriorística lo que es, no es menos cierto que es preciso establecer ciertos límites a la definición artística, so pena de acabar denominando arte a cualquier producto o artefacto presentado como tal, cayendo en el extremo de la formulación realizada por Dino Formaggio al afirmar que *arte es todo aquello a que los hombres llaman arte*²⁶⁸³, justificando entonces las más estrambóticas creaciones. Esto sería tan absurdo o gratuito como considerar que es moral o ético cualquier acción que en un momento

²⁶⁷⁹ P. 563, *Ibíd.*

²⁶⁸⁰ P. 564, *Ibíd.*

²⁶⁸¹ P. 564, *Ibíd.*

²⁶⁸² P. 564, *Ibíd.*

²⁶⁸³ P. 11, *Arte*, Dino Formaggio, Editorial Labor, Barcelona, 1976

dado haya podido ser declarada como tal. Por otra parte, no deja de resultar paradójico que Ventós señale la siguiente obviedad:

*Bien está que se tracen límites convencionales para la utilización de términos y conceptos, pero, eso sí, siempre que no se olvide que estos límites han sido trazados por uno mismo (o por la sociedad) y que no son en ningún caso el contorno natural y preciso de una esencia preexistente, llámese arte, contemplación estética, o como se quiera*²⁶⁸⁴

No sé exactamente a que se refiere cuando habla de contorno natural, pues el arte como cualquier otra manifestación de la cultura no es algo natural sino completamente artificial gestado por y desde las necesidades existenciales del ser humano, y no algo que de forma apriorística se encuentre en el ámbito de la naturaleza.

Por otra parte, cuando Ventós alaba las excelencias del diseño y el cine como máximos exponentes del *arte implicado*, debido a que colocan al espectador en una posición que él denomina *fuera de sí* al no establecer ningún género de separación respecto a lo observado, a diferencia del espectador que acudiendo a la representación de una obra de teatro o *music hall* siempre se encuentra *sobre sí*, esto es, sabiendo en todo momento que se trata de una ficción y no una realidad, quizás olvida todo cuanto ello comporta en términos de alienación y aislamiento respecto a la realidad. De hecho, donde ese estar *fuera de sí* alcanza sus máxima realización es en el mundo virtual de las videoconsolas y demás juegos existentes en la Red, en los cuales el espectador se aliena sin posibilidad alguna ni de salir ni de permanecer en el mismo, pagando al mismo tiempo el elevado precio que supone caer en la más absoluta alienación y enajenación de sí mismo. Por tanto, esta sensación de despertar que siente el espectador al salir del cine tras la proyección de la correspondiente película vendría a ser la constatación de su estado de confusión-alienación tras haber perdido todo referente de su posición respecto a la realidad exterior, pues hasta que la atmósfera de la película no se disipa permanece como ajeno a cuanto esté sucediendo en el contexto de la realidad del mundo²⁶⁸⁵. No creo por tanto, que la ausencia de consciencia respecto a que se trata de una ficción sea una cualidad a señalar sino todo lo contrario, un signo más que evidente de su propia capacidad enajenadora. Sorprende que Ventós considere tan positivo el hecho de que a través del cine numerosos espectadores hayan encontrado un eficaz estímulo para la adopción de modas y modelos, esto es, la imposición de los *blue-jeans* de James Dean en los años cincuenta o el consumo de *wiskies* por parte de James Bond²⁶⁸⁶, o de cigarrillos en H. Bogard, en la medida en que todo ello ha contribuido a la masificación de estereotipos y estandarizados

²⁶⁸⁴ P. 569, *Teoría de la Sensibilidad*, Ventós

²⁶⁸⁵ P. 588-589, *Ibíd.*

²⁶⁸⁶ P. 589, *Ibíd.*

modos de comportamiento de naturaleza bien alienante. Muy curiosa resulta, por cierto, la siguiente afirmación:

*El público cinematográfico tiende así a disminuir, a especializarse y a ser más exigente desde el punto de vista estético*²⁶⁸⁷

Si tenemos en cuenta que durante la última década las únicas películas españolas que han conseguido ser suficientemente rentables no han sido otras que las distintas versiones realizadas sobre *Torrente*²⁶⁸⁸, teniendo que ser forzosamente subvencionadas de forma privada o pública la práctica totalidad del resto de películas debido al muy escaso interés suscitado.

Si como afirma Ventós, el cine impone su presencia absoluta al espectador²⁶⁸⁹, no cabe la menor duda de que éste queda completamente absorbido por la misma, esto es, reducido a ser un mero accidente dentro de la trama argumental de la película tras quedar enajenado de sí mismo debido a su total inmersión en la trama de la misma.

Finalmente, resulta evidente que hemos pasado del arte representativo a la más pura ficción, y de la ilusión moderna al ilusionismo de la postmodernidad con las potenciales ofrecidas por el mundo virtual, lo que curiosamente conduce a Ventós a hablar sobre una época neo-neolítica, en la que el ser humano que en el neolítico había aprendido a cultivar las plantas y domesticar a los animales, en la actualidad ya es supuestamente capaz de domesticar su propia naturaleza humana y la propia realidad, siendo ésta susceptible de ser diseñada a medida²⁶⁹⁰. No obstante, yo más bien diría que en la sociedad actual es la propia realidad virtual la encargada de diseñar al propio ser humano, domesticándolo eficientemente para que pueda ingerir aquellos productos delineados por la actividad del propio *marketing*, tras haber quedado reducido el espectador a ser un simple consumidor de aquellos artefactos culturales que la sociedad de consumo constantemente pone a su alcance.

²⁶⁸⁷ P. 590, *Ibíd.*

²⁶⁸⁸ Del director Santiago Segura

²⁶⁸⁹ P. 591, *Ibíd.*

²⁶⁹⁰ P: 601, *Ibíd.*

Capítulo VI

La perspectiva abierta por Teresa Oñate a partir de Gadamer y Vattimo

Introducción

Teresa Oñate, discípula de Vattimo, ha trabajado y sigue trabajando en la ampliación de la llamada Ontología Debolista, vinculada a una Ontología Estética que se ocupa de la percepción (aísthesis) del espacio y el tiempo del ser tal como puede darse en los distintos ámbitos del lenguaje comunicacional, a través de los muy diversos géneros artísticos, literarios o históricos, así como en los diversos ámbitos científicos, filosóficos, musicales o gestuales que configuran la tradición cultural interpretativa de occidente²⁶⁹¹.

Su punto de partida es el segundo Heidegger, el del *Origen de la Obra de Arte* como puesta en escena de la verdad ontológica (aletheia) que, de hecho, también acontece en otras obras de tipo religioso o político, practicando el giro decisivo hacia la racionalidad Hermenéutica interpretativa²⁶⁹². Esto ha supuesto el abandono definitivo de la mitología cristiano-platónica que posteriormente, al llegar a los siglos XX y XXI, ha adoptado el disfraz del mundo marxista sin clases ni dinero circulante, o de la supuestamente liberadora Ciencia-Técnica, o del Capitalismo de consumo y la conquista del espacio intergaláctico, estableciéndose como movimiento dialéctico superador de todo límite, cuando en realidad desde *Also sprach Zarathustra*, hemos aprendido que el afirmante *límite-limitante es la condición de posibilidad de todas las diferencias y de la finitud inagotable de la vida-muerte, que más bien tenemos la responsabilidad de cuidar y hacer florecer*²⁶⁹³. Esto nos permite re-interpretar aquellos textos que habiendo sido escritos en un pasado remoto (Heráclito, Aristóteles) no

²⁶⁹¹ p. 13, *Ibíd.*

²⁶⁹² p. 14, *Ibíd.*

²⁶⁹³ P. 15, *Ibíd.*

dejan de albergar numerosos tesoros de conocimiento susceptibles de ser entendidos en la actualidad.

Para Aristóteles la ontología del lenguaje del ser-pensar constituye el dios supremo, el límite-limitante (*noésis noéseos*), como *unidad indivisible de la acción noética del pensar-amar-percibir-interpretar crear la eternidad continua del ser en el tiempo, como condición de posibilidad determinante (noética trascendental) de la eternidad de todos los mundos y de su enlace en el universo, en el que siendo cada uno su propia diferencia, participa en la acción del bien común*. Así se comprende el símbolo del Espíritu Santo que bajando en forma de paloma de paz y amor (en el Pentecostés bíblico), alumbrando con lenguas de fuego la comprensión unitiva de semánticas diferentes, esto es, reafirmando la unidad de la diferencia²⁶⁹⁴. Se trata de diferencias simultáneas que se encuentran más allá del antes y el después, pues el monologismo es denunciado por Aristóteles como la violenta ignorancia de aquellas posiciones que siendo relativas a la respectividad de otras, pretenden ser absolutas (no referenciales) y por eso yerran. *Así pues queda un tejido plural de interpretaciones que son perspectivas y ricas aportaciones al bien común convergente e histórico*²⁶⁹⁵. Y en este aspecto, las interpretaciones Únicas y dogmáticas de la simbología del Nuevo Testamento deben ser contrarrestadas por la apertura hermenéutica que permite la pluralidad de sentidos e interpretaciones. Y si en la Dialéctica todo se reduce a lucha de fuerzas, dominio y relaciones de poder, Oñate propone como alternativa la apertura hermenéutica, buscando ese límite que enlaza y une la *physis* y la *polis*, el *logos* y la *poiesis*, atestiguando la afirmación conjuntiva de las diferencias²⁶⁹⁶. Esto supone mantener un diálogo abierto y constante con el pasado, pensando (*denken*) en el presente lo pasado para recordarlo (*andenken*), pues *todo pensar es, ... un recordar re-productivo: creativo de vida-muerte y de historicidad en común*²⁶⁹⁷. Y ello implica tomar el pasado como un legado susceptible de ser re-interpretado y conjugado por el pensamiento del presente, en vistas a un futuro en el que surgirán nuevas perspectivas y planteamientos, pues la historicidad hermenéutica no es dialógica y superadora, sino *recreadora de los pasados grávidos de futuro anterior*. De aquí surge una verdad como acción comunicativa y no como resultado de una violenta síntesis dialéctica, pues tal como afirmaba Aristóteles, *el ser se dice de muchas maneras*, y por tanto, muchas son las formas en las que puede darse el ser que está siendo en el lenguaje común (Onto-Logía). En este aspecto, para Oñate la postmodernidad vendría a ser una especie de Segunda Ilustración en su autocrítica de todos los valores establecidos en Occidente, que en definitiva convierte la ontología del *logos* de la era hermenéutica en una ontología

²⁶⁹⁴ P. 17, *Ibíd.*

²⁶⁹⁵ P. 17, *Ibíd.*

²⁶⁹⁶ P. 20, *Ibíd.*

²⁶⁹⁷ P. 21, *Ibíd.*

necesariamente estética como percepción espacio-temporal de aquellos lugares en los que nos es dado el ser del lenguaje y del pensar.

*Ese es el enclave de nuestra epocalidad: el de la ontología estética y hermenéutica que se abre con la Postmodernidad a partir de las proyecciones retrospectivas protagonizadas por Los hijos e hijas de Nietzsche*²⁶⁹⁸

La densa ligereza de la post-modernidad: el final de la modernidad y el tiempo de la post-modernidad

En sus obras *Las aventuras de la diferencia* y *El fin de la modernidad*, Vattimo considera que los ideales propios de la modernidad ya han perdido toda vigencia y pertinencia, pudiendo entonces hablar en propiedad de la post-modernidad como aquel período caracterizado por la disolución de la categoría de lo nuevo en la medida en que la historia ya no puede seguir siendo entendida como *una, universal, real y lineal*, considerando al mismo tiempo el fin de la metafísica fundamentada en las categorías de identidad, inmutabilidad y autosuficiencia, de tal modo que *la condición post-moderna es, así, post-histórica y post-metafísica o nihilista*²⁶⁹⁹

La historiografía actual ha demostrado de forma fehaciente que resulta utópica la pretensión de intentar escribir una historia universal, pues en definitiva, la escritura de la historia de los eventos militares, políticos y económicos siempre supone una particular selección e interpretación de dichos eventos entre otras muchas posibles, evidenciándose al mismo tiempo su carácter literario al ser detectados numerosísimos elementos de naturaleza retórica, dando finalmente lugar a la conformación de una historia de leyendas como podría ser cualquier cuento o novela de ficción. Después de todo, el relato histórico siempre ha sido escrito desde y a partir de los intereses de los distintos centros de poder interesados en legitimar y afianzar sus propios intereses. Que la historia es, siempre ha sido, pura interpretación sobre unos hechos y unas realidades, ya lo hemos podido comprobar durante las últimas décadas con el Meta relato concerniente a la historia reciente de este país nuestro llamado España, especialmente en la manera en que han sido interpretados, muchas veces también tergiversados, los hechos acontecidos durante la Guerra Civil y la

²⁶⁹⁸ P. 23, *Ibíd.*

²⁶⁹⁹ P. 83, *Materiales de Estética y Ontología Hermenéutica I*, Teresa Oñate

Segunda República, pues considerar que ésta fue una especie de arcadia feliz donde reinaba la paz, la justicia, la igualdad, el bienestar, el progreso y el respeto por la diversidad no deja de ser una interpretación muy *sui generis* por parte de algunos sectores de la izquierda política, que siempre optaron por olvidar que si bien el Frente Popular accedió democráticamente al poder en 1936 por muy escaso margen de votos²⁷⁰⁰, no tardó en deslizarse por una peligrosa deriva totalitaria cuya finalidad última era el establecimiento de una dictadura del proletariado con las correspondientes persecuciones y asesinatos de quienes mostraban algún género de desacuerdo con sus dogmáticas ideas y principios. Por otra parte, tampoco hay que olvidar el hecho consistente en la persecución religiosa y quema de iglesias o conventos acontecidos a los pocos días de haber sido instaurada la II República, algo que sin duda alguna provocó que fervorosos partidarios de la misma, como Ortega y Gasset, no tardaran en desdecirse para mostrar su decepción y desencanto. *No es eso, no es eso...*no paraba de gritar el autor de la *España invertebrada* tras constatar la evidente contradicción existente entre los ideales republicanos y los deplorables hechos que estaban teniendo lugar, y que unos cinco años más tarde acabarían por desencadenar el feroz estallido de la guerra civil. También hemos podido constatar hasta qué punto la historia es pura interpretación, cuando en comunidades autónomas como Catalunya los libros de texto²⁷⁰¹ que versan sobre la historia de España, han dejado de mencionar a todos aquellos personajes históricos considerados non gratos por los intereses nacionalistas e independentistas, como por ejemplo serían, la existencia del General Prim nacido en Reus o los Sitios de Girona que lucharon en defensa del estado español contra la invasión napoleónica, por no citar, el invento nacionalista consistente en idear la existencia histórica de un Estado catalán que en realidad nunca llegó a existir, con la finalidad de justificar sus ansias independentistas. Con estos ejemplos y otros muchos que podríamos encontrar, constatamos hasta qué punto la realidad histórica es fácilmente convertida en la más pura ficción, con la finalidad de justificar y apoyar las más descabelladas iniciativas ideológicas, ya que en un contexto de tan rica fabulación aquello que menos interés parece despertar es el propio conocimiento del mundo y sus circunstancias.

Todo ello nos conduce hacia una evidente des-historización de nuestra experiencia histórica, en la que la realidad constituye un montaje exhibido en el escaparate del ente público (periódicos y demás medios de comunicación, partidos políticos, sindicatos, etc.), poniendo de manifiesto más que nunca aquella máxima nietzschiana según la cual *el mundo ha devenido fábula*, y la verdad verosimilitud retórica a través de la seducción de los eslóganes y

²⁷⁰⁰ Dejando a un lado el pucherazo llevado a cabo con el recuento de votos en las urnas.

²⁷⁰¹ Me estoy refiriendo a los libros correspondientes a la asignatura de Ciencias Sociales de la ESO y el Bachillerato.

mensajes panfletarios lanzados desde las más altas esferas del poder. Y al mismo tiempo, en este contexto:

*El ser ha devenido valor de cambio: convertibilidad, transformabilidad y procesualidad infinita*²⁷⁰²

Pues en nuestra actual sociedad nihilista nada queda ya del ser metafísico y de esa historia supuestamente única, objetiva y universal en constante progreso hacia adelante, si bien según Vattimo, apoyándose en Heidegger, nos encontramos en la apertura hacia un rico diálogo hermenéutico con la totalidad de las tradiciones que han dado lugar a la formación de aquello que Nietzsche denominaba “nihilismo activo”, capaz de zafarse tanto de la nostalgia metafísica, como del decadente infierno en el que lo humano es negado en beneficio de *la técnica como nuevo sujeto-ente absoluto de horror orwelliano*²⁷⁰³

*En un tiempo de encuentro, más denso, donde el ser se hace más ligero. ¿Es esa ligereza la que a algunos resulta insostenible?*²⁷⁰⁴

Al final de la Modernidad

El primer problema al que nos enfrentamos si consideramos la distinción entre modernidad y post-modernidad es el alcance de sus respectivas definiciones, pues si por modernidad entendemos al mismo tiempo, los ideales burgueses ilustrados de la Revolución Francesa, y aquellos movimientos artísticos que durante el siglo XX reaccionaron contra la rigidez y limitaciones del realismo burgués del siglo XIX (fauvismo, surrealismo, cubismo, expresionismo etc.), nos encontramos con una verdadera contradicción que nos conduciría al galimatías de definir entonces que es la post-modernidad. Si no está del todo claro que entendemos por modernidad, mucho menos podemos dilucidar en que consiste la post-modernidad²⁷⁰⁵.

²⁷⁰² P. 83, *Ibíd.*

²⁷⁰³ P. 83, *Ibíd.*

²⁷⁰⁴ P. 83, *Ibíd.*

²⁷⁰⁵ P. 86, *Ibíd.*

Para salir de dicho atolladero, Oñate recurre a Nietzsche y Heidegger que entendieron la modernidad como la totalidad de la historia de occidente, que a pesar de sus sucesivas fases o etapas (civilizaciones griega, cristiana, ilustración francesa etc.), no dejan de obedecer a una misma continuidad del pensamiento metafísico, siendo su núcleo principal, el pensar re-presentativo entendido como pensar de la identidad o pensar del fundamento. De este modo, tenemos que la historia occidental es la historia de la Metafísica-Ciencia-Técnica, cumpliéndose máximamente su ideal metafísico en la Era Técnica de la organización total de los medios de comunicación y la cultura de masas, ideal que no obstante ya venía gestándose a lo largo de las anteriores etapas²⁷⁰⁶.

Oñate propone denominar y distinguir entre la protomodernidad (fase correspondiente a la metafísica griega y cristiana) y la hipermodernidad (fase técnica culminante)²⁷⁰⁷. Las características de la modernidad entendida como el pensar de la identidad se caracteriza por los siguientes aspectos:

- Establecimiento de una programa metafísico-científico-técnico que pretende dominar el mundo, apropiándose totalmente de la realidad mediante la instauración de un *kósmos* (orden) en el que han dejado de existir zonas oscuras o inaccesibles a la razón-poder del sujeto objetivante.
- Progreso y superación continuada de dicha meta con la finalidad de liberar a la Humanidad de toda servidumbre, miseria y dolor, para convertirla en supuesta dueña-cause determinante y no causa determinada.
- Interpretación lineal del tiempo acorde con el objetivo de acumular un progreso constante, estableciendo unos Fundamentos que siendo capaces de medir, ordenar y situar sus contenidos, encierran un carácter absoluto al constituirse en punto de referencia de todo sentido y consistencia, no siendo relativos a nada más que a sí mismos, siendo al mismo tiempo plenos, autosuficientes e inmutables, ya que en ellos no hay cabido para "lo otro" en la medida en que han cerrado filas ante la falta. Y así ha sido en la historia de occidente, desde el Bien ontológico o la Idea platónica, pasando por el Espíritu Absoluto hegeliano y el Estado o Todo, o por el Dios metafísico cristiano, o la Substancia barroca y la Razón-Naturaleza ilustrada.²⁷⁰⁸ Sobre estos Fundamentos últimos y esa Voluntad de Poder y Dominio ha sido pensado el ser auténtico. *Los ideales de progreso y liberación modernos que animan las conquistas de la Ciencia-Técnica o la Razón Positiva, lejos de abolir la metafísica clásica la pre-suponen, necesitan y continúan, naturalmente no en*

²⁷⁰⁶ P. 87, *Ibíd.*

²⁷⁰⁷ P. 87, *Ibíd.*

²⁷⁰⁸ P. 88 y 89, *Ibíd.*

*ninguna de sus literalidades, sino en su médula: la linealidad del tiempo y la exigencia de algún Absoluto como fundamento*²⁷⁰⁹.

El dualismo como fundamento del pensar de la Identidad-modernidad que separa al Hombre (pensamiento-lenguaje) de la Realidad (naturaleza, Physis), y cada momento histórico de sus precedentes, sustituyendo el tiempo pasado ya considerado como plenamente inservible, consumido y agotado, por lo nuevo, en una especie de frenética carrera hacia un Progreso presidido por la temporalidad lineal.

En definitiva, como señala Oñate:

*Modernidad significa, de acuerdo con la posición aquí adoptada, el coherente, eficaz y necesario entramado del pensar-vivir de la Identidad o el Fundamento que marca y hace posible la civilización occidental hasta hoy, y sin el cual nuestra historia-mundo no habría sido*²⁷¹⁰

Nuestra post-modernidad actual puede ser contemplada como estadio final de la misma, en el que habiendo sido alcanzadas las más elevadas cotas de Progreso Técnico y organización de la sociedad de masas²⁷¹¹, asistimos a su proceso final en la medida en que es puesto de manifiesto el problema consistente en evitar que el rotundo éxito de dicho proyecto acabe con el ser humano y el propio planeta. Y es precisamente en dicho contexto donde surge el pensar-vivir de la Diferencia contrapuesto al pensar-vivir de la Identidad.

La post-modernidad o el pensar de la diferencia debe ser entendido en su nombre plural y no singular, en la medida en que:

En primer lugar, diferencia se opone a Identidad y Unidad, implicando pluralidad, multiplicidad y heterogeneidad

En segundo lugar, posee una naturaleza transitoria, efímera, cambiante, inconclusa y abierta que se opone a la definitiva inmutabilidad de lo cerrado. Por otra parte, también involucra aplazamiento, sustracción y reserva, oponiéndose de este modo al pensar que tan solo privilegia lo presente, reduciendo lo posible a la mera posibilidad lógica de lo no contradictorio, y que ignora la ausencia que siempre subyace a toda presencia, ausencia de la cual Derrida ha convertido en *una huella sin original y el centro de su pensamiento*

²⁷⁰⁹ P. 89, *Ibíd.*

²⁷¹⁰ P. 89, *Ibíd.*

²⁷¹¹ Habiendo alcanzado, por tanto, la metafísica su máximo esplendor...

*deconstructor de la metafísica*²⁷¹², pues en la medida en que la pluralidad es cambio y la realidad es plural y cambiante porque también es posibilidad, podemos hablar *del sentido gozoso-liberador de la Diferencia*. Todas las filosofías que se enfrentan al dogmatismo lo hacen desde el repudio de excluir lo Otro, lo diferente (la locura, la censura, la discriminación, el exterminio, el exilio, lo heterodoxo, lo extraño y desconocido), así como desde el rechazo hacia cualquier tipo de instancia Suprema e Inmutable (Dios, la Raza, el Estado, la Razón, la Ciencia) que se pretenda definitiva e indiscutible. Por tanto, *la Diferencia se encuentra en el ecuador de las filosofías contemporáneas*²⁷¹³.

En tercer lugar, contiene un sentido trágico al significar ruptura o separación de elementos opuestos (deseo/realidad, significante/significado, teoría/praxis), produciendo una desgarradura en el mismo seno de la Diferencia, pues si consideramos que los tres elementos hasta ahora descritos (1, 2 y 3) son inseparables, debemos aceptar la inevitable existencia de la injusticia, del dolor, de la contradicción, de las aporías de la existencia, pues superar dicha escisión (3) implicaría la disolución misma de la historia²⁷¹⁴.

Todo esto nos conduce a detectar la existencia de dos tipos de postmodernidad, una que es falsa en la medida en que se constituye como simple antítesis de la modernidad, al modo de una anti-modernidad, y otra auténtica que tiene su núcleo en la dialogicidad del pensar-vivir, no desde la oposición dialéctica, sino desde el diálogo constitutivo que lejos de superar, reinterpreta y vuelve a pensar la modernidad metafísica desde su propio interior²⁷¹⁵. Mientras la primera se sitúa más allá de toda ética y juicio de valor, revistiéndose del más marcado esteticismo narcisista para desembocar en el informe relativismo del “todo vale”, instaurando, a falta de criterios propiamente normativos, el placer más inmediato y onanista²⁷¹⁶, la segunda se instaura a partir de la dialogicidad de la conexión existente entre los seres humanos y la naturaleza-tradición dentro de los márgenes del lenguaje, apareciendo entonces la realidad como transmisión e interpretación de mensajes en una inacabable conversación²⁷¹⁷.

El suelo de la postmodernidad consiste en que considera la no-existencia de la Identidad sino de la Mismidad o mutua pertenencia de lo diverso-cambiante, pues *ha muerto toda realidad independiente del lenguaje (es)- relato (s)- interpretación (es), por mucho que los defiendan aún un cierto cientifismo*

²⁷¹² P. 90-91, *Ibíd.*

²⁷¹³ P. 91, *Ibíd.*

²⁷¹⁴ P. 91, *Ibíd.*

²⁷¹⁵ P. 92, *Ibíd.*

²⁷¹⁶ P. 92, *Ibíd.*

²⁷¹⁷ P. 93, *Ibíd.*

*ingenuo y la ignorancia sensata*²⁷¹⁸. Al ser la verdad algo plural, siempre debe ser relativizada en función del contexto, esto es, contextualizada, no pudiendo tomar como punto de partida los referentes absolutos e inmutables en que se había fundamentado la metafísica de la modernidad, sino dialogando con el pasado para atender a lo que falta, a la diferencia, a lo ocultado en él, a lo no dicho a través de lo expresado, evitando constituir el momento presente como tiempo/espacio de la referencia, pues en cada uno de rostros subyace la historia entera del planeta. *El pasado es en el presente como (diferenciado) ausencia: nunca ha dejado de ser, sino de ser lo presente: ¿no está en nosotros el niño que fuimos, los hombres-mujeres que amamos, lo que comprendimos, aborrecimos y perdonamos?*²⁷¹⁹ Por esta razón, Oñate considera a la post-modernidad como post-metafísica y no como simple superación de Historia-Metafísica monológica tan propia de la modernidad, que no pretende alcanzar ningún más allá en la medida en que el tiempo lineal ya ha quedado plenamente desvanecido tras la desaparición de los Grandes Referentes (Dios, Ciencia, Estado, Sujeto). Tenemos entonces que allí mismo donde la falsa post-modernidad trata de superar manteniendo intacta la naturaleza lineal del tiempo, la verdadera post-modernidad dialoga, comunica y reinterpreta todos los materiales dejados por la historia a lo largo del tiempo. De este modo, permite que aparezca aquello mismo que en el pasado fue ocultado al manifestarse, para re-inscribirlo y re-interpretarlo en el presente, dejando siempre abierta la puerta a la infinita creación de nuevos significados²⁷²⁰. De este modo, es superada la terrorífica imagen de la modernidad como un Dios Saturno devorando a sus propios hijos, esto es, impidiendo de hecho, su propia descendencia, mediante la evitación del diálogo con la misma.

²⁷¹⁸ P. 94, *Ibíd.*

²⁷¹⁹ P. 95, *Ibíd.*

²⁷²⁰ P. 95, *Ibíd.*

Finito, Infinito, Transfinito

*La infinición se produce gracias al ente que no se pierde en el ser, a la vez que sigue ligado al ser...se produce como tiempo...o aún como anticipación de lo posible...lo definitivo no es definitivo, el ser al mismo tiempo que es, no es aún, permanece en suspenso y puede en todo momento comenzar...el ser no se produce ya de un solo golpe, irremisiblemente presente. La realidad es lo que es, pero será una vez más, otra vez, libremente recobrada...*²⁷²¹

Desde los griegos, lo finito es aquello que en su propia delimitación resulta ser perfecto, acabado e inmutable tras haber conseguido llevar perfectamente a buen término su propio *telos* o finalidad, y en este aspecto se contrapone a la movilidad y mutabilidad de lo infinito nacido de la pobreza y la carencia que caracteriza a todo lo indeterminado, infinito e imperfecto que anda a la búsqueda de su propio ser²⁷²².

*Todos los ideales de la Grecia clásica convergen en esta finitud máxima o plenitud de lo perfectamente auto-determinado*²⁷²³

Y a modo de máximo ejemplo tenemos las esculturas en las que fue plasmado el Ideal de Belleza durante el período clasicista, como expresión de algo plena y perfectamente auto-determinado, en las que obviamente no había espacio alguno para la diferencia, la mutabilidad o la infinitud.

Por tanto, dada su propia plenitud y autosuficiencia, lo finito no puede ser alterado, ya que nada le falta, y nada le sobra, pues ha llegado a su propia finalidad consiguiendo ser fin de sí mismo. No obstante, *la forma-límite es también el fundamento-cause de la ciencia...finitud es aquí la determinación de lo definido, lo definitivo y la definición; el absoluto esencial-natural, temporal y cognoscitivo en indisoluble articulación*²⁷²⁴.

En contraposición a lo finito, tenemos lo infinito caracterizado por lo indeterminado, contingente, inacabado, imperfecto, cambiante, indeterminado, inconsciente e inefable, que no llegando nunca a ser del todo, pertenece al reino de la noche. Así la tabla de dicotomías pitagóricas coloca del lado de la

²⁷²¹ Cita de Lévinas de *Totalidad e infinito*, comentada por Oñate en P. 109

²⁷²² P. 110, *Ibíd.*

²⁷²³ P. 110, *Ibíd.*

²⁷²⁴ P. 111, *Ibíd.*

luz y lo positivo a todo lo finito, manteniendo a lo infinito en las tinieblas de lo negativo, malo y oscuro.

*Lo infinito es lo que no tiene límite-fin-forma, ni esencial, ni temporal ni conceptual. No es ni definido, ni definitivo, ni definible. Carencia ontológica, modal-temporal y gnosológica*²⁷²⁵

Y si esta era la concepción existente en el mundo de los griegos, la ofrecida por la teología cristiana dio un auténtico vuelco de ciento ochenta grados a la misma, haciendo del infinito lo idéntico con lo absoluto divino, y convirtiendo lo finito en lo contingente, imperfecto y dependiente asociado a la criatura mortal²⁷²⁶. Aunque como muy bien señala Oñate, *el dios de la filosofía cristiana más que lo-infinito fue infinitamente su esencia determinadísima: sabiduría, bondad, justicia, poder, amor, vida...sin fin y sin límite*, no tratándose en cualquier caso de una infinitud indeterminada como en el pensamiento griego²⁷²⁷. De este modo, a partir de la divergente manera de comprender la finitud, quedan radicalmente separados los mundos de la antigüedad clásica y el judeocristianismo.

*Si algo separa a la antigüedad clásica del mundo cristiano (y hebreo) es esta radicalmente divergente comprensión de la finitud...Pues la cosmovisión cristiana contrapone también la caducidad finita a la infinitud de la determinación. Así fusiona la finitud perfecta helena con la infinitud del dios creador*²⁷²⁸

Hegel diluye dialécticamente la finitud en la infinitud, cuando en realidad ambos resultan ser inseparables en la medida en que no pueden existir por sí mismos. Oñate considera entonces, apoyándose en García Bacca, que nada existe de forma perenne e inmutable para siempre, pues desde el Renacimiento el ser humano *ha ido inventando enseres físico-mentales para des-fini-tarse y des-definirse, para des-finitar y des-definir lo naturalmente definido y finito*²⁷²⁹. Y frente a la disyuntiva finitud-infinitud, Oñate propone los inagotables concretos²⁷³⁰.

Dado que lo infinito siempre se encuentra en lo finito por resultar inmanente al mismo como su posibilidad real y activa (potente), pues se produce gracias al ente, no puede quedar excluida ni mucho menos agotada por dicha determinación. La potencia-posibilidad aunque se da en la actualización, jamás

²⁷²⁵ P. 111, *Ibíd.*

²⁷²⁶ P. 112, *Ibíd.*

²⁷²⁷ P. 112, *Ibíd.*

²⁷²⁸ P. 112, *Ibíd.*

²⁷²⁹ García Bacca, *Infinito, transfinito, finito*, Barcelona Anthropos, 1984, pp. 71-90-66, comentado por Teresa Oñate en P. 113

²⁷³⁰ P. 113, *Ibíd.*

se agota en ella, pues se da en ella como potencia generadora de otras formas, de transformación y des-finitación (para usar la terminología de Bacca): poder de perder la forma presente y engendrar otras²⁷³¹.

Por tanto, en la medida en que el acto realiza la potencia, lo finito viene a realizar lo infinito, pues éste se hace real *multiplicándose en determinaciones concretas, sin que ellas supriman la posibilidad de otras y otras*. No obstante, muchísimas posibilidades quedan ocultas o no realizadas, viniendo a constituir lo no dicho, manifestado y pensado que subliminalmente reposa en todas las tradiciones.

*El infinito real y concreto se da inagotablemente des-finitándose y volviendo a finitar-se: es trans-finito. El infinito se produce como tiempo (Lévinas) porque el ser es en la facticidad, pero ella no es nunca sólo facticidad sino siempre también su posibilidad. Por eso nunca está consumado en ningún presente*²⁷³²

Queda entonces abolido cualquier género de sustancialismo (Aristóteles, Platón) y de dialéctica dualista (Hegel), pues respetando la diferencia ontológica marcada por Heidegger en *Sein und Zeit* entre ser (infinitud) y ente (finitud) y su mutua copertenencia, llamaremos el Acontecimiento-Apropiador (*Ereignis*) de la interrelación existente entre el ser-ente y el hombre-ente, transfinitud o realidad abierta: historia-lenguaje que transcurre y difiere temporalmente²⁷³³. No obstante, esta filosofía que podría parecer del futuro y para el futuro no es más que el origen del *ser-del-ente* que había sido olvidado para volver a ser recordado por Heidegger en *Ser y Tiempo*. De todo ello extraemos que el ser no es un ente ni nada óptico, pues sólo desde una perspectiva lineal del tiempo resulta posible reducir el ser al ente y la presencia a lo presente, ya que para Heidegger la presencia también es ausencia, esto es, no-presente en la medida en que es el futuro.

Una ausencia que se oculta y retiene en lo dado, como lo no dicho y no pensado: olvidado en lo manifiesto. Porque el ser (la infinitud) no se da de golpe, de una vez para siempre, sino que se produce: finitándose, realizándose en el límite diferenciador. Multiplicándose en pluralidades determinadas gracias a su no irrupción absoluta- atrevámonos a pensarlo: el ser es imperfecto, inacabado, en proceso...el absoluto no es sólo un invento, sino un mal invento; prepotente, carcelero, aterrorizado por la alteridad, la fragilidad e incontrabilidad de lo que no se puede poseer porque no es cosa, porque es- somos tiempo..., gracias a una ausencia, tal que no es la negatividad vacía del

²⁷³¹ P. 114, *Ibíd.*

²⁷³² P. 114, *Ibíd.*

²⁷³³ P. 114, *Ibíd.*

*nihilismo metafísico, sino posibilidad potente que desborda y excede cada configuración generando otras*²⁷³⁴.

De este modo tenemos que pasado, presente y futuro se encuentran engarzados en un mismo proceso, de tal modo que *el presente mana del futuro-pasado*²⁷³⁵, pues ese futuro que aún está por devenir, ya es en el pasado y en el presente. La realidad es y será, siempre, algo recobrado, como le sucede a Proust en su propia búsqueda del tiempo perdido. Abrimos de este modo el pensamiento a la transfinitud, acabando de una vez para siempre con la antropológica linealidad del tiempo secuencial que siempre transcurre en línea recta, y con sus tradicionales disyunciones entre posibilidad/realidad o potencia/acto que conducen al reduccionismo positivista o al misticismo de la vaga infinitud. En este contexto, el arte, la literatura y la música, por distintos medios, nos permiten tomar plena consciencia de la estrecha conexión existente entre el pasado, el presente y el futuro, dado que la contemplación estética de la creación artística inevitablemente nos coloca en la dinámica de un *Tiempo-Espacio* siempre recobrado. Aquello que el espectador sin saberlo busca, y de hecho, encuentra, no es más que aquellos aspectos de su finitud que esperaban a ser desvelados y liberados de su permanencia en la sombra. De ahí que justamente cause tanto asombro aquello que menos debería asombrar, pues al fin y al cabo, esa nueva perspectiva, ese nuevo mundo abierto por la contemplación artística, tan solo consiste en un recobrar-re-memorar lo mismo de distinta manera. Ese impacto que Proust repentinamente percibe ante las madalenas sumergidas en el té con leche, no es otro que aquel producido en otro momento, que no es otro que el de su propia experiencia infantil, re-cobrado y re-vivenciado desde el nuevo lugar que en el presente su consciencia adulta le permite. Y en este aspecto, en nada difiere de la evocación de un recuerdo que procediendo de la más lejana infancia, repentinamente asalta al paciente que se encuentra acostado en el diván. No es nada nuevo, propiamente hablando, sino esa mera re-memoración de lo ya vivido y experimentado, que es preciso volver a vivenciar con la finalidad de adquirir plena consciencia de ello. Es por esta razón, que a un determinado espectador, una obra de arte le dice, le habla y desvela su realidad más íntima, en la misma medida en que otra le deja completamente indiferente porque ninguna relación guarda con aquello que él necesita re-memorar y re-encontrarse. En este aspecto, el ser humano es como un Narciso buscando infatigablemente sus propios reflejos en la aguas del *Tiempo-Espacio* de la experiencia íntimo-artística, en lo que sería un camino transfinito por el que transita sin parar.

²⁷³⁴ P. 115, *Ibíd.*

²⁷³⁵ P. 116, *Ibíd.*

Aspectos teleológicos del pensamiento estético-hermenéutico de Teresa Oñate

Oñate plantea llevar a cabo mediante la experiencia estética y cultural del arte, una transformación histórica del nihilismo que afectaría a las mismísima raíces de la historicidad occidental, esto es, a la metafísica de la historia que puede ser perfectamente comprendida como una especie de género literario que había ya olvidado su origen plenamente poético. Tomando como punto de partida la nietzschiana perspectiva abierta en el "El Origen de la Tragedia", consistente en proponer una transformación de la consciencia estética en la re-proposición de una cultura retórica y estético-trágica del límite y la producción de sentido, señala la necesidad de *Invertir el platonismo*, esto es, conceder un estatus superior a lo sensible en detrimento de la centralidad de las Ideas, con la finalidad de acabar con el desprecio hacia vida-muerte y propiciar lo que ella misma denomina como *la apertura histórica de Ein andere Anfang*²⁷³⁶ de una cultura occidental menos violenta. De este modo, se alinea, en claro desacuerdo con los principios de la *Aufklärung* alemana, con el posicionamiento en su momento adoptado por Hölderlin al reorientar la comprensión de lo divino, no comprendido en términos platónicos, sino como lo no mitológico-antropomórfico, esto es, *lo divino otro del pensar filosófico y artístico griego*²⁷³⁷.

Para Oñate los tres grandes movimientos vertebradores de la post-modernidad que son: la hermenéutica, el post-estructuralismo y la hermenéutica analógica-diferencial, desembocan en una contundente crítica a la racionalidad totalizante de la dialéctica hegeliano-marxista y sus violentas consecuencias al pretender establecer un saber absoluto engullidor de la alteridad de las diferencias, para defender una nueva racionalidad dialógica y democrática, exenta de los defectos propios de la Dialéctica platónico-hegeliana y la Sofística neoliberal, que según señala esta misma autora, lejos de ser dos movimientos aparentemente opuestos en su racionalidad, en realidad no dejan de co-pertenerse. Así, en este escenario de racionalidades, siempre se entabla la misma lucha dialéctica cargada con sus habituales dosis de violencia y dogmatismo que asegura su propia perpetuación, en detrimento de *un ámbito racional afirmativo y contra-dogmático que de-limite la Dialéctica polemista*²⁷³⁸. De este modo, Oñate nos invita al re-descubrimiento de la Hermenéutica

²⁷³⁶ Otro inicio

²⁷³⁷ P. 468, *El Retorno teológico-político de la inocencia (Los Hijos de Nietzsche en la postmodernidad II)*, Teresa Oñate y Zubía, Dykinson, Madrid, 2010

²⁷³⁸ P. 469, *Ibíd.*

Antigua, señalando la incisiva protesta de Aristóteles al oponerse a la Dialéctica platónica de la Academia:

*La entidad viva (ousía) no tiene contrario, sino sería accidental: hay las entidades y se trata de explorar sus nexos*²⁷³⁹

Pues en caso de tenerlo se encontraría abocado a una lucha estéril e interminable, quedando de paso vedado todo lenguaje comunicacional de los mundos de la vida. Hermenéuticamente hablando no podemos prescindir del pasado reduciendo la presencia de lo presente a una mera presencia escindida de la ausencia, pues ello comportaría el olvido del olvido (le *léthe* de la *aletheia*), pues ya sabemos los muchos cadáveres dejados en las cunetas de la historia por un progreso que ha sido considerado incuestionable en su estrepitoso e imparable avanzar hacia adelante. Por esta razón, Oñate apela al Aristóteles griego y los Presocráticos en su búsqueda de una filosofía ligada al culto a la literatura, la retórica y la estética, que evitando la dicotomía existente entre la *phýsis* viva y la *polis* ciudadana, se situaría en favor de la propia alteridad y no de la violenta-mono-lógica exclusividad inherente a lo que sería una Voluntad de dominio absoluto. En este aspecto, la postmodernidad no puede ser considerada como una etapa históricamente superior respecto a la modernidad, sino tan sólo ontológicamente en función de su no-violencia al evitar la exclusión de los pasados supuestamente ya vencidos, entre ellos el de la Ilustración misma, al tratar de desvelar lo no-dicho y no-pensado en dichos pasados olvidados. Como señala Oñate refiriéndose a Gadamer:

*La Hermenéutica reside en pensar la verdad que el otro podría tener razón*²⁷⁴⁰

Poniendo de manifiesto el máximo respeto por la alteridad y el diálogo con los distintos puntos de vista de la tradición, evitando en todo momento colocarse en una posición de superioridad respecto a pensamiento alguno. El arco de pensamiento abierto por la Hermenéutica transcurre desde Aristóteles hasta Gadamer, pasando por Kant, Nietzsche y Heidegger, alrededor de una racionalidad poético-estética-especulativa-reflexiva que hace prevalecer su supremacía por encima de la racionalidad lógico-matemática-científica, propia de las ciencias particulares²⁷⁴¹. Así, Vattimo señala que *la Hermenéutica es la nueva Koiné del pensamiento occidental*²⁷⁴² en el sentido de fundamentarse en el Giro lingüista pluralista, que siendo a la vez pragmático y político, se opone a la violencia de la Dialéctica hegeliano-marxista y su tradicional mono-logismo dicotómico del pensamiento único que siempre acaba excluyendo todas las demás formas de pensamiento. Esta nueva dimensión es obtenida gracias al

²⁷³⁹ P. 469, *Ibíd.*

²⁷⁴⁰ P. 471, *Ibíd.*

²⁷⁴¹ P. 472-473, *Ibíd.*

²⁷⁴² P. 474, *Ibíd.*

giro lingüístico-ontológico de ese ser, que según Aristóteles, *se dice de muchas maneras*, en lo que sería un giro de orden práctico consustancial a la ontología de la acción comunicativa, que frontalmente se opone al historicismo-positivismo cientifista y dialéctico. Este planteamiento da lugar en Vattimo a la adopción de un giro religioso-cristiano que no pretendiendo agotar, ni mucho menos, las posibilidades del giro lingüístico-ontológico de la post-modernidad, muestra cierta indiferencia por el problema de la verdad, a diferencia del giro adoptado por Gadamer que enlazando de forma directa con la perspectiva estético-retórica nietzschiana y heideggeriana, vira hacia el Aristóteles más desconocido que centra su interés en la potencia expresiva, la acción, la verdad, la recepción y recreación transmisora²⁷⁴³.

Gadamer se sitúa en lo que Oñate denomina como *el corazón noético de la Filosofía Primera*, que vendría a coincidir con el núcleo noético de la hermenéutica ontológica de la obra de arte en la que *es puesta en obra la verdad del ente*, tal como afirma el segundo Heidegger correspondiente al *Origen de la obra de arte*, y *Tiempo y Ser*. Por esta razón, en su obra *Verdad y Método* es situada la experiencia noética estética de la Tragedia ática en el corazón de la misma:

*Prolongando la investigación de qué sea la "mímesis participativa" de la belleza que une entre sí la espontaneidad del devenir diferente de las interpretaciones de la obra de arte y la historia de sus efectos, como prueba de la resurrección inmanente que acontece tanto en el caso de la obra de arte inagotable, que se recrea en cada interpretación, con en la de la naturaleza viva que se recrea en otro a partir de una mismidad compartida*²⁷⁴⁴

Y al respecto, Oñate señala que ya en Aristóteles encontramos que la ontología estético-noética del espacio y el tiempo declina la sincronía junto con la diacronía, en su análisis del movimiento potencial consistente en: la acción extática del acontecer de la obra, su recepción interpretativa y su recreación transmisiva (*enérgeia, alétehia, entélechia*), tal como podemos ver ejemplificado en lo que sería el ensayo-preparación de la puesta en escena de una obra teatral, y su posterior representación recreativa en la que tendrá lugar, propiamente hablando, el acontecer de la obra artística. Obviamente ni la obra ni el ser podrán agotarse en su acontecer al dar-se siempre interpretativamente en un determinado contexto espacio-temporal, y como ya ha señalado Oñate, las diferentes interpretaciones de la obra de arte y los efectos que tienen lugar en los espectadores, como consecuencia de la mímesis participativa de su belleza, guardan un claro paralelismo con las recreaciones de la naturaleza viva que puedan tener lugar en el otro a partir de una mismidad compartida, tal

²⁷⁴³ P. 475-476, *Ibíd.*

²⁷⁴⁴ P. 476, *ibíd.*

como ya hemos tenido ocasión de constatar en la experiencia íntimo-estética, en la que el ser encuentra su propio trasfondo o abismo en ese espejo que es la otredad. Con esta nueva perspectiva Espacio-Temporal abierta por la ontología poético-estética-especulativa-reflexiva de la post-modernidad, hemos entrado de lleno en una perspectiva fundamentalmente estética en la que el ser ha quedado plenamente estetizado y la obra de arte plenamente ontologizada, habiendo entonces quedado contundentemente borrados tanto el ser como la obra de arte, entendidos éstos como sujetos temáticos portadores de una determinada esencia.

Respecto a *Ser y Tiempo*

Oñate señala la necesidad de rescatar y redescubrir al Aristóteles griego que a lo largo del tiempo fue quedando sepultado por las tradiciones neoplatónicas, escolásticas y modernas, para desvelarlo en su más auténtica dimensión hermenéutica. Resulta entonces necesario volver a leer (re-leer y re-pensar) las elaboraciones realizadas por el Estagirita en la teología noética de las acciones de la creatividad poética entre lo divino y lo humano que culmina en su Filosofía Primera, para conceder el lugar correspondiente a las entidades primeras aristotélicas que expresan el ser como acción participativa intensiva, careciendo de elemento contrario, y sin un sujeto entendido a la manera metafísica tradicional, sino como agenciado por la acción en su naturaleza plural y comunitaria, dando lugar a un acontecer del ser. No obstante, como la propia filósofa señala, esta ontología de la acción participativa y recreativa de Aristóteles tampoco surge, por arte de magia, de la nada, sino que tiene su anclaje en los primeros filósofos: Anaximandro de Mileto, Heráclito y Parménides. En este aspecto, el propio Heidegger de la *Kehre* dirige su interés en la dirección de investigar y desvelar el Aristóteles griego, aquel que se encuentra más allá de las tradicionales coordenadas neoplatónicas y escolásticas, y para ello acaba sumergiéndose en el rico sustrato de los primeros filósofos, diferenciando entonces entre el ser del acontecer y su eternidad respecto al ser del movimiento, enlazando entonces lo uno y lo múltiple. Finalmente Heidegger formula su filosofía de la tetradimensionalidad del Tiempo-Espacio, esto es, su presente, pasado, futuro y el enlace de estos tres tiempos que en su diferencia da lugar a la cuarta dimensión espacio-temporal²⁷⁴⁵. No obstante, podemos hacer extensiva esta misma elaboración a

²⁷⁴⁵ P. 477-479, *Ibíd.*

la obra de arte que, al igual que el ser, acontece en la misma tetradimensionalidad de un presente, de un pasado también presente bajo el particular modo de la ausencia, de un futuro que será y vendrá determinado en función de las dos dimensiones anteriores, y de esa cuarta dimensión que actuando a modo de costura de las otras tres, las hilvana con el mismo hilo utilizado por las Parcas para tejer, medir y cortar el tiempo de duración del cada ser humano sobre la tierra. En este aspecto, la obra de arte alberga el ser del acontecer y su eternidad, y el ser del movimiento, enlazando de esta manera, lo uno y lo múltiple, esto es, aquello que la obra es-en-sí como plasmación material de la misma y aquello que irá significando (siendo) desde el momento de su creación y a lo largo del tiempo, en función de cómo sea interpretada y re-interpretada (re-creada) en cada contexto socio-histórico. Así el ser, al igual que la obra artística, brilla como esos Apósteles que en la Fiesta de Pentecostés relatada en el Nuevo Testamento, son investidos por las lenguas de fuego del Espíritu Santo (el nous) que aparecen depositadas sobre sus cabezas, en la que en palabras de Oñate:

*Asoman los trazos de la teología noética politeísta y hermenéutica...Las lenguas de fuego y la paloma de la paz reciben simbólicamente la noética espiritual que tensa el arco de Heráclito hasta Aristóteles y la creación de la hermenéutica antigua, proseguida después por la Stoa y por la piedad del cristianismo helénico y re-continuada en nuestros días, de diferentes modos, por la piedad de la hermenéutica actual postmoderna*²⁷⁴⁶

En este aspecto, sigue señalando esta autora, que la hermenéutica actual además de haber aprendido del Aristóteles griego *la ontología pluralistas de las diferencias enlazadas*²⁷⁴⁷, esto es, la racionalidad lingüística y conversacional de la hermenéutica democrática, también ha podido asimilar los modos de ser del uno diferencial (la mismidad y la diferencia como relación entre contrarios). Todo ello desemboca en un giro que concerniendo a la verdad hermenéutica, la ontología estética nos es desvelada como teología de la creatividad y participación en la pluralidad de lo divino. En este aspecto, Oñate señala que nadie como Gadamer, Lacan, Deleuze, y Vattimo, han ido tan lejos en la dirección del Aristóteles griego, especialmente este último al haber devuelto a la antigua noética de la hermenéutica el cumplimiento más profundo del cristianismo hermenéutico originario, aquel que precisamente culmina en la elaboración de la espiritualidad griega contra-mitológica, y que es anterior a las aspiraciones territoriales de las ansias de poder de las distintas Iglesias²⁷⁴⁸. Este cristianismo no es otro que el *del misterio de la Encarnación y la transvaloración debolista de todos los valores de la fuerza*²⁷⁴⁹

²⁷⁴⁶ P. 480, *Ibíd.*

²⁷⁴⁷ P. 481, *Ibíd.*

²⁷⁴⁸ P. 481, *Ibíd.*

²⁷⁴⁹ P. 482, *Ibíd.*

Ante lo que Oñate plantea como posible nuevo paradigma para occidente, señala la adscripción de éste en la cultura trágica griega (retórica, estética y poética) que habiendo invertido el platonismo, y superado el pesimismo de Schopenhauer, situándose al mismo tiempo en clara oposición a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana y la metafísica dialéctica, opta por el máximo respeto a la pluralidad de las diferencias. Este nuevo paradigma supone, de facto, la superación tanto de la Dialéctica monológica platónica, como del cientifismo positivista, que siempre desembocan en el dogmatismo y totalitarismo del pensamiento Único. Es así, sigue señalando esta pensadora, que Vattimo nos ha permitido aprender a leer a Nietzsche de forma hermenéutica en su excelente obra *Introducción a Nietzsche*, enseñándonos de paso a leerlo en una forma nada distinta a como es leído Aristóteles, situándonos en la filosofía de la época trágica de los griegos, con su característica co-pertenencia y no-dualismo de los contrarios, en la que la luz y la oscuridad, lo humano y lo divino constantemente se atraviesan e intercambian²⁷⁵⁰. Nietzscheanamente hablando, *el ser es el devenir*²⁷⁵¹, y no aquello que aparentemente es, de la misma manera que, la obra de arte es también, por supuesto y sin ninguna duda, un devenir, y no aquello que podría aparentar ser. Es precisamente dicho devenir aquello que estetizando al ser, de paso ontologiza la obra de arte, dando lugar a un rico y delicado intercambio entre lo ontológico y lo estético, como esos Héroes y esas Deidades que en la Tragedia griega cruzan sus identidades, convirtiendo de alguna manera al ser humano en algo divino y lo divino en algo humano. Cesación de elementos opuestos que en lugar de luchar afanosamente para hacer prevalecer su existencia, optan por amarse y fundirse en el abrazo hermenéutico que nada excluye y todo contempla. Pax universal, no proclamada por el sometimiento de la pluralidad a la unidad Todopoderosa del Pensamiento Único, como pudo ser la paz romana y la de todos aquellos imperios empeñados en exterminar toda diferencia, sino la paz surgida del máximo respeto a la pluralidad de ese ser que aristotélicamente puede ser dicho de muchas maneras, como también de muchas formas puede ser dicha la obra creada por el artista. Así, tal como señala Oñate, con el binomio Apolo-Dionisios del *Nacimiento de la Tragedia, la imaginación musical y la ciencia matemática sin escatología, se pliegan en la danza del himno báquico, el himno trágico de las metamorfosis de la alteridad y la diferencia, en ambos límites del lenguaje: el límite de la mente lindando con el himno poético y musical de Apolo-Orfeo, y el límite del cuerpo donde se comunica en el acto sexual con el afuera- también poético- de Dionisios: a través de la acción erótica y de la danza del coro extático. En ambos casos acontece una presencia de lo divino (que viene de afuera) en la acción poética comunicativa*²⁷⁵²

²⁷⁵⁰ P. 482-483, *Ibíd.*

²⁷⁵¹ P. 483, *Ibíd.*

²⁷⁵² P. 484, *Ibíd.*

De esta síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco se desvela la figura de Hermes el alquimista que todo lo transmuta, moviéndose siempre entre el cielo y los mismísimos infiernos, poniendo de manifiesto la característica androginia desde siempre vinculada a la sabiduría, dado que el mercurio es y no es líquido, sólido, estable y cambiante, masculino y femenino. Y en este aspecto, la creación artística, al igual que el ser, es y no es, realidad y ficción, que no pudiendo ser ninguno de los elementos opuestos y diferentes, es simultáneamente los dos, esto es, abierto y obligatoriamente plural en su inherente respeto por la diferencia. En este punto adquiere pleno sentido la *philia* a la que da lugar la educación estética del ser humano al promover el afecto y la amistad entre los contrarios, en detrimento del pensamiento Único y la violencia a la que inherentemente tienden tanto la dialéctica como el positivismo, en su afán por establecer esa Verdad sin fisuras que impide el diálogo entre las distintas tradiciones de todos los tiempos.

Oñate haciendo referencia al Oráculo de Delfos como santuario de la Hermenéutica que nada enseña y tan solo señala, remite implícitamente en la forma en que la obra artística también señala en el aparecer de su mostrar, evitando, salvo que se trate de obras pseudo-artísticas, explicar o enseñar nada, ocultándose de este modo en su mostrarse y mostrándose en su ocultarse, en una forma nada distinta a como el ser simultáneamente se muestra y oculta. En este aspecto:

Señala el espacio de la relación de tensión erótica entre las dimensiones mismas del límite-limitante y sus dos lados divinos, asimétricos: los que simbolizan Apolo y Dionisios, dioses hermenéuticos, seres divinos contradictorios, que no pueden nunca hacer síntesis y preservar su eterno amor por la diferencia disyunta en la diferición asimétrica y tensional que les arroja a cada uno en brazos del otro súbitamente, en un instante de encuentro y cruce, que inmediatamente diverge e impide la fijeza de la mismidad y el cierre de la síntesis de las memorias apolíneas²⁷⁵³

De este modo, Apolo y Dionisios vienen a representar el fondo y la forma del ser y la obra artística, esos dos opuestos que arrojándose siempre en los brazos de la alteridad, a pesar de su cruce-encuentro, nunca pueden coincidir en la mismidad, viéndose obligados a existir en la androginia indefinición de Hermes, o de la Hermenéutica, que vendría a ser lo mismo. Pero como ya hemos visto en Eugeni D'Ors, lo apolíneo-dionisiaco vendría a corresponderse con los eones clásico-barroco que eternamente retornan de diferente manera a lo largo de la historia, en lo que sería el nietzschiano *Ewige widerkehr des Gleichen*, siendo entonces lo Igual aquello que en cada momento es

²⁷⁵³ P. 486, *Ibíd.*,

susceptible de ser re-interpretado, y por tanto, visto de forma diferente. Aquí confluyen perfectamente lo parmediano inmóvil con lo heraclitiano cambiante, sin que jamás puedan llegar a asimilarse o identificarse, quedando salvaguardada, por tanto, la diferencia. Eso mismo es lo que acontece, según señala la propia Oñate, en el mito de esa Core raptada por Hades que después convertirse en su esposa Perséfone, abandonando los infiernos en cada primavera para volver a ellos en cada invierno, pues quien re-torna a la tierra para re-encontrarse con su madre Deméter ya no es la inocente Core sino esa Perséfone, que manteniendo cierta mismidad, no deja de ser una alteridad. Esto es, lo que re-torna es das *Gleichen*, pero *Ewig wiederkehre*, eternamente distinto.

Obviamente, ese eón barroco que siendo incluso anterior a la propia época barroca, a lo largo del tiempo re-torna de tan distintas maneras sin por ello dejar de mantener un mismo núcleo común e inalterable, es el re-torno de lo Igual (*Gleichen*) de distinta manera, no pudiendo ser reducido a ningún momento histórico particular. Se trata del devenir del ser y la obra de arte, de un aparecer que es, en realidad, un acontecer (*Ereignis*) siempre abierto y entregado en los brazos de una alteridad que en ningún caso puede quedar reducida a mismidad, como siempre sucede con la dialéctica platónico-hegeliana-marxista, en la cual toda alteridad desaparece en aras de una única mismidad. De la *Weltanschauung* Hermenéutica emerge la Bella Diferencia, aquella que dando lugar a una estetización del ser y una ontologización de la obra artística, promueve esa *philia* aristotélica, que a modo de amor fraternal, permite el diálogo intertextual, plural y democrático. Apertura a un Nuevo Mundo esperanzador en su capacidad de diálogo y superación de la metafísica tradicional, de-constructor de los grandes Meta-Relatos de la Modernidad e impulsor de la Diferencia, tras haber conseguido cuestionar esos dogmas y esas costumbres, que según señala la propia Oñate, *se instauran por repetición, igual que los conceptos y los números cronológicos, que operan por división, síntesis y análisis*²⁷⁵⁴

Dos son, según esta misma autora, las perspectivas temporales abiertas por dicho planteamiento: una sincrónica y otra diacrónica, de las cuales siendo la primera condicionante de la segunda, tampoco puede funcionar al margen de ésta, dado que mutuamente se necesitan, resultando ser una ilusión que una pueda realmente actuar sin la otra. Sería algo tan absurdo como pretender lo apolíneo sin lo dionisiaco o lo dionisiaco sin lo apolíneo, tal como de hecho acontece con la dinámica de la dialéctica siempre excluyente de la alteridad del elemento contrario. Se trata entonces del *parmediano "a la vez" noético de la asimetría del límite diafracto que rige la divinidad Apolo-Dionisios*²⁷⁵⁵, pues a fin

²⁷⁵⁴ P. 489, *Ibíd.*

²⁷⁵⁵ P. 489, *Ibíd.*

de cuentas, sigue señalando Oñate refiriéndose a Parménides, *señala que la muerte y la ausencia son para la vida, son la creatividad plural e inagotable de la vida del ser*²⁷⁵⁶, como máxima expresión de la alteridad misma. En este aspecto, cabe concluir por tanto, que el pensar dialéctico se opone a la vida desde el mismo momento en que trata toda alteridad como mismidad, y no como esa ausencia y esa muerte que constituye el fundamento de toda existencia. En la misma dirección apunta Anaximandro, sigue señalando esta pensadora, cuando en su famosa *Sentencia* establece que *la justicia del ser del tiempo es el devenir de la pluralidad y la posibilidad de lo otro, y que esto necesita el doble plano de la ausencia de la presencia, igual que la vida necesita de la muerte*²⁷⁵⁷.

Por este motivo, junto a la *philia* que en filosofía propone el amor fraternal-amistad entre los contrarios y la diferencia, debilitando y diluyendo los tradicionales conflictos universales, Oñate señala la necesidad de que la *phronesis* aristotélica (virtud del pensamiento moral que conllevaría la sabiduría de la prudencia evitando los excesos), permita la máxima concreción de las singularidades no conflictuales, contribuyendo también a debilitar la fijeza de todo aquello que se habría convertido en universal. Ambas deben dar lugar a *la pasión creativa de la alteridad desconocida, el fuego del amor al misterio y a la creatividad. La pasión por la diferencia*²⁷⁵⁸. Pasión por la diferencia que no sería otra que la propia pasión por vivir en la riqueza de los matices y la diferencia que abriendo las puertas a la incertidumbre, garantizaría la más verdadera libertad.

En este contexto, Oñate no deja de alabar la figura de Vattimo como máximo creador del actual Mapa de la Postmodernidad, con su incansable labor pedagógica, periodística, política y filosófica, en pro de la defensa de las libertades políticas y sociales de los más débiles, excluidos y marginados, enarbolando la bandera de la hermenéutica de la diferencia que destaca respecto al resto de posiciones meramente retóricas. Para tal fin ha trabajado por la *phylia* que conduce a la libertad de pensamiento y el compromiso con la no-violencia, contribuyendo a delinear la posibilidad de un mundo menos violento y más justo²⁷⁵⁹. Esto supone el retorno religioso al cristianismo del amor carente de dogmas, sumisiones y adscripciones a la Iglesia como órgano de poder, esto es, lo que Oñate denomina como cristianismo debolista.

²⁷⁵⁶ P. 489, *Ibíd.*

²⁷⁵⁷ P. 489, *Ibíd.*

²⁷⁵⁸ P. 492, *ibíd.*

²⁷⁵⁹ P. 493-495, *Ibíd.*

La ontología estética en relación a los ideales políticos del Pensamiento Débil de Vattimo

Si el verdadero ser fuera sólo lo que es objetivo, calculable, dado de una vez por todas, como las ideas platónicas(...) nuestra existencia de sujetos libres no tendría sentido alguno, no podríamos decir de nosotros mismos que somos y, sobre todo, estaríamos expuestos al riesgo del totalitarismo. Para ser de verdad, deberíamos, en efecto, no tener incertidumbres, esperanzas, afectos, proyectos, sino corresponder en todo y para todo a lo que la racionalidad social pretende de nosotros, es decir, que seamos partes perfectas de la maquinaria de producción, del consumo y de la reproducción siempre igual²⁷⁶⁰

Por tanto, la mejor medicina preventiva contra el alienante totalitarismo consiste en abrir el ser y el pensamiento en la dirección de una ontología estético-noética del espacio y el tiempo, que siendo capaz de declinar la sincronía con la diacronía, sea consecuente con la diferencia, evitando caer tanto en el idealismo de la teodicea política de la salvación, como en el relativismo nihilista.

No obstante, a pesar de la indiscutible apertura de miras inaugurada por Vattimo en lo que a la aplicación de esta ontología estético-noética del espacio-tiempo al ámbito de la ética y la política se refiere, no deja de albergar un posicionamiento ciertamente restrictivo, y por tanto, discutible, cuando atribuye sólo a la izquierda la capacidad de apelar a algo distinto a la mera efectividad, negando dicho factor crítico al pensamiento de la derecha política. Resulta bien palpable el reduccionismo que practica cuando indefectiblemente comprende el liberalismo como algo meramente acrítico e inconformista:

Aunque no sea una relación de fundamentación, la relación entre política y filosofía, para la izquierda, es un hecho constitutivo, mucho más constante que en las posiciones políticas de la derecha, probablemente porque, en cuanto crítica del orden político existente...la izquierda siempre ha necesitado apelar a algo distinto de la pura efectividad²⁷⁶¹

Posicionamiento que bien mirado no deja de constituir una especie de Meta Relato, pues ni todos los movimientos de izquierda han abogado

²⁷⁶⁰ P. 25-26, *Adiós a la Verdad*, Gianni Vattimo, Gedisa, Barcelona, 2010

²⁷⁶¹ P. 118-119, *Ibid.*

necesariamente por algo distinto de la efectividad, ni los planteamientos de derechas han sistemáticamente obviado la necesidad de ir más allá de lo práctico y efectivo, sobre todo si tenemos en cuenta en que derivaron los regímenes totalitarios de China y la URSS, por poner tan solo un par de ejemplos, en su supuesto interés por ir más allá de lo práctico al ser éste finalmente desvelado como mera expresión de una nueva metafísica. Por otro lado, si la propuesta de Vattimo es la búsqueda del dialogo y el consenso entre todos los pensamientos y puntos de vista, así como la superación de la violenta dialéctica con su consustancial maniqueísmo, no creo que constituya una buena idea re-tornar sobre dicha dialéctica que se pretende superar al enarbolar la bandera de una nueva izquierda, por más que ésta pretenda desmarcarse de los tradicionales y retrógrados planteamientos del marxismo histórico. Después de todo, una *nueva* izquierda no deja de apelar a una *nueva* derecha, en lo que sería una *nueva*, pero no por ello necesariamente diferente, dialéctica y lucha de opuestos que inevitablemente volvería a desembocar en el sometimiento y anulación de uno de los elementos en beneficio exclusivo del otro ¿No hubiese resultado en este aspecto más coherente proponer un espacio de centro político para desarrollar el pretendido diálogo superador de las dicotomías dialécticas, en vías a encontrar un adecuado consenso? Ese espacio de centro podría re-presentar el espacio abierto por la ontología estético-noética del espacio-tiempo de forma más eficaz y coherente que un movimiento de izquierdas o derechas. Si lo que Vattimo pretende es desarrollar lo que él denomina *una política débil* desmarcada del comunismo autoritario, dogmático y esencialista en su pretensión de albergar-representar la Verdad, lo que no puede hacer es en base a dicha pretensión, deslegitimar la alternativa política de la derecha por apoyarse ésta en el concepto de naturaleza humana:

*La derecha es el naturalismo en grado máximo: nacemos desiguales y está bien que aprovechemos las desigualdades naturales para promover la competencia, el desarrollo, en suma, el mercado. Nosotros no queremos una sociedad «de naturaleza» sino de cultura: la igualdad debemos conquistarla. Sin violencia, siempre que sea posible...*²⁷⁶²

Después de todo, su planteamiento no deja de ser obviamente reduccionista, pues la Iglesia, el Capitalismo y esa Verdad que tradicionalmente es enemiga de la democracia, caen del lado de una derecha irremediamente naturalista, esencialista y objetivista, mientras pre-supone que la Única solución secularizadora sería una izquierda liberal-comunista anti-naturalista, antiesencialista y anti-objetivista. Al respecto, Félix Fernández Castaño y Luis Fernando López García se preguntan:

²⁷⁶² P. 45, *Ibíd.*

*Por qué derecha política y naturalismo/esencialismo/objetivismo (y por ende, violencia) son entidades irremediabilmente unidas?...¿Acaso no son estas interpretaciones demasiado rígidas y dogmáticas para lo que inicialmente se estimaba que era el Pensamiento Débil?*²⁷⁶³

Sobre todo, siguen recalcando dichos autores, si nos atenemos a la herencia nietzschiana y heideggeriana que renuncia a una Verdad dogmática y unívocamente entendida, proponiendo al respecto la necesidad de una autocrítica formulada por Rovatti:

*Hay implicaciones autoritarias para todo el mundo, incluyendo a los pensadores débiles, implicaciones que exigen suplementos de autocrítica o mayor debilitamiento, esto es, una vigilancia siempre mayor de las herramientas en su uso de incesante desfundamentación*²⁷⁶⁴

Y como señalan F. Fernández Castaño y L. F. López García, ni los movimientos políticos de derechas ni los de izquierdas son bloques monolíticos al existir importantes matices y diferencias entre los partidos que los configuran. Por lo tanto, no resulta coherente para un pensamiento que pretende ser Débil, establecer una visión tan dogmática y estrecha al reducir ambos movimientos a una supuestamente buena y salvífica izquierda culturalista y anti-metafísica, y a una supuestamente mala perversa derecha capitalista naturalista, pues vuelve a caer *en el lamentable fanatismo con el que los políticos de la actualidad se pelean en el parlamento escudados bajo la posesión de la verdad*²⁷⁶⁵

Resulta evidente la gran contradicción en la que el pensamiento de Vattimo recae una y otra vez al limitar su apertura a los pensamientos socialistas de izquierdas, pues *da la sensación de que en la hermenéutica vattiniana todas las interpretaciones son posibles, siempre y cuando sean de izquierdas*²⁷⁶⁶. Lo que no se puede hacer es predicar el pluralismo dialogante con las diferencias, y hablar al mismo tiempo de "proyecto único" estimado como el mejor dentro de un clima teórico en el que supuestamente no hay espacio alguno para considerar la existencia de una Verdad, pues en tal caso, la propia unicidad del proyecto entra en clara contradicción con los principios más fundamentales de la hermenéutica y el Pensamiento Débil. Si tomamos como punto de partida que solamente en el proceso interpretativo puede ser constituida la verdad, la univocidad de la interpretación a la que Vattimo hace referencia, merma la posibilidad misma de dicho proceso interpretativo al proponer un Único punto

²⁷⁶³ P. 19 del Artículo: *Política debilista: rasgos prácticos de un pensar contradictorio*, <http://revistadefilosofia.com/56-12.pdf>

²⁷⁶⁴ P. 172, *Debilitando a la filosofía*, S. Zabala, Anthropos, Barcelona 2009

²⁷⁶⁵ P. 19, del Artículo: *Política debilista: rasgos prácticos de un pensar contradictorio*, <http://revistadefilosofia.com/56-12.pdf>

²⁷⁶⁶ P. 20, *Ibíd.*

de vista válido: el de una nueva izquierda comunista liberal que dejaría fuera de juego al resto de posicionamientos interpretativos, entre ellos, por supuesto, los correspondientes a los diversos movimientos de una derecha que Vattimo se apresura en igualar sus muchas diferencias y matices bajo un mismo paraguas ideológico.

Respecto a la violencia, F.Fernández Castaño y L.F. López García, destacan que tampoco resulta posible identificar verdad objetiva con violencia, pues la objetividad puede darse sin que sea el resultado de una imposición forzosa, dado que la violencia es un rasgo de la personalidad humana y no una característica epistemológica: *existen personas dogmáticas violentas del mismo modo en que existen nihilistas o escépticos violentos. Nihilizar el patrimonio heideggeriano y establecer la equivalencia verdad/violencia solamente lleva a seguir promoviendo verdades, pero bajo la neurótica y paradójica apariencia de aquel que aparentemente las rechaza*²⁷⁶⁷.

Y esto es lo que en realidad sucede con el pensamiento debolista de Vattimo: pretendiendo encontrar la objetividad en un pensamiento de izquierdas comunista-liberal, acaba promoviendo una nueva Verdad Objetiva y Única, que en lugar de dialogar con las demás interpretaciones provenientes de los círculos de pensamiento de la derecha, se instituye como único referente ¿No existiría, según el propio Vattimo, una cierta violencia en dicha exclusividad?

Una concepción política realmente acorde con una ontología estético-noética del espacio y el tiempo, no puede situarse en los mismos parámetros de la dialéctica tradicional que pretende superar, sino en ese *Tiempo-Espacio* que no perteneciendo ni a la derecha ni a la izquierda, esto es, situándose más allá de los opuestos, vendría a constituir un lugar para la abierta reconciliación de todos aquellos posicionamientos políticos de naturaleza no totalitaria. En este aspecto, el único espacio posible que puede permitirnos hablar de verdadera reconciliación, sería el *Espacio-Tiempo* de un Centro político claramente dialogante con la derecha y la izquierda, que fuera capaz no de extraer una Verdad unívoca, sino una verdad relativa capaz de permanecer abierta a las muchas posibilidades interpretativas en lo que sería un diálogo interminable entre los muy distintos posicionamientos de una izquierda y una derecha, que en ningún caso podrían ser considerados como algo en sí, determinado de una vez para siempre, sino como movimientos que albergando una gran heterogeneidad de matices entre los muchos partidos que los conforman, estarían llamados a construir un Nuevo Mundo acorde con la ontología estético-noética del espacio y el tiempo. Si como señaló Nietzsche, *el arte es la*

²⁷⁶⁷ P. 23 del Artículo: *Política debolista: rasgos prácticos de un pensar contradictorio*, <http://revistadefilosofia.com/56-12.pdf>

*auténtica actividad metafísica de esta vida*²⁷⁶⁸, también podríamos señalar que la verdadera superación de la metafísica mediante la reafirmación de un Pensamiento Débil, transcurre en el espacio intermedio de la entre-apertura de los opuestos, en la no-excluyente y del *entre* correspondiente al *Ereignis*, en ese ser que no es, si no que acontece. Por esta razón, no resulta coherente que en su Debolismo Vattimo establezca no una y sino *un esto es así*, pues en lugar de abrir un espacio verdaderamente dialogante y hermenéutico, lo cierra en aras de una falsa apertura que nuevamente encierra el pensamiento en las garras del *Begriff*, del concepto universal-abstracto desde siempre irrespetuoso con la multidiversidad de los matices que no tienen cabida entre sus fauces, dando entonces lugar a la construcción de un nuevo pensamiento metafísico, no exento de la violencia que resulta ser inherente a toda Dialéctica. Todo ello pone de manifiesto hasta qué punto resulta difícil abandonar ese modo de pensar, que habiendo presidido la filosofía de occidente a lo largo de toda su historia, se resiste a desaparecer permaneciendo camuflado bajo los más diversos disfraces. El Pensamiento Débil sería uno de ellos al poner de manifiesto su propia incapacidad para cuestionarse a sí mismo en su pretensión por responder a las difíciles exigencias de una ontología estético-noética del espacio y el tiempo, que por propia definición nunca podrá consistir en la presentación de una Vía Única no susceptible de ser sometida a la interrogación y el diálogo con las otra posibles vías o perspectivas. La exigencia del Pensamiento Hermenéutico consiste, por definición, en la renuncia al establecimiento de una Verdad, de un solo Camino, de una sola Perspectiva o punto de vista, apostando siempre por el diálogo en la rica pluralidad interpretativa. Ello impide hablar de una Única Vía, tal como Vattimo pretende, al proponer como única solución el establecimiento de un comunismo liberal democrático, denominación que por otra parte, en términos propiamente políticos, no deja de constituir una contradicción en sus términos, pues muy difícilmente un posicionamiento comunista podrá ser al mismo tiempo liberal y democrático, por más que Vattimo haya previamente procedido a la correspondiente depuración de los principios teóricos del marxismo tradicional.

Si con algo ha de ser respetuosa una ontología noético-estética del Espacio-Tiempo es con la infinita variedad de matices y diferencias existentes, y por tanto una corriente política acorde con dicha perspectiva hermenéutica, deberá forzosamente permanecer abierta a todas las posibilidades, y no sólo a aquellas que arbitrariamente pueda considerar como ideológicamente más acertadas en función de un criterio que a ultranza no deja de ser ciertamente restrictivo.

²⁷⁶⁸ *El Nacimiento de la Tragedia*

Capítulo VII

La Construcción de un Tiempo-Espacio-Íntimo-Estético/Artístico

En este capítulo abordaré lo que sería la construcción de un Tiempo-Espacio Estético-Artístico que formando parte de la vida no dejaría de encontrarse segregado respecto a la rutina cotidiana, dando lugar a la configuración de lo que he dado en llamar la Gran Vida, aquella a través de la cual podemos contemplar los objetos de la realidad de la *manera correcta*, bajo la forma *sub specie aeterni*, esto es, en una relación sinóptica con el Todo.

Tomando como punto de partida las interesantes investigaciones llevadas a cabo por Laurent Jenny, procederé a delinear de qué manera se construye el Tiempo-Espacio Estético/Artístico.

*La temporalité du moment poétique, en tant que moment de vie, est à la fois suspendu et ouverte, close sur ses résonances et indéfiniment extensible. Cette modification du temps vécu ne doit cependant pas nous faire oublier qu'elle serait impossible si nous ne l'avions pas d'abord apprise des poèmes et des moyens d'expression, pour la transporter dans notre vie mentale et l'appliquer à des situations de l'existence*²⁷⁶⁹

Es decir, que en definitiva, lejos de existir el pretendido divorcio que algunas vanguardias de la segunda mitad del siglo XX quisieron ver entre el arte y la vida, existe un flujo constante de resonancias e intercambios entre los objetos de la vida y las obras artísticas, de tal manera que la mirada desde la cual el ser humano contempla el mundo se encuentra en parte determinada por el rastro que la contemplación de numerosos objetos artísticos ha dejado en su mente a lo largo de toda su existencia. Tras la atenta y creativa lectura de la

²⁷⁶⁹ P. 22, *La Vie esthétique, Stases et flux*, Laurent Jenny, editorial Verdier, Paris, 2013. La temporalidad del momento poético en tanto que momento de vida, es al mismo tiempo suspendido y abierto, cerrado sobre sus resonancias e indefinidamente extensible. Esta modificación del tiempo vivido no debe, sin embargo, hacernos olvidar que ello sería imposible si antes no lo hubiésemos adquirido de los poemas y demás medios de expresión, para después transportarlo a nuestra vida mental y aplicarlo a las situaciones de nuestra existencia.

novela *Der Zauberberg* de Mann ya no resulta posible contemplar la muerte de la misma manera que antes de su lectura, pues sin duda alguna, después de haber asistido a las despedidas y homenajes realizados por Hans Castorp y su primo el teniente Joachim a las distintos enfermos que están a punto de sucumbir a la muerte, ésta ya no puede seguir siendo vista como esa clásica dama vestida de negro armada con la tenebrosa guadaña, sino bajo la nueva luz en que ha sido contemplada a lo largo del desarrollo de la trama argumental. De la misma manera, el espectador que ha contemplado los muros realizados por el pintor Antoni Tàpies, probablemente observará los resquebrajados muros y tapias de cualquier pueblo o ciudad de una forma bien distinta al recordar a través de ellos esos otros muros en su momento pintados por Tapiés. Tal como señala Jenny:

*S'il est clair qu'on peut mener une vie poétique sans avoir jamais écrit un seul mot, il n'est pas tout à fait sûr qu'on puisse le faire sans avoir lu aucun poème - non pas qu'il soit nécessaire d'en maîtriser souvenir verbal, au sens scolaire du texte mémorisé par coeur et récitable, mais en revanche pour vivre des moments poétiques, il est sans doute indispensable de retenir la leçon relationnelle de certaines poèmes, c'est-à-dire leur façon particulière de faire résonner certaines données de l'expérience*²⁷⁷⁰

Y eso es precisamente lo que acontece en el seno del espectador cuando paseando por las calles de cualquier población, repentinamente se re-encuentra con esos muros-poema realizados por el pintor catalán, resonando en su interior como elementos que ya han pasado a formar parte de su experiencia vital. De la misma manera que tras haber asistido a la audición del *Catalogue d'oiseaux* del compositor Olivier Messiaen, escuchará el canto de los pájaros desde la perspectiva sonora que dicha obra habrá abierto en su consciencia estética.

Esto impele a Jenny a considerar la existencia de lo que él ha dado en llamar *Le moment-poème*²⁷⁷¹, que vendría a ser una especie de cuna o envoltorio, lugar de reposo²⁷⁷², en el que resulta posible re-encontrar los lazos perdidos y las relaciones correspondientes a los sueños y recuerdos de nuestra más arcaica vida infantil, completamente olvidados debido a la permanente sucesión de las utilitarias tareas de la vida cotidiana²⁷⁷³. A modo de ejemplo, tenemos los *Cuadernos de la Música Callada para piano solo* compuestos por Frederic

²⁷⁷⁰ P. 22, *Ibíd.* Si está claro que es posible alcanzar una vida poética sin haber escrito nunca una sola palabra, no está nada claro que sea posible alcanzarla sin haber leído algún poema - no porque sea necesario dominar el recuerdo verbal, en el sentido escolar del texto memorizado, pues para vivir momentos poéticos es sin duda alguna indispensable retener la lección relacional de ciertos poemas, es decir su manera particular de hacer resonar ciertos elementos de la experiencia.

²⁷⁷¹ P. 34, *Ibíd.* El momento-poema

²⁷⁷² Siguiendo con el arquetipo del Hogar de Hestia al que he hecho referencia en el inicio de esta obra.

²⁷⁷³ P. 34, *Ibíd.*

Mompou, en parte inspirados en los sonidos que desde su más tierna infancia emanaban del taller cercano a su casa, donde eran construidas las campanas que después tantas veces escucharía a lo largo de su vida al pasar por delante de una iglesia o catedral. Es por esta razón, que en muchas de las piezas que componen dichos *Cuadernos*, el compositor trata las notas dejándolas resonar en lo que sería algo parecido al repiqueteo de unas lejanas campanas. En este aspecto, su *Moment-poème* previo a la composición de dicha obra, fue esa cuna-envoltorio en la que siendo ya adulto pudo rememorar el recuerdo de aquellos mágicos sonidos procedentes de su más lejana experiencia infantil, ahora re-convertidos en obra artística encaminada a permitir que los oyentes de la misma puedan finalmente escuchar el sonido de las campanas de las iglesias desde la sonoridad emanada de dichos *Cuadernos*, dando lugar a ese rico intercambio y entrecruzamiento de experiencias entre el arte y la vida a la que Laurent Jenny se refiere en su ya citada obra. De la misma manera, el oyente que haya atentamente escuchado los *Cuadernos de la Música Callada*, podrá más tarde percibir los sonidos de las campanas de una iglesia o catedral de forma bien inédita y distinta.

De alguna manera, *le moment-poème* antecede y sobrepasa al propio poema, esto es, a la puesta en palabras, sonidos o imágenes de dicha realidad que vendrá a quedar representada mediante la creación artística, sucediendo entre ambos aquello que Laurent Jenny señala:

*En un point les deux s'entrecroisent et prennent- un court instant- avant de retomber chacun de son côté et de se défaire...c'est donc une preuve négative mais précieuse du caractère à la fois inséparable et distinct, comme asymptotiquement liés, du moment poétique et de sa mise en mots. Le momento poétique est celui de la coagulation d'une durée qui progressivement prend dans l'écriture qui la double ou tout au moins, en un point, la croise*²⁷⁷⁴

Quedando entonces aún más en evidencia la falacia de la separación supuestamente existente entre el arte y la vida, pues más bien resulta que ambas realidades entrecruzan y funden sus respectivos contornos en lugar de permanecer como esos compartimentos estancos que algunas vanguardias del siglo XX han pretendido vislumbrar. Lo que no obstante sí sucede es que el arte capta y muestra todo aquello que de extraordinario hay en lo cotidiano, siendo necesario para ello desmarcarse (alejarse) máximamente de la cotidianidad misma para poder contemplar las cosas del mundo en su máximo esplendor. De este modo, en virtud de esta distinta manera de contemplar el

²⁷⁷⁴ P. 35, *Ibíd.* En un momento dado los dos se entrecruzan y se mezclan, durante un breve instante, antes de que vuelvan a caer cada uno de su lado y se deshagan...es por tanto, una prueba negativa pero preciosa de su carácter simultáneamente inseparable y distinto, estando vinculados de forma asintomática, del momento poético y de su puesta en obra mediante las palabras. El momento poético es el de la coagulación de una duración que progresivamente toma en la escritura que la dobla o al menos, en algún punto, la cruza.

mundo, tanto la vida como la propia existencia del ser humano pueden ser vistos como una obra de arte, y como señala Wittgenstein:

Si uno no se empeña en expresar lo inexpresable no se pierde nada. !Porque lo inexpresable está contenido- inexpresablemente- en lo expresado²⁷⁷⁵

Siendo también por esta razón que lo inexpresable tan solo puede ser expresado (mostrado) de forma inexpresable, de tal manera que cuando un artista trata de expresar algo que no pertenece a lo inexpresable, inevitablemente se desliza en lo pomposamente retórico y ridículo. Después de todo, ¿para qué sirve una obra que trata de adoctrinar o convencer al espectador sobre alguna idea, concepto o ideología? La verdadera obra de arte siempre debe abrir horizontes allí mismo donde la razón tiende a cerrarlos, ampliando nuestra perspectiva sobre el mundo y sus objetos, o de lo contrario será un simple medio para algún fin y no una *finalidad sin fin*. En este aspecto, la creación artística en su propia *finalidad sin fin* es el más predilecto *medium* para la construcción de nuestra vida íntima, que dicho sea de paso, es donde realmente reside nuestra más verdadera existencia, pues todo lo demás no deja de pertenecer al dominio de lo público (*öffentlich*), lo establecido (*das Man*), lo convencional y estereotipado, que precisamente siempre es susceptible de ser expresado y no mostrado. Si para Ortega el ser humano es algo así como un náufrago agarrado a un madero en medio de las tenebrosas e inconmensurables aguas de un océano que siempre amenaza con engullirlo, es precisamente la obra artística su principal tabla de salvación, pues o encuentra la manera de *salvar-se* a sí mismo en su propia intimidad o sucumbe de forma implacable en las más oscuras aguas del negro Ponto. No hay para el ser humano vida alguna más allá de sus *Moments-poème*, de ese Tiempo-Espacio estético-íntimo-artístico en el que puede re-encontrarse una y otra vez con su *ser-más-auténtico*, pues éste y no otro es su *limes*, el espacio limítrofe que marca y separa su ser público en la *polis* de su *ser-en-sí-y-para-sí* de su más verdadera existencia. Si algo trató Platón por todos los medios de eliminar de su nefasta República Ideal fue, precisamente, la existencia de ese Tiempo-Espacio estético-íntimo-artístico, dada su más absoluta inutilidad en relación a las exigencias y responsabilidades que eran acordes con el correcto funcionamiento de la *polis*, siendo ésta la principal razón por la cual creyó necesario expulsar de ella a los artistas, aedos y músicos. No obstante, es este *Tiempo-Espacio²⁷⁷⁶* donde puede tener cabida toda esa realidad que escapando a toda determinación mediante el concepto, irreductible a la lógica y la razón, situándose más allá de todo esencialismo y toda subjetividad, todas las cosas (incluido el propio ser humano) pueden ser contempladas en su

²⁷⁷⁵ P. 38, *Cartas, Encuentros, Recuerdos*, Wittgenstein-Engelmann, Pre-Textos, Valencia, 2009

²⁷⁷⁶ A partir de ahora colocaré estas palabras en cursiva para señalar que se trata del Tiempo-Espacio-estético-íntimo artístico.

vertiente más oculta e inexpresable, esa vertiente que se encuentra contenida en lo expresable.

En este aspecto, han sido superadas las tradicionales concepciones metafísicas sobre el Tiempo y el Espacio para abrir los horizontes a una nueva concepción espacio-temporal no caracterizada por la subjetividad de las categorías, sino por la Apertura al *Ereignis* o *Acontecer Apropiador* que declara la esencia transversal del ser que se da (*es gibt*) en lugar del ser que es y alberga una esencia constitutiva, dejando entonces de ser válida cualquier definición cerrada y sustancial sobre el espacio y el tiempo. Es entonces el *ser de la Intimidad* el que habita en este *Espacio-Tiempo*, como ser no asimilable a ninguna categoría, que en su inherente ser-pensar constitutivo acontece constantemente como ser de las muchas diferencias y matices que siempre serán irreductibles a concepto alguno. De este modo, Teresa Oñate señala que en este ámbito el ser y el pensar devienen ellos mismos *alterándose en el acontecer que les transporta poniéndolos a merced de lo otro, por lo que todo subjetivismo y objetivismo resultan atravesados desde dentro hacia su diferencial proveniencia indisponible*²⁷⁷⁷. De alguna manera, el ser se apropia del lenguaje en la misma medida en que ignora hasta qué punto el lenguaje siempre se ha apoderado de él, ignorando el lenguaje también, hasta qué punto ha sido apropiado por el ser. El acontecer de esta mutua apropiación en la que ambos se dan en una recíproca e infinita interacción se da en ese *Espacio-Tiempo* des-sustancializado e irreductible a cualquier concepción metafísica, no pudiendo ni el ser ni el pensar, ni el espacio ni el tiempo ser definidos como algo en sí, a modo de sujetos temáticos que albergarían su propia esencia, sino como aquello que acontece como acontecer-apropiador-apropiado.

Este *Tiempo-Espacio* vendría a ser una especie de cuna que permite al ser humano re-encontrarse consigo mismo al poder proyectarse en el Abismo infinito abierto por la Otredad, ya sea aquella concerniente a otro ser humano con el que haya podido establecer una experiencia de intimidad, o aquella otra referente a la obra artística. En ambas experiencias, ya que en realidad se trataría de una Única experiencia, se da ese acontecer del ser que jamás podrá ser expresado, y mucho menos explicado, sino tan solo mostrado mediante la palabra poética, la obra plástica, la creación musical o el gesto. Como señala Laurent Jenny, refiriéndose al poder que la música tiene sobre las emociones del ser humano:

La musique, avec sa science, va chercher des émotions qui sont enveloppés en nous, qui sont intimement nôtres, et c'est bien pour cela que nous sommes hors d'état de lui résister. Elle développe malgré nous ce que nous aimerions parfois maintenir lové ou endormi. Elle s'empare de notre vie intérieure, la

²⁷⁷⁷ P. 237-238, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica (I)*, Teresa Oñate, Edit. Dykinson, Madrid, 2009

*clarifie et yinstalle sa prope architecture avec des matériaux qui nous appartiennent*²⁷⁷⁸

De este modo, creamos nuestro propio espacio musical en el que poder desvelar nuestro lado más oculto y desconocido, y en este aspecto, el flujo del sonido musical viene a cruzar nuestro espacio-tiempo para ponernos en contacto con nuestras propias carencias. Así actúa Monsieur Swan, el personaje de la novela proustiana, cuando tras haber caído locamente enamorado de Odette, encontrará en la famosa *Sonata á Vienteuil* una especie de consolación anticipada a modo de resolución de un sufrimiento que se anuncia en su existencia provocado por la pérdida de su objeto amoroso. Como señala Laurent Jenny, la música siempre actúa como una especie de juego a lo *Fort-Da* al prometer al oyente la reaparición del objeto perdido, y en el caso de Swan, *la structure du manque, vécue en musique, pré-existe à l'amour et vient lui donner forme. En effect, lorsque Swan entend la sonate pour la première fois, il ne connaît pas Odette et il n'est pas amoureux, se satisfaisant d'aventures faciles avec des petites ouvrières. La sonate- hymne national- de l'amour avec Odette, n'est pas l'illustration après coup de la forme de son amour, elle en est l'inspiratrice*²⁷⁷⁹

Tenemos entonces que ha sido la obra de arte quien ha inspirado y dado forma al amor de un hombre por una mujer, tras cuya pérdida podrá recordar su presencia y colmar, de algún modo, su propia carencia a través de la reiterada escucha de la mencionada sonata. Si esto es lo que sucede en una verosímil historia de ficción, nada distinto acontece en la vida real si tenemos en cuenta que desde un punto de vista musical *écouter, c'est désirer qu'un manque soit comblé*²⁷⁸⁰. La constante recordación por parte de Proust de la mencionada sonata con sus correspondientes estados y disposiciones afectivas vinculadas a la misma, vendría a instaurar los correspondientes puntos de sutura a una profunda herida narcisista, en su momento provocada por la pérdida-abandono del objeto amoroso materno correspondiente a su vida infantil, posteriormente recordada en su adultez a través de la pérdida del objeto amoroso que en este caso queda materializado en la figura de Odette. Es por esta razón que el escritor la vivencia de forma tan recurrente y obsesiva, pues se trata de la recordación de una pérdida acontecida durante su temprana vida infantil,

²⁷⁷⁸ P. 38, *La Vie esthétique, Stases et flux*, Laurent Jenny, editorial Verdier, Paris, 2013. La música con su ciencia, va a buscar las emociones que se encuentran encerradas dentro de nosotros, que son íntimamente nuestras, y es por esta razón que tratamos de resistirnos a ella. A pesar de nosotros, ella desarrolla aquello que preferiríamos mantener velado y adormecido. Ella se ampara de nuestra vida interior, la clarifica e instala su propia arquitectura con aquellos materiales que nos pertenecen.

²⁷⁷⁹ P. 41, *Ibíd.* La estructura de la carencia, vivida en música, preexiste al amor y viene a darle forma. En efecto, desde que Swan escucha por primera vez la sonata, no conoce a Odette ni actúa amorosamente, satisfaciéndose tan solo mediante fáciles aventuras con pequeñas obreras. La sonata, himno nacional del amor con Odette, no es la ilustración a posteriori de la forma de su amor, sino su inspiradora.

²⁷⁸⁰ P. 43, *Ibíd.* Escuchar es desear que una carencia sea restaurada.

refugiándose ahora en el gozoso recuerdo de la melodía correspondiente a la mencionada sonata, como bálsamo reconciliador de su más profunda herida. Rememorar una y otra vez tan sublime melodía tan solo pone de manifiesto el mencionado juego del *Fort-Da* al que Laurent Jenny hace referencia, esto es, una manera de adquirir cierto control sobre el objeto amoroso perdido al poder evocar su presencia a través del flujo del propio sonido musical, que cruzando el *Tiempo-Espacio* en el que habita nuestro protagonista, tanto le coloca en la posición de contactar con su carencia infantil, como de resarcirse de la misma. En su propia fluidez, la música posibilita ese doble juego de la libre imaginación y las facultades del entendimiento consistente en tomar las riendas sobre los objetos exteriores, como le sucede a ese simpático niño del *Fort-Da*, mencionado primero por el propio S. Freud y más tarde por Jacques Lacan en sus respectivas obras. Muy tempranamente un niño/a aprende a controlar sus propias pulsiones mediante el juego creativo consistente en adoptar tal o cual objeto transicional como sustitución del objeto amoroso materno, haciéndolo desaparecer y re-aparecer a propia voluntad: lanzándolo ahora bien lejos (*Fort*) y volviéndolo a recuperar aquí (*Da*), dando lugar al nacimiento de lo que más tarde Winnicott denominará como *objeto-espacio transicional*²⁷⁸¹. Es precisamente en este ámbito transicional donde acontece ese *Tiempo-Espacio* de la creación artística, en el que lo Inefable puede ser mostrado, y las heridas o carencias del pasado ser finalmente recubiertas por el bálsamo reconciliador de la experiencia estético-íntimo-artística. Y por lo que podemos comprobar, desde tiempos bien tempranos aprende el ser humano a jugar con la aparición-desaparición de los objetos, en lo que sería el mágico juego del *Fort-Da*, lo que vendría a ser una especie de cura homeopática contra el paso del tiempo y la ausencia de solidez de las cosas. No deja no obstante de ser paradójico que siendo la música *une arme contre la solidité des choses*²⁷⁸², según señala Laurent Jenny, sirva de forma tan precisa a resarcir al oyente-espectador de la aporía que supone el paso del tiempo y su inmediata seguidora; la muerte²⁷⁸³. Una aporía más, o quizás mejor dicho, una bella paradoja más de entre las muchas que configuran y adornan los caminos por los que transcurre la existencia del ser humano, pues como sigue señalando Jenny:

*Ce n'est pas seulement que la musique est fluide. C'est qu'elle fluidifie...*²⁷⁸⁴

Es decir, que convirtiendo en fluido todo aquello que a priori guardaría una sólida apariencia, albergaría justamente la capacidad de restituir con prolija facilidad todos aquellos objetos que con el paso del tiempo ya dejaron de existir, permitiendo al oyente hacer desaparecer y reencontrar infinitas veces (juego del *Fort-Da*) las más profundas y relevantes vivencias de su existencia ya pasada. Tenemos entonces que la propia fluidez fluidificante del discurso

²⁷⁸¹ Winnicott, *Realidad y Juego*

²⁷⁸² P. 54, *Ibid.* Un arma contra la solidez de las cosas.

²⁷⁸³ Según María Zambrano en su obra *El Hombre y lo Divino*

²⁷⁸⁴ P. 54, *Ibid.*

musical coloca al oyente en las coordenadas de la *triple regalía*²⁷⁸⁵ de un tiempo que es simultáneamente pasado-presente-futuro, permitiéndole recordar y re-vivenciar ese pasado que existiendo bajo el modo de la ausencia, no deja de condicionar el presente y determinar su futuro. Así sucede en la famosa *Chacona para violín solo* de J. S. Bach que remitiendo de forma bien clara al dolor y desasosiego provocados por la súbita muerte de su esposa Doña Bárbara, y habiendo sido compuesta en la tonalidad de re menor, modula a re mayor hacia la mitad de la pieza en lo que sería una especie de cumbre de sosegada alegría al poder recordar y gozar por unos instantes de la presencia de su difunto amor, para después volver a desvanecerse la ilusión en la tonalidad inicial de re menor.

Lo mismo sucede en el famoso *Nocturno número 13 en si menor para piano* de Gabriel Fauré, cuando en un episodio intermedio en si mayor consigue sustraerse a la nostalgia de aquellos gloriosos tiempos ya pasados de la radiante juventud, para re-vivenciarse en lo que en su momento fueron las más apasionadas y entusiastas experiencias de su existencia, volviendo finalmente sobre la inicial tonalidad de si menor. Tal como J. R. Tranchefort señala en el comentario referente al final de este Nocturno; *l'impitoyable présent garde le dernier mot: la fin n'est rien que cendres, la poigne glaciale de la mort imminente*²⁷⁸⁶, pues es preciso tener en cuenta que habiendo sido compuesto este último nocturno para piano poco antes de ser visitado por la muerte, y siendo considerada esta pieza por Jean-Miche Nectoux como *una flor de su senectud*²⁷⁸⁷, evoca esa mirada nostálgica y retrospectiva de un anciano presintiendo la llegada al final de su trayecto vital, y que por este motivo se afana en tratar de recuperar, aunque sólo sea por unos breves instantes, los más gratos tiempos de su ya perdida juventud ¿Pero quién no se ha sentido de alguna manera, en algún momento de su existencia, como Fauré contemplando los ya pasados tiempos de su infancia o juventud? Tiempos que jamás volverán pero que la música permitirá re-remember una y otra vez hasta la llegada de la consumación final, pues lo re-rememberado mediante la música ya ha pasado a formar parte intrínseca del propio ser, en lo que sería esa segunda vida de la obra artística a la que Jaurent Jenny se refiere.

No obstante, no siempre la música ha sido y es vivenciada como un bálsamo reconciliador, sino como algo persecutorio en la medida en que en un momento dado puede poner en evidencia los más oscuros pozos sin fondo del ser a un oyente poco interesado en desvelarlos. Al respecto, tan solo recordar la gran aprehensión y desconfianza que Tolstoi siempre mantuvo hacia la música por considerarla como algo peligroso capaz de socavar la recta conducta moral, o

²⁷⁸⁵ Heidegger, *Tiempo y Ser*

²⁷⁸⁶ P. 360, *Guide de la Musique de Piano et de clavecin*, François-René Tranchefort, Fayard editions, 1987, Paris. El despiadado presente tiene la última palabra.: al final no hay más que cenizas, el puño glacial de la muerte inminente.

²⁷⁸⁷ Según nos comenta Jean Michel Nectoux en su obra sobre Gabriel Fauré.

las reacciones del humanista Settembrini como personaje de ficción en la novela *Der Zauberberg* de Mann, en su crítico y feroz alegato contra la supuesta peligrosidad de la música por su supuesta capacidad para obnubilar la consciencia.

En cuanto a la plástica, y tomando a Proust como punto de referencia, este autor considera que la finalidad de la pintura no se encuentra en sí misma sino en inducir al espectador a la apreciación de la belleza de la vida, y para ello recurre a las naturalezas muertas pintadas por Chardin, ante las cuales reconoce que; *les natures mortes de Chardin reconduisent à la vie et pour avoir compris la vie de sa peinture vous aurez conquis la beauté de la vie*²⁷⁸⁸. Prosiguiendo más adelante, *La finalité de la peinture n'est pas en elle-même. À travers sa fréquentation, on ne doit pas seulement s'éduquer à la délectation d'objets artistiques, mais aussi incorporer à son regard des modes de vision qui feront entrer dans le beau toujours plus d'objets non artistiques comme les verres rougis d'un fond de vin et les raies écorchées*²⁷⁸⁹

De este modo, aprendemos a percibir la realidad más inmediata de la vida cotidiana bajo el modo de mirar estético correspondiente a la contemplación de las obras de arte, de la misma manera que tras haber leído el capítulo de las madalenas y el té con leche en el volumen *por el camino de Swan*, si nos encontramos con estos mismos objetos en nuestra realidad más inmediata, tendremos la posibilidad de contemplarlos desde aquella experiencia que a priori hemos tenido con la escena que aparece en dicha novela. Como señala Laurent Jenny, la obra de arte tiene dos vidas; la primera es aquella que tiene lugar en el mismo momento en que es contemplada y asimilada por el espectador mientras está aconteciendo la propia experiencia artística, la segunda es aquella otra que irá teniendo lugar a lo largo de la existencia del espectador tras haber quedado conformada su mirada por los motivos, las luces, las formas e impresiones que la obra haya dejado en su interior. De alguna manera dichas percepciones *viennet se superposer à nos aperçus les plus quotidiens et parfois donner forme et relief à nos objets de désir, colorant toute notre réalité*²⁷⁹⁰. El espectador que se encuentra familiarizado con la contemplación de la pintura paisajística china o japonesa, con sus características brumas, desdibujados contornos y sutilezas estilísticas, puede perfectamente experimentar como en un momento dado estas mismas

²⁷⁸⁸ P. 65, *La Vie esthétique, Stases et flux*, Laurent Jenny, editorial Verdier, Paris, 2013. Comentario de Proust citado por L. Jenny en dicha obra.

²⁷⁸⁹ P. 65, *Ibíd.* La finalidad de la pintura no se encuentra en ella misma. A través de su repetida contemplación no sólo es educada nuestra delectación por los objetos artísticos, sino que también incorpora aquellas maneras de mirar que nos permitirán apreciar la belleza de aquellos objetos no artísticos, como los cristales teñidos por el rastro de un vino y las rayas desolladas.

²⁷⁹⁰ P. 84, *Ibíd.* Vienen a sobreponerse a nuestras percepciones más cotidianas, dando a veces relieve a nuestros objetos del deseo, colorando la totalidad de nuestra realidad.

imágenes se sobreponen entre sus ojos y el paisaje de su entorno más inmediato, actuando entonces la obra de arte como un prisma a través del cual contempla la realidad y dando lugar a esa segunda vida de la obra artística a la que L. Jenny se refiere. Por tanto, las producciones artísticas contempladas, oídas o leídas por el ser humano a lo largo de su vida, conforman una especie de realidad interior atravesada por ese *Tiempo-Espacio-Estético-Artístico* que se caracteriza por encontrarse más allá de las coordenadas espacio-temporales de la metafísica tradicional. Tenemos entonces que con el paso del tiempo el ser humano va gestando un modo de ser, que a tenor de lo señalado anteriormente, podemos considerar como esencialmente estético si tenemos en cuenta que su manera de ver el mundo se encuentra en buena medida mediatizada por las huellas que sus muy diversas contemplaciones artísticas han ido depositando en su mundo interior, pues de la misma manera que somos todo aquello que hemos leído y pensado, también somos aquello que estéticamente hemos contemplado. Sin darnos cuenta, y por tanto, sin ser plenamente conscientes de ello, a lo largo de nuestra existencia hemos ido gestando un *Espacio-Tiempo* que lejos de moverse en las coordenadas de la tradicional concepción espacio-temporal, guardaría una relación bien directa con lo que Wittgenstein denomina *manera correcta de ver el mundo*, y en dicha manera *lo inexpresable está contenido- inexpresablemente- en lo expresado*²⁷⁹¹. De este modo, aprendemos a ver en los objetos y fenómenos más prosaicos ese inexpresable que inexpresablemente se encuentra contenido en lo expresable, pudiendo en ocasiones permanecer extasiados ante la simple contemplación de los variados reflejos de una jarra de cristal, o de los vivos colores de unas frutas amontonadas en un recipiente, gracias al hecho de haberlos previamente contemplado en tal o cual manifestación artística.

De las dos vidas que la obra artística posee, es sin duda alguna la segunda aquella que más relieve y trascendencia adquiere en lo que sería el proceso de construcción de las redes que conforman al ser humano, pues si la primera vida de la obra artística no deja ciertamente de estar circunscrita al tiempo-espacio en que transcurre su contemplación, la segunda perdura mucho más allá de la primera al haber pasado a formar parte de la interioridad del propio espectador, determinando tanto su ser como su manera de ver e interpretar el mundo. Al respecto, cabe recordar el interesante planteamiento propuesto por Eugeni Trías en su obra estética, al dividir las manifestaciones artísticas en artes del límite de naturaleza abstracta y asemántica (la música y la arquitectura) y artes apofánticas de naturaleza concreta (la plástica y la literatura). En base a dicho planteamiento podemos fácilmente comprender de forma más concreta cómo se estructura el *Tiempo-Espacio Estético-Artístico* del ser humano a través de la segunda vida de la obra artística, pues mientras

²⁷⁹¹ P. 38, *Cartas, Encuentros, Recuerdos*, Wittgenstein-Engelmann, Pre-Textos, Valencia, 2009

las artes del límite le ayudan a configurar una especie de cobijo espacio-temporal donde vivir y desarrollar su existencia, a través de las artes apofánticas puede mirarse a sí mismo en esos ojos que desde el fondo del cuadro o la escultura le miran, así como re-encontrarse en el universo simbólico de los significantes que pueblan las obras literarias.

En el *Espacio-Tiempo* de la experiencia estético-artística, el espectador puede abrir su propio horizonte en la dirección de una experiencia íntima en la cual la Otredad de la obra de arte vendría a constituir la dimensión más profunda de sí mismo. De este modo, el ser humano puede por fin dar forma y expresión a sus vivencias más íntimas, aquellas que siempre resultaron ser irreductibles a la palabra, y por supuesto también a la razón y al concepto, evitando que sigan permaneciendo en esa especie de Limbo o tierra de nadie en el que habitualmente reposan aguardando la oportunidad de emerger desde las oscuras tinieblas hacia la claridad de la consciencia. Tal como señala José Luis Pardo, allí donde más verdaderamente existe el ser humano es, precisamente, en el inexpresable ámbito de su vida íntima, pues más allá de él tan solo es un ser sometido por la inautenticidad del *das Man* de lo establecido, moviéndose dentro de la medianía de la oficialidad que es propiamente consustancial a su pertenencia a la polis. Por tanto, su más profunda razón de ser, su más verdadera autenticidad, siempre reside más allá de ese ser social que inevitablemente también es, para mostrarse a través de la experiencia estético-artística en todas aquellas particularidades y matices de su vida íntima, que debido a su inexpresable naturaleza tan solo podrán ser mostrados. Sólo de esta forma puede el ser humano tomar consciencia de sus propios abismos, esto es, de su más desconocida parte oscura que tan solo puede existir bajo el modo de la ausencia, pues ni tan siquiera el psicoanálisis puede realmente constituir un vehículo adecuado para su mostración si tenemos en cuenta que:

*La intimidad está ligada al arte de contar la vida....que, dicho sea de paso, es, sin más, el arte*²⁷⁹²

Y así nos ha sido siempre contada la vida por los poetas, novelistas, pintores, escultores y músicos, pues sólo mediante la suplantación de los personajes reales por esos otros verosímiles seres de ficción creados por y desde la imaginación del escritor o del artista, resulta posible transmitir, mostrar, aquello que por su propia naturaleza no puede ser dicho so pena de sucumbir a la banalidad más absoluta. De esta manera, un pintor como Vermeer de Delf, nos muestra a través de sus lienzos esa vida íntima de los personajes femeninos que pueblan las escenas de sus pinturas de interiores, no explicándonos nada sino tan solo sugiriéndonos el sentir de unas mujeres viviendo en la dicotomía existente entre su *ser-más-auténtico* y la inautenticidad de su ser en público sujeto a las interdicciones y preceptivas del momento histórico que les tocó

²⁷⁹² P. 29, *La Intimidad*, José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 2004

vivir. En el cuadro pintado por Vermeer *Joven mujer con jarra de agua junto a la ventana*, la protagonista se debate claramente entre satisfacer sus pulsiones o someterse a las exigencias propias del rol que la sociedad patriarcal le ha sido asignado. Su mano derecha parece vacilar entre abrir la ventana o definitivamente cerrarla, mientras con la izquierda sostiene una dorada jarra de agua colocada sobre una vasija de oro, simbolizando dicho recipiente sus propias emociones e impulsos contenidos por mor de su obediencia a las normas socialmente establecidas que duda en transgredir. La totalidad de la escena, a pesar de su indiscutible armonía, no deja de resultar tensa y controvertida. Su mirada también se debate entre mirar hacia el suelo con resignación o encarar de frente al espectador. En muchos de los lienzos pintados por el maestro de Delft, aparece esta dicotomía entre la servidumbre a las reglas establecidas o su más íntima rebelión interior, debatiéndose sus personajes femeninos entre la fidelidad a las instituciones patriarcales o el seguimiento de sus dictados interiores. No obstante y a pesar de este escenario de conflicto, la tensión desencadenada nunca pone en peligro una clara sensación de armonía y sosiego. Esos rostros de mujer poseídos por la duda, el miedo y la controversia, nunca llevan la impronta de la tragedia, sino que transcurren envueltos en esa claro-oscura ambigüedad que es tan característica del “eón” barroco. En los espacios interiores de Vermeer, la debida obediencia convive sin sobresaltos con su propia trasgresión, coexistiendo entonces el deber moral con la más absoluta animalidad de las pulsiones. En ningún momento asistimos a una grosera representación de éstas, tal como sucede en el lienzo *Escena de taberna*, del pintor Frans Van Meiris, donde dos perros aparecen fornicando ante el flirteo de los dos amantes que ocupan el centro de la escena. En Vermeer todo queda veladamente sugerido, de forma que nunca sabemos a ciencia cierta hasta que punto los impulsos prohibidos sucumben o no al dictado de las establecidas directrices morales, ignorando el alcance de la supuesta, pero por otro lado evidente, trasgresión. De este modo, en este infinito e íntimo espacio en el que habita la mujer holandesa, conviven dos rostros, dos imágenes mirándose en un mismo espejo; el de la propia femineidad que se resiste a ser dominada por las reglas y el de aquella otra femineidad doblegada por el más estricto deber-ser.

En la obra titulada *Mujer leyendo una carta junto a la ventana*, el pintor holandés nos muestra la solitaria figura de una mujer leyendo una carta de amor, mientras su rostro queda reflejado en la contraportada del cristal de la ventana abierta de par en par. El espacio aparece angosto y casi claustrofóbico al estar bien delimitado por la gruesa cortina, que encontrándose en primer plano de escena, aparece replegada hacia la derecha y también por la mesa cubierta por un grueso tapiz granate que una vez más actúa como obstáculo visual para el espectador. La mujer encuentra una salida en la ventana abierta que simbólicamente representa la apertura de sus impulsos y sentimientos

interiores hacia el mundo exterior. Sobre la mesa también encontramos unas cuantas manzanas y melocotones desparramados fuera del recipiente que los contenía, frutos que simbolizan las pasiones prohibidas que ya han podido liberarse de su represión y encierro. Diversos análisis del lienzo a través de los rayos X han permitido comprobar que en un inicio el maestro había pintado en la pared del fondo un cuadro de Cupido levantando en alto una carta de la baraja. Posteriormente optaría por dejar el espacio de la pared en blanco, con la finalidad de no hacer tan explícito y evidente el sentido y significado de la obra. Vermeer obliga a desarrollar en el espectador una actitud activa y creativa al dificultar una comprensión fácilmente inmediata de la temática que está presente en sus obras. Más que explicar, sugiere. Más que decir, insinúa. Más que mostrar, oculta. Sus cuadros son un claro exponente del concepto desarrollado por Humberto Eco como “obra abierta”. Pues es el espectador mismo quien se ve obligado a terminar de tejer el sentido de todos y cada uno de los cuadros pintados por el maestro Delft. En este sentido, Vermeer puede pasar por ser el pintor más genuinamente barroco pues lo que nos ofrece nunca es una evidente claridad, más al contrario, nos sumerge en las tinieblas de lo indeterminado, oscuro y abstracto. El espectador puede proyectar sus fantasías, hacer sus elucubraciones o simplemente seguir las pautas marcadas por su propia intuición. En ningún caso podrá permanecer pasivo y falto de creatividad frente a sus lienzos.

En los treinta y cinco cuadros pintados por Vermeer que han sobrevivido al paso del tiempo, la figura femenina aparece cuarenta veces mientras la masculina tan solo doce, evitando pintar escenas en las que aparecieran niños/as. Este evidente interés de Vermeer por lo femenino no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que en el contexto pictórico del interiorismo holandés la mujer era la encargada de la casa y sus funciones. Por este motivo resulta comprensible su protagonismo que también está bien presente en los demás pintores de la época. La novedad en el maestro de Delft consiste en haber sabido captar, expresar y por tanto reconocer, el mundo interior de la mujer holandesa. Esta no aparece únicamente como un ama de casa haciéndose cargo de las habituales tareas cotidianas, sino mostrando un mundo interno propio, reflejado en la intimidad de ciertas estancias y espacios que constantemente aparecen en sus obras. En éstas, podemos hablar de cierto “feminismo” sin temor a equivocarnos, pues la mujer aparece con una rica y profunda identidad que nunca hasta entonces había sido tan concienzudamente reflejada a través de la pintura, reflejando todo un ámbito de ambivalencias y conflictos entre los deberes que debía cumplir en su entorno social, y sus propias pulsiones, sentimientos y deseos personales que no siempre se ajustaban a las rígidas reglas de conducta y comportamiento. En este aspecto, lo que en un principio podría únicamente ser entendido como una constante llamada al orden establecido, también es susceptible de ser interpretado como todo lo contrario, es decir: como plasmación de todo aquello

que, no por estar prohibido y reprimido, dejaba de constituir una clara realidad del momento. En un total de diecinueve obras sobre treinta y cinco, los personajes femeninos se debaten entre la obediencia a sus deberes morales y domésticos, y la necesidad de respetar sus sentimientos e impulsos más íntimos. Ello pone de manifiesto cierto especial y genuino interés del pintor por el mundo interior de las mujeres y los subyacentes conflictos que padecían al verse presionadas por la rígida moral vigente en la época. El hecho de que en algunas de estas pinturas aparezca colgado en una de las paredes de la estancia, un cuadro de Cupido mostrando en lo alto una carta de la baraja²⁷⁹³, resulta relevante en la medida en que pone de manifiesto la habitual práctica del adulterio en los márgenes de una sociedad rígida y escasamente permisiva. Después de todo, cuando más estrictas e intransigentes son las normas por las cuales es gobernado un determinado contexto social, más surgen desde las profundidades del psiquismo humano un determinado tipo de respuestas encaminadas a la más pura trasgresión.



²⁷⁹³ Simbolizando las trampas o trasgresiones a las normas morales establecidas.



Si Vermeer es el pintor por antonomasia de la femineidad en su máxima intimidad, François Couperin es el músico que a través de sus entrañables *Retratos musicales* femeninos sabe transmitirnos sus más recónditos secretos. Podríamos definir la enigmática personalidad del Gran Couperin²⁷⁹⁴ como un alma de mujer extraviada en un cuerpo de hombre, que a su manera supo desvelarnos todos los misterios de lo femenino con asombrosa minuciosidad, y que jamás compositor alguno pudo igualarle en su capacidad para transmitir todos sus infinitos pormenores y matices.

Su obra para clave está organizada en 27 *Órdenes* distribuidos en *Cinco libros de piezas para clavecín*, en la que cabe destacar su *Noveno Orden* perteneciente a su *Segundo libro de piezas de clavecín*, que está totalmente dedicado a la femineidad, y es en palabras de Philippe Beaussant, *uno de los más femeninos que hayan visto la luz bajo la pluma de aquel de entre los compositores franceses que, posiblemente accedió al universo de la mujer más delicadamente, en el seno de un siglo que las amó de todas las maneras: tiernamente, ligeramente, licenciosamente y a veces- pero raramente- con maldad. A Couperin le corresponde solamente los dos primeros adverbios*²⁷⁹⁵.

²⁷⁹⁴ Considerado por los musicólogos como François Couperin *Le Grand*, en relación al resto de la familia de músicos que fueron los Couperin durante la época del reinado de Louis XIV.

²⁷⁹⁵ P. 278, *François Couperin*, Philippe Beaussant, Alianza editorial, Madrid, 1996

Este *Noveno Orden* se inicia con una *Allemanda a dos claves*, una de las pocas veces en que un solo clavecín no será suficiente para reflejar la profundidad de sus ideas. Quizás, ese particular empleo de dos instrumentos en lugar de uno, haga referencia a la complejidad misma de lo femenino en sí, que obliga en este caso a desarrollar un entramado contrapuntístico a cinco voces, con sus rebuscadas armonías y esas constantes preguntas-respuestas que pasando de un clavecín a otro, reclaman nuestra absoluta atención.

Le sigue una pieza titulada *La rafraîchissante*, en la que el movimiento continuo de los intervalos conjuntos refresca al oyente sumergiéndolo en las tranquilas aguas de algún arroyo. Estratégicamente colocada a continuación de la severa *Allemanda*, sus sonidos fluyen con esa característica libertad barroca que parece emanar de alguna fuente oculta e invisible, pareciendo encaminada a quitar peso a una existencia demasiado pesada. Preguntándose el propio Philippe Beussant sobre los motivos por los cuales esta música resulta tan refrescante, se contesta a sí mismo:

*Dejemos a un lado las pobres palabras. La música es suficiente y, ciertamente, es exquisitamente fresca y fluida; en menor, en mayor, arrulladora como un ligero oleaje y agitada por trinos y mordentes, como las salpicaduras de las olas*²⁷⁹⁶

Porque la música se basta a sí misma para transmitir al oyente esa sensación de fluidez y frescura derivada de sus propias formas musicales que, en sí mismas, ya constituyen el fondo de la obra, sumergiéndole en un ligero pero salpicado oleaje.

A continuación *Les charmes*, encantos de mujer que seducen sin quererlo ni pretenderlo, que colándose sin esfuerzo por los sentidos del oyente lo sumergen en la gracilidad de lo femenino. Recorrida toda la pieza por ese estilo *luthé* que convierte el clave en un laúd de grandes proporciones, aligerando el tejido armónico mediante el arpegiado de todos y cada uno de los acordes, que deslizándose los unos sobre los otros, crean ese sutil juego de síncopas, retardos y disonancias, no siempre resultas a tiempo. Esta pieza nos transmite ese *je ne sais pas quor*²⁷⁹⁷, tan característico de la naturaleza femenina y de la música, que nos seduce en la misma medida en que nos inquieta. ¡Pero qué inquietud tan agradable y encantadora! Éste es en opinión de Beussant *el lenguaje favorito de Couperin, ese que encontraremos enseguida en la Séduisante y que tiene la misión de expresar el no sé que, ya que es esto, en definitiva, lo que encierra todo el poder de la mujer y, por tanto, de la música según Couperin.*

²⁷⁹⁶ P. 279, *Ibíd.*

²⁷⁹⁷ Ese no se que...

La constante asociación entre lo femenino y lo musical es una idea recurrente, no ya en toda la obra de François Couperin, sino en la de otros clavecinistas franceses como Duphy, D'Agincourt, D'Anglebert o en el laudista Denis Gaultier, siendo ésta la principal razón por la cual una buena parte de sus piezas para clave vienen a ser retratos de la femineidad: *La Fileuse*, *La Caribante*, *La Frigante*, *L'Amazône*, *La Diane*, *La Distraite*, *La Verneuil*, *La Felix*, *L'Himen Amour*, *La Voluptueuse*, *La Diligente*, *La Dangereuse*, *La Ténébreuse* y un largo etcétera. Sin duda alguna, tras la atenta escucha de estos *Retratos musicales* nos encontramos en mejor disposición para comprender los infinitos matices y complejidades de la femineidad, y no precisamente porque nos hayan sido explicados (ello constituiría un verdadero atentado a la música, a la intimidad, y sobre todo, a la propia femineidad), sino porque tan solo nos han sido sugeridos y mostrados tal como son en la propia inmediatez de su aparecer.

Seducidos sin saber muy bien porque, y trasladados a este ámbito de exquisita ambigüedad de la intimidad de lo femenino en sí, nos encontramos con *La princesse de Sens*, indicada *tendrement*, como no podía ser de otra manera tratándose de una de esas tiernas princesas retratadas por ese infatigable retratista de la femineidad que fue Couperin. Como él mismo señala:

*He tenido siempre un objeto al componer estas obras... Los títulos responden a las ideas que he recibido... Sin embargo, como hay algunas que parecen adularme será bueno advertir que las obras que los llevan son una especie de retratos*²⁷⁹⁸

Finalmente, no terminamos de saber muy bien, como es esa dulce princesa que nos retrata, pues sigue siendo ese misterio insoslayable, que quizás si dejara de serlo, perdería gran parte de su encanto, como de hecho perdería, no ya su encanto, sino su propia razón de ser cualquier explicitación de la experiencia íntima. Si algo precisamente nos enseña la femineidad, al igual que lo artístico y sobretodo lo musical, es a renunciar al objetivo de intentar conocer todos sus secretos y encantos, invitándonos tan solo a dejarnos zambullir en su ligereza y ternura. En relación a la ausencia de comentarios concretos sobre los Retratos femeninos del músico francés, Philippe Beaussant señala lo siguiente:

Contentémonos con detectar un -odor di femina-, pero cuyo perfume, decididamente couperiniano, se reconoce de manera tan clara como el de la dama de negro o el de Doña Elvira... La Rafrâchissante ¿Quién es? ¿Es la música de esta obra? ¿Es esa indolente belleza entrevista a través de las notas?. Las dos, desde luego, y no se les ocurra preguntarse cómo lo saben, ni

²⁷⁹⁸ P. 280, *Ibíd.*

*por qué. Es así. Toda la seducción viene de que usted no lo sabe, pero lo siente*²⁷⁹⁹

Porque ésta sería la principal función de la música y del arte en general; impedirnos saber permitiéndonos sentir, que es al fin y al cabo, una forma de saber, esto es, un conocimiento sin conceptos en el cual aquello mismo que se muestra no es susceptible de ser explicitado.

Y después *L'Olimpique*, (indicando la partitura; *impérieusement, et animé*), con su espíritu altivo y fogoso que parece reflejar ese mundo celeste exento de desgracias e infortunios, donde sólo reinan el éxtasis, la paz y la concordia tras haber conseguido Zeus mandar todas las calamidades al mundo de los seres humanos. Imperturbable ritmo picado que sin embargo secretamente esconde una profunda voz interior que apenas se adivina entre el transcurrir de su impetuosa marcha. Ésta sería la voz del alma que se expresa sin hablar, tan solo en su mero sugerir y mostrar.

Con la siguiente pieza titulada *L'insinuante*, retornamos al maternalmente acogedor ritmo ternario, con un tema recargado de *pincés*²⁸⁰⁰ e insistentes trinos que no parecen saber muy bien la razón de su propia insistencia, dejando en el espectador la sensación de no poder conocer qué es aquello que insinúa, si bien algo tierno y provocativo viene a sugerirse entre el adornado tema y esas baterías de terceras que subiendo y bajando constantemente, tampoco parecen saber a dónde van. Después de todo, la insinuación siempre deja entrever cierto poso de incertidumbre que inteligentemente se resiste a ser del todo desvelado. En este aspecto, esta pieza parece hacer referencia a otra del mismo título compuesta por el compositor también francés Michel Blavet, en la que dos flautas traveseras que enuncian un tema bien *repetitiv*, parecen insinuar algo tan inconsistente como una niebla perseguida por el viento.

Le sigue *La seduisante (tendrement, sans lenteur)*, cargada de ese tenue erotismo tan lleno de ternura como de seducción, en el que el estilo *luthé* aplicado al registro grave del clave confiere a la música esa especie de profundidad y misterio que resulta ser tan característico de los registros bajos. Cierta halo de evanescente voluptuosidad recorre toda la obra, siempre envuelta en esa ternura tan intrínsecamente couperiana que termina por seducirnos en cuerpo y alma. Entre las notas emanadas de las pinzadas cuerdas se escucha el silbido de esas flechas, insistente y certeramente lanzadas por un Cupido travieso. Y es que en líneas generales, lo barroco vendría a ser el arte de la seducción por excelencia, razón por la cual tiene tantos detractores como amantes, los primeros por resistirse a sus implacables encantos, los segundos por haberse entregado de lleno a su juego seductor.

²⁷⁹⁹ P. 278, *Ibíd.*

²⁸⁰⁰ Cuerdas pinzadas como si hubiesen sido tañidas por un laúd.

Le Bavolet-Flotant (tendrement, légèrement, et lié), muchachas campesinas con un lazo recogiendo sus largos y sensuales cabellos flotando al viento. Pastoril imagen de libertad e involuntaria seducción, en la que se adivinan los campos de viñedos con su oportuna vendimia y ese aire entre desenfadado y bucólico recorriendo los rostros de las muchachas. Pero como siempre, nos encontramos que Couperin, al igual que Debussy, nunca condiciona la libertad de su inspiración a los títulos de sus obras. Éstos son meramente indicativos de algo más profundo y subyacente a la mirada misma, escapándose de las apariencias con el mismo afán con que el cordero intenta escapar a la implacable persecución de su lobo.

Y nos encontramos finalmente, con *Le Petit Deuil, ou les trois veuves*²⁸⁰¹, el pequeño luto, o las tres viudas, una vez más tocado en el registro grave del clavecín con esa atmósfera nocturna tan apropiada al recuerdo de la muerte, carente de esa característica brillantez del instrumento, a medias tintas, entre esas pequeñas telas negras del pequeño duelo aún por extinguir. Pero su música apenas sabe a muerte, en modo mayor y sobre un ritmo picado, ya deja traslucir el jolgorio de la fiesta que está por devenir.

Finaliza este noveno orden, con un ligero y pequeño minueto que contrastando con la gravedad de la *allemanda* inicial, nos devuelve una vez más, al maternal y acogedor ritmo ternario, indeleble marca del mundo femenino al que Couperin, de una u otra forma, siempre hace referencia. En sus obras, señala Beaussant, *siempre hay algo que gira, que se arremolina, que ondula y se repliega...pero, sobre todo, está esta ternura ensoñadora y ligera, ese alba de melancolía que nos sostiene (las suspensiones sobre los acordes de séptima, como para hacerlas menos pensantes tras haberlas cargado de nostalgia)*²⁸⁰². En la encantadora pieza titulada *Le Dodo ou L'Amour au berceau*²⁸⁰³ perteneciente al Orden décimo quinto, estructurada sobre un rondo inicial en la mayor proseguido de otro rondo en la menor, prolongándose hacia el infinito y replegándose sobre sí misma, Couperin consigue acunar al oyente extrayendo del primer rondo un segundo tema en la tonalidad de la menor que rápidamente se transforma en materia del segundo rondo para así prolongar el primero con su propia sustancia, *como hace una madre que inventa indefinidamente el canto con el que duerme a su hijo, sin cambiar nunca realmente de aria. Cuando vuelva el tema del primer rondo, se tendrá la sensación de no haberlo abandonado nunca y de que el tiempo podría dilatarse indefinidamente y girar sobre sí mismo*²⁸⁰⁴. Simple e ingenioso recurso que sirve al objetivo de expresar, de manera bien eficaz, mediante la forma el propio contenido.

²⁸⁰¹ El pequeño luto o las tres viudas

²⁸⁰² P. 258, *Ibíd.*

²⁸⁰³ El sueño o el amor en la cuna

²⁸⁰⁴ P. 306, *Ibíd.*

Sólo en este *Espacio-Tiempo* la experiencia íntima y todos los objetos que configuran el mundo dejan verdaderamente de encontrarse apresadas por las garras del *Begriff*, pues a pesar de que la Hermenéutica los libera en gran medida de su reclusión en esa cárcel que en definitiva viene a ser el significativo, la única manera en que consiguen abandonar de forma definitiva su confinamiento para mostrarse tal como son, es a través de la experiencia artística. Es en este contexto donde tiene cabida la expresión de la verdadera experiencia humana, donde ésta puede mostrar sus más secretos encantos sin peligro de tergiversación alguna, resplandeciendo en su *ser-más-auténtico* lejos de cualquier presión domesticadora y niveladora por parte del *das Man* de lo establecido. Por esta razón, tan solo la literatura, las artes plásticas o la música pueden realmente mostrar esos infinitos matices que a su manera Vermeer de Delf y François Couperin nos transmiten a través de sus respectivas obras, como también lo consigue Stendhal con su novela *La Chartreuse de Parme*²⁸⁰⁵. La utilización de un lenguaje comunicativo que pretendiera ser fiel a tales experiencias tan solo conseguiría tergiversarlas y traicionarlas, pues nunca podría responder a las exigencias de su *logos* en la manera en que sí consigue hacerlo la obra artística. Éste es en realidad una de las mayores tragedias de la existencia humana, aquella que dando lugar al florecimiento de las más excelsas creaciones artísticas, no deja de constituir su mayor aporía en tanto en cuando lo más profundamente vital nunca se deja agarrar por el *logos* del lenguaje explicativo. En este aspecto, si bien la palabra es fundamentalmente necesaria para la existencia del propio ser humano, pues en ella y sólo en ella puede fundamentar su identidad, su propia experiencia vital no puede ser comprendida y explicada mediante la misma sino tan solo mostrada mediante la expresión artística que acontece dentro del correspondiente marco configurado por el *Espacio-Tiempo*. En realidad la palabra siempre viene a constituir una especie de cárcel para el alma, para el ser más íntimo y profundo, salvo claro está, que se trate de la palabra poética que por su propia naturaleza es más propiamente mostrativa que no explicativa. Si pretendemos comprender la intimidad de un artista como Paul Cézanne, tendremos que recurrir a la contemplación de su obra pictórica, o bien a la lectura que sobre su existencia escribió el gran poeta Joachim Gasquet; *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*²⁸⁰⁶. Si comparamos esta obra con el relato-ensayo en su momento realizado por Eugeni D'Ors sobre este mismo pintor²⁸⁰⁷ constataremos la importante y trascendental diferencia entre ambos escritores, pues mientras el primero nos muestra con su lenguaje poético el profundo sentir del artista provenzal, el segundo nos explica y detalla los acontecimientos de su vida artística en la forma convencional de quien tan solo pretende realizar un ensayo sobre su obra. Sirvan a modo de ejemplo los siguientes párrafos:

²⁸⁰⁵ En la que la experiencia íntima viene a ser mostrada en toda su profundidad.

²⁸⁰⁶ Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo. Joachim Gasquet, Gadir editorial, Madrid, 2010

²⁸⁰⁷ Cézanne, Eugeni d'Ors, Editorial Acantilado, Barcelona, 1999

El duro combate por lo objetivo, finalidad de la vida de Cézanne, quintaesencia de su lección. Combate como el que nos ha servido para distinguir el espíritu clásico del espíritu romántico, o, siguiendo una terminología que me fue habitual durante un tiempo en mi Glosario, al clásico del sofista. El criterio de superación está en el valor dado a las cosas, en la obediencia al imperativo de la objetividad. El clásico cree en la existencia de las cosas; el sofista cree solamente en su representación. Al perfecto objetivo de uno se opone el subjetivismo desencadenado del otro. Por eso si el primero se guía por las ideas, el segundo, por las impresiones. Cabe decir, para emplear el vocabulario de Malebranche, que el primero prefiere la razón a su poder, mientras que el segundo coloca su poder antes que la razón. Pero el poder es la característica individual y limitativa de cada uno; la razón, al revés, representa lo que es solidario y social. De lo cual resulta que el sofista es un anarquista, mientras que el clásico es un hombre de cultura. Cézanne no es un sofista. Cézanne no es un anarquista, al contrario, es un clásico por definición²⁸⁰⁸

La brillantísima exposición realizada por d'Ors sobre el pintor provenzal nos explica de forma clara y concienzuda quien fue y cómo se desarrolló su labor creativa, pero nada puede transmitirnos sobre su vida íntima, pues ésta se nos escapa por las ranuras de los conceptos tan lúcidamente explicados. En contraposición, tenemos el siguiente fragmento escrito por Gasquet:

Renunció al triunfo inmediato, a los gozos del éxito, de las frecuentaciones amables, de la amistad tal vez. Se sumió en la búsqueda del absoluto. Estuvo solo. Trabajó. Es la palabra de toda su vida y que la resume. Pintaba. Su vida entera estribó en eso. Trabajó. como él solo y Flaubert lo hicieron, hasta el éxtasis, hasta el dolor. El resto de sus horas no cuenta, por decirlo así. En 1879, volvió a Aix. Fue el momento en que sus grandes planos de la Sainte-Victoire, como ha observado atinadamente Élie Faure, solidificaron su visión, los contempló, creyó verlos por primera vez, en ellos apoyó su visión y su arte, sus investigaciones, su voluntad. Se enamoró de la osamenta de la tierra. Sospechaba su moral geológica. Disecaba los paisajes. Se le manifestaba la composición del mundo. Construía aún en plena pasta las raíces rocosas de ese universo que descubría, pero ya le venía una fluidez. Su paleta iba aclarándose. Cuanto más se encerraba interiormente, más se aireaban, en cambio, sus telas. Las primeras caricias azules bajaban a mezclarse con sus sombras²⁸⁰⁹

²⁸⁰⁸ P. 156-157, Ibíd.

²⁸⁰⁹ P. 91, Cézanne. *Lo que vi y lo que me dijo*. Joachim Gasquet, Gadir editorial, Madrid, 2010

Este relato poético escrito por Gasquet no sólo se limita a explicarnos algunos detalles concretos sobre su vida y obra sino que, sobretodo, nos muestra su mundo interior para hacernos partícipes de él, permitiéndonos sentir a Cézanne debatiéndose en las contradicciones de su propia lucha interna. De acuerdo a los conceptos expuestos por d'Ors en su relato, podríamos decir que mientras el primero se encuentra dominado por la razón, en el segundo prevalece el poder sobre la razón, o expresado de otra manera, mientras el primero obedece al imperativo de la objetividad clásica y pública, el segundo responde al imperativo de la subjetividad individual barroca e íntima. Dos modos de ver la realidad del mundo que en realidad resultan ser tan opuestos como complementarios y mutuamente necesarios, pues si bien la vida estético-íntimo-artística tan solo podremos encontrarla en un relato poetizante como el escrito por Gasquet, la clarificadora y clasificadora objetividad académica tan solo nos podrá ser desvelada por un tipo de ensayo como el realizado por d'Ors. No obstante, la vida en sí misma tan solo puede ser mostrada mediante el logos poético-artístico, por más que sean necesarios los conceptos, las ideas, en definitiva, la razón, si se pretende evitar la tragedia que supone contemplar como la experiencia se la lleva el viento. Ésta y no otra ha sido la lucha constante a lo largo de la historia del arte entre el eón clasicista y el eón barroco, entre esas formas que *pesan* y esas *otras que vuelan* que en palabras de Eugeni d'Ors vienen a ser las formas del clasicismo y del barroco. Y en este punto, Cézanne lucha por convertir esa realidad *feerique*²⁸¹⁰ pero efímera de los pintores impresionistas en algo sólido y perenne, reconvirtiendo la subjetividad de lo íntimo-personal en la objetividad de lo público-social, pero sin perder al mismo tiempo el contacto con todo cuanto hay de móvil y cambiante en los objetos del mundo. Persecución de la cuadratura del círculo que tantos y tantos sufrimientos e insatisfacciones procuró al pintor provenzal, por la cual murió, y también resucitó, para la posteridad. Si para el existente humano la vida consiste en un morir por algo, Cézanne murió por y para la pintura en aras de armonizar una de las mayores aporías de la existencia. Misión cumplida si nos atenemos a los resultados conseguidos en las obras pertenecientes al llamado tercer período (entre 1880 y 1899) o etapa de madurez a la que pertenecen la mayor parte de sus creaciones más conocidas y exitosas, tras haber conseguido depurar su obra de aquellos elementos barrocos e impresionistas que respectivamente, durante el primer (1868-1873) y segundo período (1873-1880) habían dominado su hacer pictórico. Es en esta etapa cuando su pintura adquiere esa solidez constructivista que ha transformado las formas que vuelan en formas que pesan, consiguiendo al mismo tiempo que éstas no dejen, en cierto modo, de volar. Síntesis entre lo efímero y lo perenne, entre la razón y el sentimiento, entre la estaticidad y la movilidad, entre la fría objetividad de lo público y la cálida subjetividad de lo íntimo. En este aspecto, en el ámbito de la pintura Cézanne puede ser perfectamente equiparado con el

²⁸¹⁰ Mágica

compositor J. S. Bach en su capacidad para conseguir la síntesis perfecta entre razón e intuición, ya que en ambos casos, la sólida arquitectura de sus creaciones (fuerza tectónica de las formas pictóricas en el primero y rotunda solidez armónica en el segundo), nunca impide al espectador albergar la sensación de frescura y libertad en la contemplación de sus obras.

He escogido a estos dos autores, d'Ors y Gasquet, a sabiendas de que ninguno de los dos puede ser claramente definido ni como puro ensayista, ni como puro poeta, en la medida en que el primero acostumbra a plasmar sus ideas mediante una argumentación ciertamente cargada de poesía²⁸¹¹, y en la medida en que también el segundo (en lo que a la obra comentada se refiere) tampoco se limita a utilizar un lenguaje exclusivamente poético, al optar en muchos momentos por la explicación y el relato en prosa. Se trataría por tanto, de dos híbridos que, no obstante, tampoco dejan lugar a dudas sobre sus respectivas tendencias, más explicativas en d'Ors, más poetizantes en Gasquet.

Ante la imposibilidad de poder retener mediante la palabra y el concepto la experiencia íntima, no queda otra opción que echar mano de la experiencia estético-artística, *que no siéndole conocido concepto alguno es objeto de una satisfacción universal*, la única capaz de permitirnos salvaguardar todos los matices y pormenores de nuestro *ser-más-auténtico*. En este aspecto, una de las más primordiales funciones de la obra artística y de la estética en general es la de proporcionarnos el marco de un *Tiempo-Espacio* en el que poder retener todas aquellas vivencias que por su naturaleza intrínsecamente íntima, no pueden tener cabida en el concepto, ni tampoco en el lenguaje propiamente comunicativo-explicativo. Así, la obra de arte vendría a ser un gran espejo en el cual el ser humano puede finalmente vislumbrar su dimensión más profunda, esto es, aquella que siempre resulta ser irreductible al lenguaje, la lógica y la razón. No obstante, esto no significa que en este ámbito el concepto carezca de relevancia alguna, antes al contrario, por más que en un principio carezca de capacidad para expresar lo íntimo-artístico que sólo puede ser objeto de mostración mediante la creación artística, a posteriori permite de algún modo fijar y dar solidez a esa realidad inasible, mutable y efímera que es inherente a la experiencia íntimo-artística. Volviendo nuevamente sobre los dos autores anteriores, podemos constatar que todos aquellos matices correspondientes a las vivencias sobre Cézanne mostradas por Gasquet a través de su obra, son finalmente *salvados* del irremisible paso del tiempo y la muerte mediante la universalidad del concepto. Dicho de otra manera, si no pudiéramos sintetizar de algún modo nuestras más íntimas experiencias, inevitablemente acabaríamos perdiéndolas a medida que fueran desdibujándose y disipando su consistencia con el paso del tiempo. Por tanto, por más que el concepto pueda

²⁸¹¹ La forma de referirse a lo barroco y lo clásico a través de *las formas que vuelan y las formas que pesan*, es tan solo uno entre otros muchos ejemplos.

en un principio matar la experiencia estético-íntimo-artística, ésta tan solo puede de algún modo ser conservada gracias a la elaboración practicada por la razón universal, siendo de este modo posible volver una y otra vez, y cuantas veces fuera necesario, a las sensaciones y afectos en su momento experimentados en el propio ámbito de la intimidad.

Siguiendo con los dos párrafos anteriormente expuestos, si las poéticas descripciones de Gasquet; *se enamoró de la osamenta de la tierra. Sospechaba su moral geológica. Disecaba los paisajes. Se le manifestaba la composición del mundo....*, nos sumergen de lleno en la mismísima vivencia íntima, ésta tan solo podrá permanecer en nuestra memoria si conseguimos llevar a cabo cierta síntesis conceptual como la expuesta por d'Ors; *el duro combate por lo objetivo, finalidad de la vida de Cézanne...que nos ha servido para distinguir el espíritu clásico del espíritu romántico...al clásico del sofista...por eso si el primero se guía por las ideas, el segundo, por las impresiones*, siendo entonces cuando nos encontramos en la adecuada posición para guardar en nuestra memoria esa misma vivencia íntima de la que el poético relato de Gasquet nos había previamente impregnado. De este modo, al recordar al pintor provenzal como un clásico defensor de las formas que pesan (sólidas y clasicistas) en detrimento de la exclusividad de las formas que vuelan (efímeras y barrocas), encontrando el más perfecto equilibrio entre ambas, podemos fácilmente re-memorar y volver a sentir los delicados matices poéticos del escritor francés.

La misma teorización aportada por de d'Ors sobre los eones clásico y barroco, permiten al espectador que haya podido desarrollar una experiencia íntimo-artística respecto a un lienzo pintado por Rubens, retener gracias al concepto correspondiente al eón barroco (formas que vuelan, dinamismo, agitación dionisiaca, pulsión vital, etc.) los afectos y vivencias en su momento desencadenados ante la contemplación de dicha obra. En ausencia de dicho aparato conceptual siempre existe el peligro de ver progresivamente diluida la experiencia artística debido al inexorable paso del tiempo que siempre tiende a nivelar todas los matices y particularidades.

La pintura de Cézanne, al igual que la música de J. S. Bach, nos remite por sí misma a esa síntesis o cuadratura del círculo entre lo clásico y lo barroco, lo apolíneo y dionisiaco, con la única pero no menos relevante diferencia, de que mientras en el primero la consecución de dicho objetivo se tradujo en una existencia plagada de frustraciones y desasosiegos, en el segundo tuvo lugar de manera armónica sin grandes sobresaltos ni excesivos infortunios existenciales. No obstante, en ambos casos, el espectador asiste a una obra que constituye la plasmación del máximo equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Se comprende entonces que algunos de sus modelos de inspiración

fueran Rubens y Tiziano²⁸¹² por una parte, y Poussin por otra, y que por tanto se moviera entre los extremos de una plasmación pictórica sumamente barroca y dionisiaca dominada por la vitalidad, el movimiento, el color y las agitadas emociones, y el clasicismo francés más exacerbado, con su característico gusto por el orden, la medida y el equilibrio más racionalmente apolíneo²⁸¹³.

Respecto a la manera en que Cézanne lo logró; Gasquet es bien explícito:

*La insaciable sed de realismo volvía aún pesado el trazo, era como un materialismo demasiado pesado, insistente, por reacción contra su idealidad, a su juicio demasiado lírica. La abundancia de uno y el mandato del otro le obsesionaban a la vez. Quería llevar aquella vida hasta la plenitud, sometiéndola a aquel orden*²⁸¹⁴

Viniendo a quedar en este caso bien plasmado el gadameriano principio consistente en la *transformación en una construcción* al pretender alcanzar la plenitud de la propia existencia a través del ciclópeo esfuerzo consistente en encontrar el difícil equilibrio entre realidad e idealidad, entre la razón y el sentimiento, entre Apolo y Dionisios, esos opuestos que siempre se caracterizaron por ser cada uno el límite y reverso de su contrario. Un autor citado por el propio Gasquet, Elie Faure aún consigue profundizar un poco más en las simas de la intimidad del pintor provenzal:

*Nada en el mundo le atraía, salvo las combinaciones de colores y formas que la luz y la sombra imponen a los objetos para revelar al ojo leyes tan rigurosas, que un espíritu elevado puede aplicarlas a la vida para pedirle sus direcciones metafísicas y morales. Cézanne pedía a esas leyes que lo reconciliaran en primer lugar consigo mismo. Se perseguía, se buscaba en ellas. Ser un buen obrero, cumplir con su oficio, era para él la clave, la base de todo. Pintar bien, para él, era vivir bien*²⁸¹⁵

Puesto que, sin lugar a dudas, la creación artística era para él una forma de vida que constantemente involucraba una *transformación en una construcción*, de tal manera que al salir de la misma ya no era exactamente, y en cierta manera, el mismo que había entrado. Es por esta razón, que a Cézanne le iba la vida en el esfuerzo y empeño por armonizar los dos elementos esenciales de su principal aporía: *las formas que vuelan y las que pesan*, pues de ello dependía en buena medida su bienestar existencial. Es por esta razón que Gasquet afirma:

²⁸¹² Aunque en general le atraían todos los pintores de la escuela veneciana

²⁸¹³ En cierta ocasión, comenta Gasquet, gritó: *!Un arte que no tiene emoción por principio no es arte!*, P, 130, *Ibíd.*

²⁸¹⁴ P. 122, *Ibíd.*

²⁸¹⁵ P. 127, *Ibíd.*

*El arte de Cézanne era serio, profundo, como la existencia. Pintaba con toda su vida*²⁸¹⁶

Porque su vida, su existencia, era la propia pintura, y por esta razón apenas prestaba interés alguno hacia el resto de objetos de la vida, ayunando o almorzando en muchas ocasiones un poco de pan con queso acompañados de un simple vaso de vino, durmiendo en ocasiones en algún pajar o en las más austeras estancias de algunas casas y pensiones, despreocupándose muy a menudo por la vestimenta y desaliñada imagen que podía dar. No obstante, a pesar de llevar esta ascética vida de sufrimiento y sacrificio, de la mayoría de sus cuadros, señala Gasquet, acostumbra a desprenderse *una paz beatífica con una serenidad en la que todo se aplaca bajo un pensamiento sordo de bienestar y comprensión*²⁸¹⁷. En este aspecto, el pintor provenzal murió no como Cristo clavado en la cruz, sino como un artista clavado de por vida en una tela que de forma ávida y constante aspiraba a la perfección, y fue justamente esta aspiración la que vino a suponer un martirio y un suplicio a lo largo de toda su existencia. Tal como recoge el propio poeta francés en su citada obra, *y como una oración, en la noche que caía, lo oí murmurar varias veces:*

*-Quiero morir pintando...morir pintando-*²⁸¹⁸

Esfuerzo al fin y al cabo premiado por la conformación de una de las obras más relevantes e inspiradoras de la historia del arte, en la que el espectador ninguna huella puede ya encontrar del calvario padecido por el artista creador en su lucha por alcanzar la imposible perfección. Al igual que a J. S. Bach, como de hecho a la mayor parte de los genios, Cézanne no llegó a obtener el máximo reconocimiento a su labor creativa en vida sino después de su muerte, constituyendo uno de los faros que más ha conseguido iluminar e inspirar a la posteridad. Él mismo reconoció en cierta ocasión:

*Otro hará lo que yo no he podido hacer...Yo no soy tal vez sino el primitivo de un nuevo arte*²⁸¹⁹

Pues aquello mismo que pretendía hacer, que era sin ninguna duda, alcanzar la máxima perfección en la mostración de la realidad, no dejaba de ser algo ciertamente inalcanzable que posteriormente otros artistas deberían continuar buscando, tras haber sido él mismo ese *primitivo de un nuevo arte* que sin lugar a dudas fue. Cézanne fue un artista caracterizado por una humildad que por desgracia no siempre encontramos en los demás genios del arte, lo cual resulta evidente cuando al padre de Joachim Gasquet, Henri Gasquet, le confiesa que, *la pintura es sumamente difícil...Creemos siempre dominarla,*

²⁸¹⁶ P. 129, *Ibíd.*

²⁸¹⁷ P. 129, *Ibíd.*

²⁸¹⁸ P. 258, *Ibíd.*

²⁸¹⁹ P. 258, *Ibíd.*

*nunca lo logramos*²⁸²⁰, evitando en todo momento caer en la autocomplacencia de los halagos de quienes lo reconocían como el genio que en realidad era. En este aspecto, ese *inexpresable que está contenido- inexpresablemente- en lo expresable*, nunca deja de ser, en el fondo, algo relativamente inexpresable, pues por más que se consiga expresar, siempre escapará, en parte, a una expresión efectiva que se pretenda absoluta de una vez para siempre, *tal es la profundidad de su logos*²⁸²¹, quedando entonces garantizado el curso sin fin de la propia existencia.

Como hemos tenido la oportunidad de comprobar a través de la obra de Cézanne, el establecimiento de un *Espacio-Tiempo* además de permitir ver las cosas de la *manera correcta*, también sirve al objetivo de poner los correspondientes puntos de sutura a las heridas abiertas por las más esenciales aporías de la existencia, y de modo especial a la mayor Aporía de entre todas las aporías: la armonización de lo apolíneo y lo dionisiaco, con todo cuanto ello implica. Al respecto el propio artista provenzal señala que, *en el pintor hay dos cosas: el ojo y el cerebro, los dos deben ayudarse mutuamente; hay que trabajar por su desarrollo mutuo, pero como pintor: con el ojo, por la visión al natural; con el cerebro, por la lógica de las sensaciones organizadas que da los medios de expresión...El ojo debe concentrar, englobar, el cerebro formulará...*²⁸²².

En lo que sería aprender primero a ver para después transmitir las sensaciones despertadas por la cosas, pues *pintar a partir del natural no es copiar el objetivo, sino realizar sensaciones*²⁸²³, y para ello es necesario alcanzar cierta unidad entre el fondo y la forma, y no plasmar una simple forma para ilustrar una idea como tan a menudo sucede en numerosas obras de algunos movimientos de vanguardia.

*En un buen cuadro, como yo lo sueño, hay una unidad. El dibujo y el color ya no se distinguen; a medida que pintamos, dibujamos; cuanto más se armoniza el color, más se aprecia el dibujo...Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud. El contraste y las relaciones de los tonos, ese es el secreto del dibujo y le moldeado...Todo lo demás es poesía, que se debe tener dentro del cerebro, tal vez, pero no hay que intentar nunca, so pena de caer en la literatura, ponerla en la tela. Viene a ella por sí sola*²⁸²⁴

Lo que vendría a ser una apología de la obra de arte pura exenta de intenciones literarias, ideológicas o conceptuales, como *finalidad sin fin*, finalidad en sí portadora de la deseable síntesis entre los dos mundos que configuran al ser humano: lo apolíneo y lo dionisiaco.

²⁸²⁰ P. 257, *Ibíd.*

²⁸²¹ Como el oscuro pensador griego afirma en sus escritos

²⁸²² P. 254, *Ibíd.*

²⁸²³ P. 33, *Ibíd.*

²⁸²⁴ P. 253, *Ibíd.*

¿Por qué dividimos el mundo?, se pregunta Cézanne, ¿Será nuestro egoísmo que se refleja? Lo queremos todo para nuestro uso. Hay días en que me parece que el universo no es sino una misma corriente, un río aéreo de reflejos, de reflejos danzarines en torno a las ideas del hombre...Los objetos se penetran entre sí...No cesan de vivir, verdad...Se esparcen insensiblemente a su alrededor mediante reflejos íntimos, como nosotros con nuestras miradas y nuestras palabras. Chardin fue el primero que vislumbró eso, matizó la atmósfera de las cosas²⁸²⁵

Y esa sería la principal misión del artista; re-tornarnos una visión del mundo no dividida, en su unidad más intrínseca, mediante lo que Wittgenstein considera que es la *manera correcta de ver las cosas*, mostrando su relación con el todo, disolviendo todos y cada uno de los objetos que configuran el mundo en un conjunto dinámico en el que su propia individualidad queda a merced de una atmósfera que todo lo reúne y convoca. Ésta es la magia de la pintura en Chardin y Cézanne, con ese *je ne sais pas quoi* que siendo imposible de definir, podemos concretar como esa sublime capacidad de mostrar la realidad de los objetos en sus más íntimos destellos de luz, color y sombra, y sobre todo, apareciendo desdibujados en sus fronteras y como disueltos en su relación con el todo. Por esta razón, el cielo a veces aparece verdoso y no exactamente azul, como los verdes árboles nos son mostrados en resplandecientes tonos ocre o rojizas atmósferas en función de la posición del sol, la luz del día y los infinitos matices que los colores y las sombras vierten sobre ellos. Una solución de continuidad aparece entre las frutas, la mesa y demás objetos que conforman los bodegones de ambos pintores, permaneciendo todos los elementos que los conforman dentro de una invisible pero efectiva inter-relación que de forma secreta los vincula. De este modo, todos los elementos que constituyen la obra permanecen unidos por el aliento de *Eros* que todo lo junta y relaciona, evitando que nada quede desligado de la totalidad, en lo que sería la manera *sub specie aeternatis* señalada por Wittgenstein. Y éste era el principal objetivo del pintor provenzal; *ser verdadero y sacar la verdad de todo*²⁸²⁶, emulando a Flaubert, según le confiesa a Gasquet, con la finalidad de alcanzar la realidad en su propia alma y expresarla tal como es. Pero para conseguir tan magno objetivo, toma a la sensación como el fundamento de todo su hacer artístico, pues *pintar a partir del natural no es copiar el objetivo, sino realizar sensaciones*²⁸²⁷, si bien ello tampoco le impide aprender de algunos de sus antecesores: Tintoretto, Veronés, Tiziano, Rubens, Pousset o Delacroix, aunque sin contentarse con retener sus bellas fórmulas, sino utilizándolos como acicate para el desarrollo de su propia creatividad²⁸²⁸. Es por esta razón que Cézanne señala:

²⁸²⁵ P. 251-252, *Ibíd.*

²⁸²⁶ P. 246, *Ibíd.*

²⁸²⁷ P. 33, *Ibíd.*

²⁸²⁸ P. 212.213, *Ibíd.*

*No se pueden pintar almas. Se pintan cuerpos y, cuando los cuerpos están bien pintados, ¡Qué caramba!, el alma, si la tenían, irradia de todas partes y se trasluce*²⁸²⁹

Pues, al igual que Chardin, es la propia *materia afortunada* la encargada de transmitir ese más allá o sombra mística que albergan los objetos del mundo, y para ello recurre al conocimiento de la propia geología de la tierra para comprender y expresar la forma en que se enraíza la montaña *Saint-Victoire*, siendo esto aquello que más le emociona; el color geológico y la solidez de sus tierras.

*Si mi tela está saturada de esa vaga religiosidad cósmica que me emociona, que me vuelve mejor, irá a tocar a los demás en un punto tal vez que ignoren de su sensibilidad*²⁸³⁰

Ya que para ello resulta necesario poder ver las cosas de la forma correcta en su relación con el todo, o de lo contrario acontece aquello mismo que el propio Cézanne cuenta sobre los campesinos de su amada Provenza, que tan solo estaban interesados en conocer lo que se encuentra sembrado en los campos y el tiempo que hará al día siguiente, siendo del todo incapaces de contemplar los matices de los diferentes verdes de los árboles y la portentosa majestuosidad de la montaña *Saint-Victoire*²⁸³¹. Para conseguir dicho fin, toda la voluntad del pintor, al igual que la del espectador, debe ser el silencio, pues *debe callar en él todas las voces de los prejuicios, olvidar, olvidar, hacer el silencio, ser un eco perfecto. Entonces se inscribirá todo el paisaje en su placa sensible*²⁸³².

Esto supone llevar a cabo una *epojé* que permita tanto al artista como al espectador, contemplar las cosas desde una mirada lo más exenta posible de apriorismos, y para ello, ambos deben abandonar las oficialidad del "se" de lo establecido para volver a las cosas mismas, evitando toda determinación y finalidad.

Refiriéndose a la necesidad del silencio en la obra artística, Carla Carmona señala que, *cuando el arte calla lo suficiente, cuando no da sermones, por ejemplo al modo de la poesía patriótica, lo que se muestra es inseparable de la forma en que es mostrado*²⁸³³, a diferencia de lo que sucede cuando la expresión artística viene a constituir un medio para la transmisión de una determinada ideología o pensamiento, en cuyo caso la forma no se funde con el contenido al constituir un simple medio para la expresión del mismo. Tal como sigue señalando esta misma autora, en la mayor parte de sus obras

²⁸²⁹ P. 204, *Ibíd.*

²⁸³⁰ P. 189, *Ibíd.*

²⁸³¹ P. 183, *Ibíd.*

²⁸³² P. 166, *Ibíd.*

²⁸³³ P. 38, *En la cuerda floja de lo eterno*, Carla Carmona, Acantilado, Barcelona, 2013

Schielle supo mantener un adecuado equilibrio entre lo dicho y lo silenciado, excepto en aquellas caracterizadas por la presencia del elemento pornográfico, que en su exceso de realidad de lo representado, dicen demasiado y no consiguen callar de forma suficiente. Se trata, en última instancia, de mostrar y no explicitar, de sugerir en lugar de nombrar, de ocultar en la mostración más que enseñar en lo mostrado, en hacer explícito lo que es implícito evitando, al mismo, explicitarlo.

Por otra parte, *donde reina la imaginación, no cabe la pornografía. Porque la imaginación es amiga del silencio, y lo necesita, y reconstituye, a partir de lo dicho, lo no dicho. Es así como sus figuras no dejan de sorprendernos, conduciéndonos a lo que no está dicho en la imagen*²⁸³⁴. Por esta razón, en tantas ocasiones sus personajes pintados aparecen sentados o acostados en el aire, sin que aparezcan las sillas, camas o demás soportes en los que se encuentran apoyados, quedando tan solo explicitado el simple gesto del cuerpo en sus diversas posiciones. Aquello que no está sino bajo el modo de la ausencia, tan solo se encuentra presente en la forma que el cuerpo ha adoptado en relación al objeto sobre el cual descansa. Si Loos establece que el uso de la ornamentación es directamente proporcional al nivel de barbarie e incultura de los pueblos, Schielle llega a prescindir tanto del ornamento que incluso llega a sustituir los objetos que deberían ser pintados: sillas, camas, cuerdas, etc., por la acción consistente en la utilización de esos mismos objetos.

*Puede tener un objeto más presencia que cuando, sin estar presente físicamente, deja una huella radical en lo que sí está? Hablar de estructura latente es insuficiente. Schielle fue capaz de dar cuenta de este modo de la fuerza subyacente a toda estructura*²⁸³⁵

Finalmente, en arte de lo que se trata, principalmente, es de saber callar a tiempo, de evitar toda retórica y efectismo encaminado a hacer evidentes las cosas, y de orientar la obra artística en la dirección de este mismísimo silencio que tanto caracteriza el *Tiempo-Espacio*, y que nos permite mirar las cosas de otra manera, haciendo que los problemas existenciales se desvanezcan como un azucarillo sumergido en el café con leche, de la misma manera que a Proust le quedaban disipadas las madalenas que acababa de sumergir en su té con leche al recordar, de forma repentina, aquellas otras madalenas procedentes de un tiempo ya pasado. En este contexto, los problemas tan solo pueden ser vistos como fantasmas generados por el modo usual y cotidiano de ver el mundo, desde unos esquemas conceptuales que ninguna relación guardan con la naturaleza de las cosas mismas. Se trata, en última instancia, no de pensar sino de mirar con esos mismos ojos de la infancia desde los cuales Antonio

²⁸³⁴ P. 40, *Ibíd.* Se refiere a las pinturas de Schiele

²⁸³⁵ P. 53, *Ibíd.*

Machado contemplaba por última vez el paisaje de Colliure mientras esperaba la llegada de la muerte:

Ese cielo azul,

y ese sol de la infancia

Volviendo a mirar el mundo desde esa mirada inocente, primigenia y desprovista de prejuicios, apriorismos y concepciones sobre la realidad, pues sólo entonces podrán los objetos ser vistos y contemplados en su más íntegra e íntima relación con el todo.

En este aspecto, el *Tiempo-Espacio Íntimo-Estético*, no deja de albergar una naturaleza ciertamente pagana, o si se prefiere, panteísta en su capacidad para ver el mundo desde la reja o ventana que da al Todo, pues como señala Pessoa por boca de su heterónimo Alberto Caeiro, *para el pagano, cada cosa tiene su genio o ninfa, cada cosa es una ninfa cautiva o una dríada atrapada por la mirada; por eso, cada objeto tiene para él una maravillosa realidad inmediata, y con cada cosa está en convivencia cuando la ve, y en amistad cuando la toca*²⁸³⁶

A diferencia del materialista que ve las cosas desde su más superficial apariencia fenoménica, o del racionalista que trata de comprender el mundo desde la perspectiva del concepto explicativo, o del monoteísta que da a cada ente el valor correspondiente al hecho de haber sido creado por Dios, el panteísta contempla las cosas en su continuidad e interrelación con el resto del mundo²⁸³⁷. Como señala Fernando Pessoa:

*El paganismo es la religión que nace de la tierra, de la naturaleza directamente, que nace de la atribución a cada objeto de su realidad verdadera*²⁸³⁸

O dicho de otro modo, el pagano mira las cosas en su presencia y trascendencia más inmediata, sin quedarse en las meras apariencias, y evitando también identificarlas con los conceptos propugnados por la razón y el lenguaje, como aquello que nunca podrá ser dicho ni explicado, sino tan solo sugerido y mostrado. Después de todo, sigue señalando Pessoa por boca de su heterónimo Antonio Mora:

Cada uno de nosotros tiene, a solas consigo en su silencio de ser un ser, una personalidad inefable, que ninguna palabra puede manifestar, ningún gesto interpretar, que la más expresiva de las miradas no interpreta...La misma esencia íntima del sentir es no poder expresar, salvo en sí y sólo para sí, dentro del individuo para sí mismo. Sólo cuando llega a la inteligencia es

²⁸³⁶ P. 126, *El Regreso de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2003

²⁸³⁷ P. 126-127, *En la cuerda floja de lo eterno*, Carla Carmona, Acantilado, Barcelona, 2013

²⁸³⁸ P. 124, *El Regreso de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2003

*cuando el sentimiento se expresa. La substancia del sentimiento es no expresarse*²⁸³⁹

No obstante, si bien es cierto que la substancia del sentimiento, al igual que el propio ser, no pueden ser expresados mediante el lenguaje, ni por tanto, comprendidos mediante la razón y la lógica del concepto, sí pueden ser mostrados dentro de lo que constituye el *Espacio-Tiempo-Íntimo-Estético* a través de la creación-contemplación de la obra artística, pues siendo ella misma respetuosa con el silencio del propio ser, no deja de revelar su eficacia en su callar mostrando. Por esta razón, el propio Pessoa reconoce por boca de Antonio Mora que:

*El arte es la interpretación individual de los sentimientos, pero añadiendo, no obstante, a continuación que si es la interpretación de sentimientos sólo individuales, carece de base en la comprensión ajena. Y deja de tener un límite. Porque siendo sinnúmero los sentimientos individuales, no se puede nunca definir lo que es arte, o lo que no es arte, dado que cada cual trae su arte consigo*²⁸⁴⁰

Afirmación que inevitablemente supone el reconocimiento de la inefabilidad de lo íntimo, que en base a dicha perspectiva, jamás podría llegar a ser expresado-mostrado, y por tanto, de alguna u otra manera, compartido, dejando al ser humano perdido en el más categórico de los solipsismos, aspecto en el que José Luis Pardo muestra totalmente su desacuerdo en su excelente obra *La Intimidad*, ya anteriormente mencionada. En algunos momentos Pessoa no puede evitar caer en una especie de relativismo solipsista que le conduce, no ya a la fructífera duda filosófica, sino más bien, a un estéril y peligroso nihilismo que pone de manifiesto la ausencia de todo límite. El hecho en sí de que el arte sea la interpretación individual de los sentimientos, y por más que éstos puedan ciertamente ser muy particulares o escasamente generalizables, ello no es óbice para que ante una misma creación artística, unos determinados espectadores puedan compartir y coincidir en unas experiencias más o menos parecidas. Por otra parte, las más individuales interpretaciones de los sentimientos humanos, no dejan de albergar cierta universalidad en sus propias particularidades, pues el mero hecho de que no puedan ser explicados tampoco impide que puedan ser mostrados. Por más variados que puedan ser dichos sentimientos, éstos nunca dejarán de moverse dentro de unas determinadas coordenadas que impedirán la existencia de abismales distancias entre los individuos pertenecientes a un mismo ámbito simbólico-cultural.

Curiosamente, en otro momento de su citada obra, Pessoa reconoce por boca del mismo Antonio Mora que *ciertos sentimientos vagos y pensamientos*

²⁸³⁹ P. 88-89, *El Regreso de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2003

²⁸⁴⁰ P. 64, *Ibíd.*

nebulosos, que son naturales a todos los hombres, encuentran su expresión en la música²⁸⁴¹, en su capacidad para sugerir sin determinar, viniendo a concluir que a pesar de su gran vaguedad (subjetividad) y nebulosidad, esos sentimientos que podemos encontrar en todos los seres humanos, no dejan de ser expresables (mostrables) debido a su propia universalidad. Después sigue reconociendo dicha universalidad cuando en otro momento de la misma obra señala que el artista no expresa sus emociones. Su oficio no es ése. Expresa, de sus emociones, aquellas que son comunes a todos los hombres. Hablando paradójicamente, sólo expresa aquellas emociones suyas que son de los demás....Así el primer principio del arte es la generalidad. La sensación expresada por el artista debe ser tal que pueda ser sentida por todos los hombres por quienes pueda ser comprendida. El segundo principio del arte es la universalidad. El artista debe expresar, no sólo lo que es de todos los hombres, sino también lo que es de todos los tiempos²⁸⁴²

Finalmente, sigue señalando Pessoa, tan solo es posible comunicar aquello que se piensa, pero aquello que se siente, esto es, *el valor de aquello que se siente²⁸⁴³*.

Para este autor el alma se encuentra encerrada en la cárcel del pensamiento, y sólo el sentimiento puede liberarla, y así poéticamente lo expresa:

El sentimiento abre las puertas de la prisión en que el pensamiento encierra el alma²⁸⁴⁴

Pero precisamente, por tratarse de un sentimiento, éste carece de capacidad propiamente comunicadora, viniendo entonces a constituir el núcleo de la gran tragedia o aporía fundamental del ser-en-el-mundo, que es el constante naufragio existencial en el que se encuentra cuando trata de dar cuenta de su existencia más íntima y auténtica, y que no es otra, que la correspondiente, siempre y en cualquier caso, a aquella que jamás podrá ser explicada, viniendo dicha aporía a quedar resuelta, si así puede decirse, gracias a la apertura del *Tiempo-Espacio-Íntimo-Estético*. Al fin y al cabo, sólo en dicho *Tiempo-Espacio* puede realmente habitar su más verdadera autenticidad, esto es, todas aquellas particularidades y sentimientos que realmente conforman su ser, esto es, sus más variados matices y colores. Como reza la bella canción compuesta por Amiina Alaoui, titulada *Arco Iris*:

Tan pronto, novia de lluvia, o Ángel de las nubes

Abrazo de sol y lluvia, beso desgarrado en puente al firmamento, Ofrenda Divina...en un instante

²⁸⁴¹ P. 70, *Ibíd.*

²⁸⁴² P. 71-72, *Ibíd.*

²⁸⁴³ P. 338, *Ibíd.*

²⁸⁴⁴ P. 338, *Ibíd.*

Descubre entre colores del Arco Iris los matices...de un instante

Mira en el tornasol de tu destino, los matices...por un instante

Oye como canta el árbol, sus colores, su diferencia, y los matices...por un tiempo

Sonidos de luz y color generan armonía, y matizan la música...un momento

Y matizan la música por...un momento

Tan solo blanco y negro, pretendan que veamos, que fue de los colores, que fue de los matices...por largo tiempo

*Que nos queda sin amor, sin matices, sin arco iris*²⁸⁴⁵

Se trata de saber contemplar esos matices, esa diferencia y esos colores, que permiten al ser humano salir de la falsa dialéctica existente entre el blanco y el negro, porque en una existencia carente de matices no hay, y nunca puede haber, amor.

*¿Por qué tan solo ver el blanco y el negro, si existen los colores con sus matices? ¿La violencia bipolar no es acaso una guerra santa contra uno mismo? En lo más profundo del sueño el hombre contempla cada mañana su identidad en el espejo ¿Qué nos queda sin el arco iris? Este don divino de sutilezas, sentido del equilibrio de las diferencias cromáticas para quienes no saben percibirlos...*²⁸⁴⁶

Se pregunta Amina Aloui, poniendo claramente de manifiesto que en ausencia de los matices y de la redundante omnipresencia del blanco y el negro, no es posible que haya amor, aunque de hecho, tampoco intimidad ni experiencia artística, ni ser humano verdadero. El manejo de esas sutilezas y matices que la razón no puede, en ningún caso, respetar, no deja de ser un don divino que nos permite a nosotros, los humanos, ser verdaderamente humanos, y de paso, también algo divinos.

Y en lo que al amor se refiere, nos comenta Pessoa por boca de su heterónimo Antonio Mora:

*La primera regla del amor, y la última, es que la cosa amada sea amada por ser esa cosa y no otra, y amada por ser objeto de amor, no porque haya una razón para amarla*²⁸⁴⁷

²⁸⁴⁵ Amina Alaoui, letra de la canción que se encuentra en la carpeta del CD- *Arco Iris*, ECM

²⁸⁴⁶ *Ibid.*

²⁸⁴⁷ P. 126, *El Regreso de los Dioses*, Fernando Pessoa, Acantilado, Barcelona, 2003

Esto es, a diferencia de las religiones monoteístas que enseñan al ser humano a amar las cosas, e incluso a sí mismo, por el simple hecho de haber sido creadas por Dios, en el *Tiempo-Espacio* pagano y panteísta son amadas por sí mismas, y no desde y en relación a ninguna otra cosa. Después de todo, el propio Pessoa se pregunta; *¿Cómo puede amar a una cosa quien la ama debido a un principio exterior a ella?*²⁸⁴⁸ ¿No estará en tal caso amando a dicho principio exterior y no a la cosa misma?...Por tanto, sólo en este ámbito restringido del *Tiempo-Espacio-Íntimo-Estético/Artístico* hay realmente espacio para que el amor y los matices, y sobre todo, el propio ser verdadero, puedan realmente existir, pues todo lo demás no es más que pura oficialidad, mera exterioridad respecto al propio ser, y de alguna manera, ruido alrededor de su alma.

Sólo de esta manera podemos ver las cosas como si fuera la primera vez que las vemos, de tal manera que cuando permanezcamos frente a una flor amarilla, por utilizar un ejemplo propuesto por Pessoa, no estemos contemplando una flor amarilla, sino esa flor amarilla que de forma particular, aquí-ahora, se encuentra ante nuestros ojos. De tal modo que, *entonces cada flor amarilla es una nueva flor amarilla, aunque sea lo que se dice la misma flor de ayer. Uno no es ya el mismo, ni la flor la misma. El mismo amarillo no puede ser ya el mismo*²⁸⁴⁹.

Posicionamiento plenamente heraclitiano que conduce a ese cambio constante que tanto impide bañarse dos veces en el mismo río, como ver dos veces de la misma manera una misma flor amarilla, porque ni el río, ni la flor ni el bañista ni el contemplador pueden ser ya el mismo. En este aspecto, en la dimensión íntimo-artístico-estética abierta por el *Tiempo-Espacio* no hay lugar para el tedio y el aburrimiento, pues por más veces que una experiencia pueda aparentemente ser la misma, siempre guardará cierta instantaneidad y peculiaridad que la hará ciertamente distinta.

El filósofo y director de orquesta Iñigo Pirfano considera que el encuentro con la obra de arte es, al igual que el amor, un re-encuentro, algo así como *el descubrimiento entrañable de un viejo álbum familiar de fotos. Por eso se asemeja al amor. Porque el amor sabe, sin necesidad de explicaciones ni de razonamientos; como saben los ojos de los amantes o la corazónada de una madre. Así es la verdad amorosa o poética: una verdad eminentemente bella*²⁸⁵⁰.

En relación al juego del arte, este mismo autor señala que *tanto el juego como el arte y el humor- así como el amor- participan del brillo de lo sagrado. Por*

²⁸⁴⁸ P. 126, *Ibíd.*

²⁸⁴⁹ P. 198-199, *Ibíd.*

²⁸⁵⁰ P. 64, *Ibíd.*

*esta razón guardan un parentesco, un determinado aire de familia*²⁸⁵¹. En el chiste y en la obra artística hay simultáneamente algo que se muestra y algo que se oculta, y ambos deben encontrar en el espectador los resortes necesarios para que pueda ser comprendida, pues si un chiste o una obra de arte tienen que ser explicados, carecerán de gracia alguna. Se trata entonces del deleite, del *gusto-logos*, del gusto que sabe, y como señala San Agustín, *el deleite es como el peso del alma. El deleite, entonces, ordena el alma*²⁸⁵², o dicho de otro modo, ordena al ser al permitirle tejer las propias redes en las que podrá demorar, crecer y desarrollarse. Así en el espacio de la propia intimidad del sujeto, sigue señalando Pirfano, *habitan en una admirable unidad lo sagrado y lo lúdico, lo amoroso y lo poético*, convirtiéndolo en una persona, esto es, en un ser en comunión del todo opuesto al *individualismo narcisista de los falsificadores*²⁸⁵³. Finalmente, es ese mismo deleite ordenador del alma, ese gusto que sabiendo a algo permite al ser abandonar todo solipsismo para entrar en comunión con el Todo desde la perdida mirada de la infancia, ahora recuperada mediante la contemplación íntimo-estético-artística que acontece en el *Tiempo-Espacio*.

Tenemos entonces que la creación poética supone una mutación y un nuevo nacimiento que da lugar a la creación de un nuevo ser, en la medida en que se trata del paso del no-ser al ser; esto es, del no-ser poético o mera potencia poética, al ser de la poesía²⁸⁵⁴. En el acto creativo el artista no se encuentra en este mundo sino entregado al naciente mundo de la obra que está creando, aquel que será capaz de atrapar y transportar al espectador lejos de sí mismo, lejos de su mundo, para desvelarle las profundidades de su ser-más-auténtico²⁸⁵⁵. La más primordial función del artista es precisamente, desvelar los velos bajo los cuales se oculta la Verdad, haciendo emerger, dando a luz a todo aquello que en su propia presencia no dejaba de permanecer escondido.

²⁸⁵¹ P. 75, *Ibíd.*

²⁸⁵² P. 85, *Ibíd.*

²⁸⁵³ P. 85, *Ibíd.*

²⁸⁵⁴ P. 104, *Ibíd.*

²⁸⁵⁵ P. 106, *Ibíd.*

La lógica representacional en la pintura de Egon Schiele de acuerdo con el pensamiento estético de Heidegger y Wittgenstein

La pintura de Egon Schiele constituye una muy idónea ejemplificación de lo que es la creación de un *Espacio-Tiempo* en el sentido en que ha sido descrito en este apartado. Por un lado en lo que a la estética heideggeriana se refiere, el pintor siempre rehuyó de todo convencionalismo establecido, situándose en la difícil entrea-pertura de los más convencionales valores artísticos (nunca dejó de ser, de hecho, figurativo) y los más innovadores (siempre mantuvo una cierta vinculación o cercanía con lo abstracto). En este aspecto, su autenticidad es bien remarcable si tenemos en cuenta que Schiele supo permanecer al margen del *Jugendstil* o modernismo vigente en el momento histórico que le tocó vivir, como en relación a las corrientes más vanguardistas del expresionismo y la abstracción se refiere. Fue por tanto, un artista solitario que su prematura muerte no le impidió desarrollar un inédito y original lenguaje artístico, doblemente alejado con respecto a la tradición y a la propia vanguardia del momento. En este aspecto, podemos considerar su producción artística como máxima expresión de un *Dasein* plenamente auténtico en su capacidad para sustraerse al *das Man* de lo establecido, tanto por la tradición como por los movimientos de vanguardia que tendían hacia la abstracción, habiendo sabido mantenerse al margen para desarrollar uno de los estilos más originales del siglo XX.

Respecto a la estética y pensamiento de Wittgenstein, aquella premisa consistente en que *el significado de las palabras es acorde con su uso*, adquiere su máxima manifestación en el juego metafórico que el pintor austríaco pone en juego en buena parte de sus pinturas, dado que si una misma palabra significa una cosa en un contexto y otra en otro, también en dichas pinturas los objetos, las figuras y las cosas adquieren distintas significaciones en función del rol que desempeñen en cada obra. Por tanto, ni las palabras, ni las cosas que figuran en las obras del pintor austríaco son independientes del juego del lenguaje y del juego artístico respectivamente. Tal como señala Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas: la figura me dice lo que es ella misma*, y por tanto, es la propia estructura de la obra con todas sus formas y colores aquello que dice al espectador lo que la obra es por sí misma, siendo entonces inseparables el mostrar y lo mostrado, como también lo son, de hecho, un determinado gesto corporal y su intrínseco significado. Por este motivo, señala Carla Carmona que *los cuadros de Schiele...son, después*

de todo, representaciones: formas de mostrar²⁸⁵⁶, tal como sucede en la obra titulada *Girasol II* en el que son las hojas las que parecen vestir a la figura: el girasol, pues *las hojas no funcionan como tales y recuerdan a ropas*. Lo metafórico es un excelente ejemplo de la manera en que las palabras, al igual que las cosas, adquieren su sentido-significado a partir de la manera en que son utilizadas, esto es, en función de un determinado contexto y la intención del propio autor. Por esta razón, una tela en lugar de servir al objetivo de vestir a una figura, adquiere un rol plenamente compositivo, estructural, y no como elemento ornamental encaminado a completar el personaje representado. Las telas no están ahí por sí mismas, sino para solventar problemas compositivos²⁸⁵⁷, siendo ésta la razón por la cual en algunos de sus cuadros no se hable de vestido sino de tela (*Retrato de Gertri Schiele*) dado que la función de éstas no consiste, en realidad, en vestir a la figura. Ésta es la forma en que el pintor consigue desvelar el verdadero ser de esas cosas que en el flujo de la realidad cotidiana pasan totalmente desapercibidas a nuestra mirada, y es aquí donde lo metafórico adquiere todo su significado al convertir una tela, un pañuelo, un vestido, una silla, en algo que va más allá de esa tela, ese pañuelo, ese vestido, esa silla.

En la obra de Schiele aquello que prevalece no es lo mostrado sino la forma en que las cosas son mostradas, pues al fin y al cabo, se trata de conducir al espectador a ver el mundo bajo la perspectiva de la eternidad, esto es, en su relación con el todo. Por esta razón, las figuras, objetos, muecas y diversos personajes que aparecen en sus lienzos son relevantes en función de la forma en que aparecen mostrados y no por aquello que en sí es mostrado. De este modo, lo que en principio sería un mero adorno acaba convirtiéndose en estructura, tal como sucede en las pinturas en que las figuras aparecen vestidas con figuras geométricas, o apoyadas sobre montones de ropa desordenada cuya función es plenamente estructural y no decorativa, prevaleciendo en todos estos casos la sintaxis o combinación de los diversos elementos que constituyen la composición de la obra pictórica sobre la temática propiamente dicha. Por esta razón, en tantas ocasiones las figuras, al igual que los elementos que las rodean, aparecen como los fragmentos de una compleja vidriera en la que ningún elemento destaca especialmente sobre los demás. Como muy bien señala Carla Carmona:

El suyo es un arte del detalle. Esta falta de respeto del detalle por el todo se enfrenta a nuestro esquema conceptual, que da preferencia al todo respecto a la parte, posibilitando que miremos al ser humano de otra forma. La representación hace que nosotros también tomemos distancia ante la introspección ajena y, quizás, respecto a nosotros mismos²⁸⁵⁸

²⁸⁵⁶ P. 31, *La idea pictórica de Egon Schiele*, Carla Carmona, Genuève ediciones, 2012

²⁸⁵⁷ P. 184-185

²⁸⁵⁸ P. 69, *Ibíd.*

Pues en su interés por conceder la misma importancia a todas las cosas, sin establecer jerarquías o prioridades de unos aspectos u objetos sobre otros, en lo que sería una concepción acorde con la perspectiva de su conexión con el todo, a modo de subespecie eterna, Schiele no podía dar prioridad alguna a ninguno de los elementos que configuran la realidad del mundo. Es por esta razón, que tanto sus figuras como sus paisajes aparecen tan a menudo de forma fragmentaria, como esas viejas casas con sus tejados formados por un sin fin de tablillas que roban el protagonismo a los propios edificios a los cuales pertenecen, al igual que las muy diminutas ventanas y numerosas piezas de ropa desplegadas en los casi invisibles tendederos. Por otra parte, ese carácter fragmentario de su obra es bien visible en muchos de los paisajes y figuras que transgrediendo los límites del propio cuadro, se extienden mucho más allá de él, dando lugar a una obra siempre abierta, y en cierto modo, también inacabada. En este aspecto, sus creaciones están más en consonancia con el eón barroco que con el clasicista, en su marcada tendencia a centrar el interés en aquello que se encuentra más allá del cuadro mismo, como algo meramente sugerido y mostrado en su propia incompletud, que no en mostrar una realidad perfectamente acabada y delimitada en sus confines. En este aspecto, las pinturas de Schiele también ponen de manifiesto una total concordancia con la disolución del Sujeto Trascendental Kantiano, y la disgregación del sujeto que tiene lugar en las teorizaciones freudianas y heideggerianas, en base a las cuales ya ha perdido esa centralidad que hasta entonces había tenido.

El gusto por el detalle en detrimento de lo importante y trascendental también es del todo acorde con la Intimidad que caracteriza ese *Tiempo-Espacio* al que me estoy refiriendo en este capítulo, esto es, con los matices que se resisten a sucumbir entre las garras del concepto (*Begriff*). No obstante, nunca deberemos entender este gusto por el detalle funcionando como algo meramente decorativo como en el estilo secesionista de la época, sino como expresión de un nuevo modo de ver-contemplar los objetos del mundo como subespecie de la eternidad.

El marcado interés por la sintaxis compositiva también se hace evidente en los paisajes distribuidos a modo de franjas de color, que tanto recuerdan a Rothko, en los cuales los diversos elementos que los configuran no funcionan como objetos o figuras propiamente dichas (casas, ventanas, árboles, calles) sino como elementos estructurales que de forma activa intervienen en la composición de la obra. En otros momentos, sus figuras no parecen saber hacia dónde van, si hacia arriba o hacia abajo, pues mantienen una postura dinámica de difícil resolución, como ese Ángel que D'Ors nos comenta en su obra *lo barroco*, que tanto parece invocar al cielo como dirigirse hacia la tierra. Lo importante, entonces no es lo representado, el contenido, sino la forma en que ha sido mostrado que no deja de ser una forma de ver el mundo desde la perspectiva de la eternidad, en la que cada cosa se encuentra en relación con

el Todo. No obstante, a pesar de buscar Schiele la composición, a diferencia de los expresionistas, nunca abandona el figurativismo más exacto y perfilado, mostrando todos los detalles de las cosas en lugar de disolverlos en aras de la abstracción. Con el paso del tiempo, acaba representando todas las cosas (animadas o inanimadas) de la misma manera, mostrando de este modo el ser de las cosas en su relación con el todo. De ahí que una parra sin fruta venga a asemejarse a un ser humano o que un girasol aparezca vestido como si fuera una persona, adquiriendo en muchos casos las casas de sus paisajes urbanos un aspecto más bien vivo y antropomórfico. En realidad, por el uso que Schiele hace de los objetos y figuras podemos afirmar que se trata de una utilización abstracto-figurativa, o de un figurativismo presidido por la abstracción.

En cierta manera, la pintura de Schiele remite a la música en su capacidad para crear espacios que en realidad vienen a ser elementos propiamente sonoros debido a la gran diversidad de variaciones milimétricas (serialismo) de los objetos, que no meras repeticiones de lo mismo. En este aspecto, sus cuadros vienen a ser como composiciones musicales, como sucede en *Casas con ropa tendida colorida*, donde la utilización del impasto crea una sinfonía de notas de distinta duración (más corta en las menos destacadas, más larga en las sometidas a la técnica del impasto), dando lugar a un rico dinamismo y movilidad. Incluso lo más aparentemente estático se encuentra lleno de vitalidad y movimiento, pues la combinación de la aguada y el impasto no deja de generar un movimiento lleno de vida y contrastes.

En el caso de los personajes que aparecen expresando una mueca, en muchos casos tampoco se trata de un mero recurso utilizado por el artista para caracterizar a un determinado sujeto, sino que se trata de muecas-figura que vienen a constituir una forma de mostrar. Como señala Carla Carmona:

*La mueca, de esta forma, se revela a sí misma. Sin embargo, al tiempo que revela, calla, pues no intenta desvelar secreto alguno, descubriéndose tan solo a sí misma*²⁸⁵⁹

En lo que constituye toda una manifestación de intimidad, pues aquello que realmente pertenece a la experiencia íntima nunca puede ser explicado sino tan solo mostrado, y eso es precisamente lo que consigue Schiele con sus muecas-figuras. Por tanto, cuando aparece una figura masculina o femenina haciendo una mueca, lo que en realidad contemplamos es *una mueca que se sirve del rostro de una figura para existir*²⁸⁶⁰. Cabe entonces distinguir entre los personajes y las figuras, pues mientras los primeros actúan y subordinan todos los elementos del cuadro con vistas a la transmisión de un determinado mensaje o contenido narrativo, los segundos vienen a coincidir y a fundirse con

²⁸⁵⁹ P. 134, *Ibíd.*

²⁸⁶⁰ P. 135, *Ibíd.*

los mismos recursos formales que configuran la obra²⁸⁶¹, siendo dichos recursos las estructuras que median entre las figuras y el fondo, como por ejemplo sucede cuando las figuras se encuentran echadas y contenidas por una sábana o alfombra que recogiéndolas las distingue y separa del fondo. En otros momentos una figura se encuentra acompañada por una especie de muñeco inerte de expresión grotesca o siniestra que no es más que un elemento estructural de la obra, que a modo de contraste, interviene en la sintaxis-composición de la misma. Nuevamente, señala Carla Carmona que *la figura-muñeco es un recurso especialmente interesante porque muestra al tiempo que calla cosas específicas...el silencio de la muñeca apunta hacia nuestra imaginación o hacia la ansiedad que observamos en el rostro de su acompañante*²⁸⁶², sin que en definitiva sepamos a ciencia cierta que es aquello que en realidad está callando, dejándonos en la creativa labor de imaginarlo, pues se trata en definitiva de esa vida íntima que únicamente es susceptible de ser mostrada. En otras de las obras de Schiele lo que media entre el fondo y la figura es una silla o sillón que también cumple una función estructural al mediar entre la figura y el fondo, algunas veces fundiéndose con este último hasta el punto de ser considerado como formando parte del mismo, pero en otras es precisamente la propia silla la que se constituye en figura, dando entonces lugar al heideggeriano desvelamiento de la verdad del ente, como acontece en el cuadro de las botas pintadas por Van Gogh. No obstante, en otras ocasiones de la silla tan solo queda el gesto de la figura apoyándose en la misma, pues ha sido literalmente borrada como tal, permaneciendo bajo el modo de la ausencia en el gesto de la figura que sin embargo aparece sentada. En este caso, lo que es representado no es el objeto silla, sino su uso, el sentarse propiamente dicho²⁸⁶³. De las muchas sillas y sillones pintados por Schiele podemos deducir la existencia de las muy diferentes sillas particulares que no pueden ser igualadas por el concepto silla, porque en definitiva ésta al igual que todos los demás objetos del mundo, habitando en un rico mundo de significados, no pueden ser reducidas a ser una misma silla, existiendo entre todas ellas meras relaciones de parentesco de familia que no una simple y unívoca identidad²⁸⁶⁴. Ésta sería una de las funciones de la expresión artística: mostrar las más íntimas e indomables particularidades de los objetos en función de su uso en un determinado contexto, esto es, aquellos aspectos de la realidad que no son reductibles, y nunca lo serán, a la universalidad del concepto.

En su interés por mostrar la relación de las cosas con el Todo, Schiele no tan solo procede concediendo la misma importancia a todos los elementos que configuran el cuadro, sino que también consigue una íntima integración de los

²⁸⁶¹ P. 153, *Ibíd.*

²⁸⁶² P. 159-160, *Ibíd.*

²⁸⁶³ P. 179, *Ibíd.*

²⁸⁶⁴ P. 169-170, *Ibíd.*

mismos en la estructura compositiva, creando fuertes contrastes en sus paisajes entre los elementos situados en el primer plano que aparecen pintados con colores muy fríos, y aquellos otros más alejados que están pintados con colores muy cálidos, así como utilizando grandes líneas diagonales en sus cuadros de figuras que atraviesan el lienzo a la manera barroca, desde los respectivos vértices de los extremos inferior izquierdo y superior derecho del cuadro, y viceversa. Esta forma de componer distribuyendo los distintos volúmenes a lo largo de toda la superficie del cuadro, crea una serie de contrastes dinámicos que confieren a la obra, no tan solo una intrínseca unidad, sino también un marcado dinamismo vital. No obstante, a medida que Schiele va avanzando en su creación artística, va depurando de forma magistral su técnica compositiva hasta conseguir reducir toda temática a pura sintaxis, tal como constatamos en la singular obra *Fachada de una casa (Ventanas)* en la que ni tan siquiera llegamos a contemplar, propiamente hablando, una casa, sino una serie de ventanas distribuidas sobre un fondo monocromo. Como señala Carla Carmona:

*Ya no hay figura que se presente en relación a un fondo y a una estructura sintácticamente. Lo que se nos presenta es la propia sintaxis*²⁸⁶⁵

Máxima depuración de medios plásticos para disolver en un mismo espacio el fondo y la figura que han devenido mera estructura sintáctica, pues desconocemos en el caso de la citada obra, dónde empieza y dónde acaba el supuesto edificio representado, pues más bien contemplamos un espacio en el que de forma disgregada aparecen algunas ventanas y tejadillos compuestos de pequeños ladrillos, todos ellos aparentemente iguales, pero en realidad diferentes en su interés por preservar máximamente los matices y la diferencia. En este punto de su trayectoria artística, el pintor ya fue capaz de prescindir de las figuras y los problemas correspondientes a la transmisión del mensaje, permitiendo que sea la forma la que sintácticamente hable por sí misma. Máxima fusión de forma y contenido al haber quedado este último disuelto en las aguas de la sintaxis compositiva. De la misma manera que *die Sprache selbst spricht*²⁸⁶⁶, aquí es la propia forma la que habla desde sí misma y por sí misma. Lo mismo sucede en la obra *Habitación del artista en Neulmbach (Mi sala de estar)*, donde una sinfonía de colores y formas contrastantes diluyen el tema de la composición (la habitación) en la propia sintaxis, pues en dicho espacio todos los objetos parecen tener vida propia al albergar todos ellos direcciones distintas (las inclinaciones de los muebles se mueven en direcciones opuestas), teniendo también distintas direcciones los variados elementos que aparecen sobre la cama y la mesilla de noche²⁸⁶⁷.

²⁸⁶⁵ P. 240, *Ibíd.*

²⁸⁶⁶ Heidegger en *De camino al habla*

²⁸⁶⁷ P. 241-242, *Ibíd.*

Como señala Carla Carmona refiriéndose a la proposición 6.43 del *Tractatus logico-philosophicus*, dado que los hechos al carecer de valor son indiferentes, no es posible establecer preferencias sobre los mismos, y por tanto, en los cuadros pintados por Schiele en su etapa de madurez ningún elemento destaca sobre los demás, siendo entonces la gramática compositiva la auténtica referencia del cuadro:

*Esto supone una toma de distancia respecto al artificio. Cuando todo es equivalente, no hay espacio para el artificio. Si toda la realidad es construcción, nada debe predominar sobre lo demás. Ninguna mueca tiene derecho a predominar sobre un torso con vistas a comunicar un mensaje concreto. Como señala Comini, la forma prevalece sobre el mensaje a comunicar en los últimos trabajos del artista. Cabría precisar: lo natural pasa a segundo plano sobre lo artificial, precisamente porque el mensaje pasa a segundo plano o, mejor dicho, porque contenido y forma coinciden*²⁸⁶⁸

Otro aspecto a considerar en la estética de Schiele es su adscripción al heideggerianismo de *Ser y Tiempo*, al presentar al ser humano como *un ser para la muerte*, pues tal como señala Carla Carmona, *el pintor no celebra el brote de la vida en primavera o la madurez del verano, sino el transcurrir, el finalizar, el morir. La vivencia de la naturaleza es siempre elegíaca en Schiele*²⁸⁶⁹. Por este motivo tan a menudo presenta a la figura humana irremisiblemente acompañada de otra figura que a modo de negativo vendría a constituir una representación de su propio *ser para la muerte*, si bien en otras ocasiones aparece confrontada a una grotesca y siniestra figura-muñeco, que pareciendo su doble, vendría a ser la más fiel representación de la muerte. Los paisajes representados por Schiele corren la misma suerte al tener muchos de ellos por título *Ciudad muerta* proseguida del correspondiente nombre propio, quedando entonces la muerte reflejada en el sombrío color de los edificios y los árboles, así como en la atmósfera de desolación que irremisiblemente los acompaña.

Finalmente, en las obras del pintor austríaco toda realidad aparece fragmentada, siendo el sujeto *un puñado de fragmentos sin hogar, una amalgama de atributos que, sin poder dejar de caminar hacia adelante, no va a ninguna parte*²⁸⁷⁰. Es por esta razón, entre otras, que optó por encontrar un bello equilibrio entre el detalle figurativo y la abstracción, pues a través de sus obras necesitaba expresar tanto la disolución de la ilusoria unidad del Sujeto Trascendental Kantiano, como la demostración de que todos los objetos del mundo se encuentran formando parte de un Todo, siendo todos ellos en

²⁸⁶⁸ P. 243, *Ibíd.*

²⁸⁶⁹ P. 286, *Ibíd.*

²⁸⁷⁰ P. 292, *Ibíd.*

definitiva, *subspecie aeternis*. Por esta razón también, en lienzos como *Krumau, ciudad creciente (La ciudad pequeña)*, ésta crece como una fuerza centrífuga expandiéndose desde adentro hacia afuera, como sucede según Wittgenstein con el lenguaje, evitando al mismo tiempo el establecimiento de un núcleo central para dar la sensación de una simple acumulación de casas.

En definitiva, la obra de Schiele, nos muestra máximamente todos esos detalles, esos matices, que siendo irreductibles a la razón y al concepto, se encuentran condenados a permanecer ocultos en la interioridad de la experiencia íntimo-artística, y que tan solo pueden ser mostrados mediante la contemplación de la creación artística.

En lo que a la relación existente entre ética y estética, la proposición 6.421 del *Tractatus* wittgensteniano señala la correlación entre ética y estética, no igualándolas como si fuesen una misma cosa, sino más bien considerando la existencia de un momento estético en la ética, y de un momento ético en la estética. Es en base a este segundo momento, señala Carla Carmona²⁸⁷¹, que las respectivas miradas del artista y del espectador, habiéndose ya liberado de las limitaciones y prejuicios concernientes al *das Man* de lo establecido, pueden por fin acceder a la perspectiva de la eternidad en la que todas las cosas se encuentran vinculadas en un mismo plano. Pero para que se cumpla el momento ético en la estética es necesario que la obra artística evite decir demasiado, pues en caso contrario no podrá ser considerada como una verdadera creación artística, tal como de hecho sucede en algunas de las obras realizadas por Schiele en su etapa más primigenia, o en aquellas creadas mientras permanecía recluido en prisión, al hacer excesivamente explícito el contenido de las mismas, ya fuera a través de explicaciones dadas en el mismo título de la obra, o mediante la utilización del recurso del hiperrealismo que tan afín es a la pornografía y no a la creación artística. Exactamente lo mismo podríamos decir respecto a tantas y tantas célebres obras de otros muchos autores que han pasado a la historia por hablar demasiado o no haber sabido callar lo suficiente.

²⁸⁷¹ P. 307, *Ibíd.*

La Lógica representacional en la música de Robert Gerhard en su aspiración a la eternidad

El compositor Roberto Gerhard nacido en 1886 (Valls) y fallecido en 1970 en Cambridge, ciudad en la que había transcurrido buena parte de su existencia tras haberse visto en la obligación de exiliarse en 1939 al finalizar la Guerra Civil española, constituye un caso paradigmático en lo que a la creación de un *Tiempo-Espacio* se refiere. Nadie quizás como él supo conjugar la más estricta tradición con la más vanguardista innovación, la temática musical folclórico-popular con la música más culta y elitista, adoptando siempre un posicionamiento en la entre-apertura de lo universal-abstracto y lo particular-concreto, buscando siempre el difícil equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Por este motivo, Gerhard se inspira en Debussy, Stravinsky, Bartok, Scriabin, Reger y Schönberg, todos ellos autores que innovaron a partir de un profundo conocimiento de la música del pasado²⁸⁷², admirando al mismo tiempo a aquellos compositores que en sus obras colocaron el acento, no en el aspecto temático, sino en el propiamente estructural de la obra, llevando a cabo extensos y complejos desarrollos a partir de una simple célula motívica, como era el caso de Haydn o Beethoven. En este aspecto, al igual que Schiele, supo mantener ese difícil equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, interesándose más por la textura y estructura de la composición musical que por las células temáticas propiamente dichas, las cuales casi nunca utiliza como una finalidad en sí, sino como parte intrínseca de la estructura compositiva. Estableciendo una correlación entre figurativismo-tonalidad y entre abstracción-atonalidad (dodecafonismo), podemos decir que el pintor austríaco y el compositor catalán supieron trazar sendos puentes de comunicación en el abismo abierto por las vanguardias entre tradición e innovación.

En la mayor parte de sus obras Gerhard combina con gran originalidad y eficacia un dodecafonismo libre con muy diversas temáticas de origen popular: canciones, danzas, tonadillas y demás elementos folclóricos, estableciendo un rico puente de conexión entre tonalidad y atonalidad, evitando en todo momento caer tanto en la rigidez dogmática del serialismo estricto de su maestro Schönberg, su discípulo Webern y los compositores que posteriormente siguieron los principios de la Escuela de Darmstadt, como deslizarse por la pendiente de un folclorismo nacionalista de corto recorrido, procediendo a una profunda modificación de la temática popular utilizada como

²⁸⁷² P. 66, *Pasión, Desarraigo y Literatura: el compositor Robert Gerhard*, Leticia Sánchez de Andrés, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2013

un recurso más de la estructura compositiva. Como señala Leticia Sánchez, en este aspecto, siempre buscó lo que había de eterno y originario en la temática folclórica española y catalana, tratando de establecer en este último caso las raíces de un pueblo catalán ideal y metahistórico que respondiera a las exigencias vanguardistas, sin dejar de respetar al mismo tiempo el rico bagaje de la tradición²⁸⁷³. En este aspecto, a pesar de que muchas de sus obras albergan importantes elementos de inspiración nacionalista, el compositor supo *callar lo suficiente* como para no convertir sus composiciones en simples medios para la transmisión de un ideario político o ideológico. Por otra parte, si bien tuvo que hacer algunas concesiones a la galería en el sentido de atraer el interés de la burguesía catalana de la primera mitad del siglo XX hacia sus composiciones, nunca dejó de crear una música de alta calidad y rigor compositivo, evitando en todo momento conducirse por la vertiente de lo fácil y meramente agradable. No obstante, también cabe reconocer que sus obras más interesantes y profundas fueron aquellas compuestas durante los últimos años de su estancia en Cambridge, ciudad en la que finalmente moriría en el año 1970, una vez hubo dejado de lado sus ideales nacional-independentistas para profundizar en lo que consideraba que era más esencial y relevante, tal como lo revelan sus cuatro sinfonías, que a pesar de incluir temas de raigambre popular, éstos ya no reflejan ningún tipo de ideario ideológico-político. De todas formas, a pesar de su inicial inclinación nacionalista-independentista, Gerhard nunca consideró excesivamente relevante su origen o el pasaporte que llevaba cuando en una carta dirigida a su amigo Óscar Esplá afirma que:

*He odiado a todas las naciones, profesiones y comunidades, y todo mi amor es para los individuos*²⁸⁷⁴

Lo que da cuenta de un hombre que a pesar de albergar un determinado ideario político, estaba más comprometido con el restringido ámbito de la intimidad que con la oficialidad de la *polis*, y a medida que va viendo progresivamente defraudadas sus expectativas respecto a la caída del régimen franquista, o la posibilidad de ver una Cataluña independiente, opta finalmente por encerrarse en la construcción de lo que posteriormente denominará como *campo serial total*. En este aspecto, si su maestro Schönberg se había refugiado en la confección del método dodecafónico como consecuencia del inmenso dolor que en él había desencadenado el holocausto judío, Gerhard también acabó refugiándose en su *campo serial total*, como particular *Espacio-Tiempo* construido a partir de una más libre organización de los doce semitonos de la escala cromática respecto al método ideado por su maestro. No obstante, en ambos casos fue la construcción de un *Espacio-Tiempo* en el que protegerse para desarrollar sus más íntimas dimensiones lo que les sirvió

²⁸⁷³ P. 437, *Ibíd.*

²⁸⁷⁴ P. 181, *Ibíd.*

para hacer frente a los desastres derivados de los respectivos totalitarismos, incluyendo las dolorosas consecuencias del exilio que ambos tuvieron que sobrellevar. Tanto el método dodecafónico como el *campo serial total*, albergan una naturaleza universal-abstracta, aunque algo atenuada en el caso de Gerhard por la presencia de algunas melodías populares y folklóricas, que no deja de obedecer al desánimo causado por las terribles circunstancias que les tocó vivir, implicando la construcción de una nueva forma de ver la realidad en lo que heideggerianamente podríamos denominar como apertura e institución de un mundo. Al igual que Schiele con sus pinturas, Gerhard y su maestro vienés nos enseñan esa otra forma de mirar (escuchar) las cosas, una manera distinta de situarnos frente a un mundo que en aquel entonces no dejaba de ser arbitrariamente cruel en sus particularidades. Es lo que Ortega y Gasset denomina como *salvación* del ser en sus propias circunstancias, con la finalidad de salvaguardarlo de lo que podía ser su propia aniquilación al quedar subsumido en la particular vorágine del *das Man* de lo establecido.

En el aspecto más estrictamente técnico-musical, de la confluencia de elementos tan opuestos como complementarios, surge una obra originalísima caracterizada por la solidez compositiva y el máximo equilibrio tímbrico-contrapuntístico-armónico, haciendo gala de una gran versatilidad a la hora de metamorfosear aquellos temas, que teniendo su origen en la tradición popular española y catalana, vienen a quedar fundidos con los demás elementos no temáticos (dodecafónicos) al formar parte de una misma estructura. En este aspecto, el propio compositor llegó a afirmar que para él la distinción entre música tonal y atonal carecía de sentido, optando por la oposición consonancia-disonancia como eje vertebrador en sus obras²⁸⁷⁵, que lógicamente no pueden ser clasificadas ni como enteramente tonales ni tampoco atonales o dodecafónicas, dada la gran libertad y absoluta ausencia de dogmatismo a la hora de enfrentarse a sus composiciones. Sin dejar de mantener un profuso contacto con la tradición, Gerhard siempre prefirió encontrar el equilibrio entre el rigor estructural y la intuición inspiradora, poniendo de manifiesto, en este aspecto, un talante marcadamente platónico tal como señala Leticia Sánchez, al confiar tanto en la inspiración recibida de las Musas como en la voluntad creadora. Respecto al academicismo y la técnica musical, el maestro catalán no deja lugar a dudas cuando señala que *una técnica infalible sería una técnica exenta de riesgo. Por consiguiente, el artista de técnica infalible, más que para el templo de la musa tendría el pasaporte en regla para la Academia. No es menos cierto, por otra parte, que el efecto de una inspiración poderosa es capaz de socavar y abrir grietas en la técnica más sólida y aún dar al traste, a lo mejor, con un sistema entero. La historia de la música es, entre otras cosas, a lo mejor, una crónica de*

²⁸⁷⁵ P. 84, *Ibíd.*

*periódicos desastres de esta índole que únicamente lo son, bien entendido, para quien ignore que los que mantienen viva una tradición no son los que se conforman, sino los que la transforman*²⁸⁷⁶. Dejando en este aspecto bien clara su creativa libertad frente a todo tipo de imposiciones academicistas, manteniendo al mismo tiempo el necesario contacto con la tradición a fin de no poner en peligro y dar al traste con el rigor compositivo. En este aspecto, Gerhard es un apóstol del heraclitiano cambio constante y la parmediniana permanencia, del nietzschiano juego estético del *Eterno Retorno* de lo mismo de distinta manera, del difícil pero no imposible equilibrio entre tradición e innovación, mantenimiento y resistencia, para finalmente brillar como ese *Übermensch* al que Nietzsche se refiere en su obra.

La enorme versatilidad del compositor ya es del todo evidente en la *Sonata para clarinete y piano* y el *Andantino* donde quedan perfectamente integradas ciertas referencias folclóricas dentro de un contexto semi-serial conjugado con un profuso trabajo contrapuntístico, como resultado de su primer aprendizaje con el maestro Pedrell²⁸⁷⁷ y su posterior formación en la composición dodecafónica con Arnold Schönberg. Gerhard siempre adoptó un posicionamiento particular frente a ambos, evitando seguir las mismas pautas y caminos adoptados por ambos maestros, con la finalidad de no cerrar puertas en relación a ningún estilo o método compositivo, siendo ésta la razón por la cual la herencia popular recibida de Pedrell no tarda en ser sometida a los principios más innovadores de la música de vanguardia, al mismo tiempo que en lugar de aplicar el rígido método dodecafónico de la Segunda Escuela de Viena, opta por desarrollar un dodecafonismo libre que también le permita dejarse llevar por la intuición. Por esta razón, en obras como la *Suite sobre el Quijote*, en la serie doce tonos extraída del tema tonal que representa a dicho personaje, repite tres de las notas (re, si, la) que figuran en la misma tras haber atendido más a su propia inspiración que a las rígidas exigencias del método, al tiempo que combina dicho recurso de dodecafonismo libre con una serie de temas extraídos del folclore popular que en mucho momentos reciben un tratamiento serial o son sometidos a una intensa actividad cromática que los destonaliza. La obra de este compositor se mueve perfectamente en la heideggeriana triple regalía de un tiempo que simultáneamente es pasado, presente y futuro, en la medida en que los temas tradicionales se proyectan hacia el futuro a partir de ser actualizados en lo que en aquel entonces era el presente de la atonalidad y el dodecafonismo, siendo al mismo tiempo este último desactualizado al encontrarse formando parte de una textura contrapuntístico-armónica de naturaleza tonal. La mayor parte de las composiciones de Gerhard no son del todo atonales ni tonales, ni del todo dodecafónicas o seriales, manteniéndose en esa tierra de nadie que no es otra

²⁸⁷⁶ Artículo titulado *Musa y Música hoy*, publicado por Robert Gerhard en la Revista Shell del mes de diciembre de 1962

²⁸⁷⁷ Compositor catalán muy folclorista y popular

que aquella correspondiente a la entre-apertura del *Espacio-Tiempo-Íntimo-Estético-Artístico* que opta por la y (el *entre*) que acoge e integra, en lugar de la o que excluye y disgrega.

Uno de los aspectos más interesantes e innovadores de la música de Gerhard es, sin ninguna duda, el concepto de *campo serial total* ideado después de estar experimentando durante un período de transición con la explotación de la serie dodecafónica como código meramente combinatorio, y no en su función temática ideada por su maestro Schönberg, procediendo a su segmentación en grupos de cuatro notas (tetracordos) o de seis (hexacordos) combinados con los característicos temas folklóricos que pueblan sus obras. El campo serial total consiste en la utilización de la serie dodecafónica como un código matemático a partir del cual son deducidas todas las operaciones que conducen a la construcción de la estructura sonora en alturas, tempo y tímbrica, de tal manera que la serie se hace extensiva a la construcción rítmica y demás elementos formales de acuerdo a la proporcionalidad matemática que previamente ha sido establecida. En este aspecto, tanto se desmarca de las producciones serialistas integrales de la Escuela de Damstadt, como del modelo serial-modal seguido por Olivier Messiaen, optando por desarrollar su propio método en la década de los sesenta, el cual ya podemos ver reflejado en los dos últimos movimientos del *Primer cuarteto de cuerdas* y en el *Concierto para piano y cuerdas* de 1951, en el que sin dejar de incluir las características melodías tradicionales catalanas y españolas, ya se orienta plenamente en la dirección de construir un *campo serial total*. Como podemos constatar, el compositor catalán lejos de abandonar las formas populares del folklore, sigue insertándolas en la textura serial sin establecer ningún género de lucha u oposición entre tonalidad y atonalidad, antes al contrario, buscando la fusión y el ensamblaje en la estructura general de la obra. Las composiciones de este período (década de los 60) que está considerado como el más fértil de toda su carrera, pues escribió en estos años más obras que en los 35 anteriores, además de ser un claro reflejo de la afirmación de su libertad individual e independencia, constituyen una clara apuesta por aquellos parámetros musicales que siendo menos intuitivos, son estructuralmente más relevantes: la calidad tímbrica, la textura y la forma de desarrollo continuo en un único movimiento²⁸⁷⁸. En líneas generales, según el propio Gerhard, en las composiciones musicales de la segunda mitad del siglo XX lo estructural prevalece claramente sobre lo lírico-rapsódico, predominando entonces lo abstracto y no-temático sobre lo concreto-temático, algo que sin embargo ya se encontraba implícito en las composiciones shöenberguianas²⁸⁷⁹, por más que éste aún centrara el interés en el aspecto temático al tratar la serie dodecafónica más como un elemento lineal-melódico que no estructural. En

²⁸⁷⁸ P. 201, *Ibíd.*

²⁸⁷⁹ Artículo titulado *Musa y Música hoy*, publicado por Robert Gerhard en la Revista Shell del mes de diciembre de 1962

este aspecto, constatamos que al igual que en la obra de Schiele, prevalece una concepción estética fundamentada en el tejido estructural-compositivo en detrimento de lo propiamente temático, que si en el caso del pintor vienés queda reflejado en la utilización de telas, sillas, flores o muecas no como elementos en sí sino formando parte indisoluble de la trama compositiva, en las obras del músico catalán se hace patente en la sustitución de lo temático-melódico por lo tectónico. Así lo vemos claramente expresado en su *Cuarta Sinfonía* titulada *New York* que viene a ser un *perpetum mobile* de *clusters* orquestales, glissandos en las cuerdas y la percusión, ensamblados con numerosas explosiones de distintos destellos tímbricos por parte de todos los instrumentos, en la que se establece una trama de complejas relaciones entre las estructuras rítmico-temporal, tímbrica y dinámica, dando lugar a la configuración de un significativo *campo serial total*. En dicha obra, la sensación de fluidez del discurso musical alcanza su mayor eficacia, no solo por el hecho de estar todas las secciones de la obra encadenadas en un único movimiento, sino también por la perfecta combinación de rigor metodológico y libre intuición que la convierten en una de sus mejores realizaciones musicales. En este aspecto, y salvaguardando las lógicas diferencias, podemos emparentar la *Sinfonía New York* con las más supremas consecuciones bachianas del *Arte de la Fuga* y la *Ofrenda Musical*, en la muy conseguida confluencia de solidez arquitectónica y sensación de libertad-improvisación del propio discurso musical.

En la década de los sesenta se va consolidando en las composiciones de Robert Gerhard la tendencia a utilizar un único movimiento polimórfico en siete u ocho secciones, así como a concebir la composición musical como un continuum de naturaleza temporal y no arquitectónica, sustituyendo el elemento lineal-melódico-contrapuntístico por el *campo serial total* en el que la totalidad de los parámetros de la forma musical colaboran de manera sinérgica como elementos estructurales derivados de la serie²⁸⁸⁰, algo que en el nivel plástico ya hemos podido constatar en las pinturas de Schiele. Dentro de esta misma línea estilística, Gerhard en 1966 compone la *Sinfonía número 3* titulada *Collages* siguiendo con la exploración del campo serial total, utilizando en este caso concreto una banda sonora previamente grabada, que en las representaciones públicas de la obra sonaba a través de unos altavoces superpuesta al resto de sonoridades de la orquesta²⁸⁸¹. A diferencia de Varèse que previamente había mezclado una parte electrónica intercalada con la orquesta, pero siempre sonando en solitario, el músico catalán opta por fundirla con el resto del tejido orquestal, entendiendo la forma en un sentido cinético-dinámico, buscando la coherencia y la unidad no en los inexistentes temas melódicos, sino en las variaciones del material estructural y el sentido de la

²⁸⁸⁰ P. 225, *Pasión, Desarraigo y Literatura: el compositor Robert Gerhard*, Leticia Sánchez de Andrés, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2013

²⁸⁸¹ P. 225-226, *Ibíd.*

proporcionalidad derivada del *campo serial total* al combinar las diferentes tímbricas de los instrumentos con diversas duraciones, tempos, ritmos y dinámicas, evitando en la medida de lo posible la repetición²⁸⁸².

En las composiciones de Gerhard, al igual que en las pinturas de Schiele, aquello que prevalece no es la temática sino la forma misma en que la música no es mostrada, conduciéndonos por tanto, a escuchar-sentir el mundo de una nueva manera, bajo la perspectiva de la eternidad en su relación con el todo. Por esta razón, los muy diferentes elementos musicales que nos son mostrados (texturas, tímbricas, ritmos, tempos) son relevantes en función de la forma en que aparecen mostrados, sumergiendo al espectador en un continuum de flujo musical en el que todos los elementos que configuran la composición se encuentran íntimamente relacionados entre sí, en lo que sería un mismo ecumene. Lo que en muchas de sus obras prevalece es la forma-en-sí como eficaz transmisora de una realidad en la que todos sus elementos fluyen sin esfuerzo, sin destacar especialmente unos de otros en la medida en que lo relevante es su intrínseca relación con el todo, y no la individualidad que todos y cada uno de ellos pudiera poseer. Resulta fácil encontrar estrechos vínculos entre los distintos elementos que configuran el denso tejido musical de las composiciones de Gerhard y las numerosas ventanas, balcones, tendederos de ropa y demás micro-elementos que configuran las pinturas de Schiele, pues en ambos casos lo mostrado es una forma que remite a la relación de todas las cosas entre sí, y no a algo en particular. La atención del espectador es entonces conducida hacia los pequeños elementos que conformando la composición, guardan una íntima y estrecha relación con la totalidad de la misma. De acuerdo con la wittgensteniana manera correcta de ver el mundo y las cosas, nada puede prevalecer sobre nada, pues ningún elemento es realmente significativo más allá de su relación con el resto.

Tanto en la obra de Schiele como en la de Gerhard, constatamos la apertura de ese *Tiempo-Espacio-Estético-Íntimo-Artístico* en el cual el espectador puede sumergirse para contemplar la realidad desde el Tiempo-Espacio del Paraíso Perdido de la infancia, recuperando el *Urwelt* o Mundo Primigenio al que Musil hace referencia por boca de Ägathe en su conocida novela. En el Gerhard tardío la música es comprendida en su sentido más puro y absoluto, esto es, como un modo de comunicación estrictamente no conceptual a través del sonido puro y las propias estructuras de la música, que en su asemantividad, no pueden remitir a nada más que a sí mismas, constituyendo el medio más adecuado para la husserliana *Zurück zu dem Sachen selbst*, despojando la mirada-oído de todo referente que pudiera condicionar y establecer alguna premisa en el aparato perceptivo del espectador. He escrito *mirada-oído* porque la música tardía del compositor catalán constituye la plasmación de un *Tiempo-Espacio*, que siendo obviamente sonoro, alberga una naturaleza

²⁸⁸² P. 260, *Ibíd.*

plenamente espacial, tal como podemos comprobar al escuchar sus sinfonías, y entre ellas de modo muy especial, la cuarta. La propia denominación *campo serial total* ya remite por sí misma a una concepción espacio-temporal de la música, en la cual la línea melódica ya ha dejado de ser definitivamente el centro de gravedad de la composición en beneficio de una estructura (que supone la apertura de un espacio) constituida por un sin fin de muy diversos elementos (*clusters* orquestales, glissandos, destellos tímbricos de muy diferentes tempos y dinámicas, impactantes choques entre instrumentos o distintas masas orquestales), que en algunos momentos tampoco deja de estar atravesada por alguna que otra melodía de carácter popular, que a pesar de su constitución tonal, nunca es utilizada en su función lineal-melódica sino como un medio más que contribuye a la conformación de la estructura, procediendo de la misma manera que Schiele en su utilización de lo figurativo con intenciones meramente estructurales. En ambos maestros, lo tradicional (lo figurativo-tonal) es integrado dentro de un esquema absolutamente innovador, que respondiendo a la apertura de los nuevos preceptos estéticos de las vanguardias, viene a quedar transformado al ser utilizado de manera únicamente estructural (no figurativamente en el caso de Schiele, no tonalmente en el caso de Gerhard). Se trata sin duda alguna de dos Gigantes solitarios que en una época especialmente difícil por la caída de los Grandes Meta-relatos y el ocaso-disolución del Imperio austro-húngaro con toda su idiosincrasia, supieron mantener el contacto con la tradición sin dejar de permanecer abiertos a las innovaciones del momento histórico que les tocó vivir, revivificando lo antiguo con lo nuevo, y enriqueciendo lo nuevo desde lo antiguo.

En la *Cuarta Sinfonía* todo fluye en un *Espacio-Tiempo* de manera absolutamente libre, sin dejar no obstante, de estar todo el material musical que forma parte de la estructura de la composición, completamente organizado en base a los parámetros derivados del *campo serial total*, en lo que sin duda alguna constituye una admirable síntesis de orden y caos, de libre intuición y cálculo-medida, pues pareciendo ser una obra que está siendo improvisada en el momento mismo de su ejecución, ningún elemento en ella deja de estar sometido al más exhaustivo control. Como señala el propio compositor en el artículo publicado en la revista *The Score* en 1958:

*En la obra del artista, razón e imaginación poética puede tener la oportunidad de fundirse, a cierta temperatura alta; ¿por qué deberíamos desear deshacer el compuesto?*²⁸⁸³

Sin ninguna duda fue en esta *Cuarta Sinfonía* donde consiguió fundir a la máxima temperatura su razón e imaginación poética, obteniendo como resultado una de las obras más interesantes y relevantes del siglo XX. Si

²⁸⁸³ P. 51, Apropos Mr. Stadlen, Robert Gerhard, *The Score*, nº 23, julio 1958

Gerhard concebía la música como un flujo constante dentro de un cambio incesante, es sin duda alguna, en esta sinfonía donde consigue la máxima fluidez y transformación continuada de todos los elementos constitutivos de la estructura musical²⁸⁸⁴, dando lugar a la conformación de un tejido espacio-temporal que a pesar de su enorme complejidad nunca deja de parecer simple y cristalino a la recepción del oyente. Según explica el propio compositor, sus obras seriales están organizadas en base al número a partir del cual surgen los valores de altura y tiempo (duración) en determinadas relaciones de equivalencia, de tal manera que *los valores de altura pueden, entonces, traducirse en valores de duración, y viceversa... Como consecuencia, la forma como un todo puede desarrollarse y regularse por sí misma verdaderamente desde dentro, ya que su crecimiento está dirigido, paso a paso, y a todos los niveles de ordenación temporal superior por las operaciones que dirige el time set. En otras palabras, la forma, entonces, obedece las leyes que son inmanentes y por tanto no necesita accesorios externos o esquemas prestados del exterior*²⁸⁸⁵

No resultando entonces necesario recurrir a elementos melódico-lineales, adornos y otros efectos musicales en la medida en que es la propia dinámica de la estructura musical quien poseyendo vida propia va desarrollándose por sí misma. En este aspecto, tal como señala Leticia Sánchez, el compositor catalán le debe a Anton Webern el hecho de haber aprendido a valorar en la música otros aspectos distintos de los propiamente tonales, como son aquellos otros que conforman toda la estructura musical: el compás, el ritmo y las dinámicas utilizadas de manera estructural y no subordinadas al fraseo, y sobre todo, la propia fluidez y variación del movimiento del discurso musical²⁸⁸⁶. En su búsqueda de lo abstracto en detrimento de lo figurativo, Gerhard considera que mientras lo primero conduce al oyente hacia una *plenitud auditiva* generada gracias a una escucha periférica y no localizada en ninguna temática concreta, permitiéndole escuchar la multiplicidad de relaciones cruzadas que se encuentran en la propia estructura de la obra, lo segundo focaliza y atrae excesivamente la atención del oyente perdiendo la visión del conjunto de la misma. Esta escucha periférica y global a la que la música de Gerhard conduce al oyente vendría a ser equivalente a la visión también periférica y global que la contemplación de los cuadros de Schiele induce al espectador, en lo que sería la wittgensteniana manera correcta de ver el mundo y sus objetos en su relación con el todo.

La concepción que Gerhard tiene sobre la música es totalmente acorde con los descubrimientos realizados por la física atómica y subatómica del tiempo que le

²⁸⁸⁴ P., 303, *ibíd.*

²⁸⁸⁵ P. 132, *Developments in Twelve-Tone Technique*, Robert Gerhard. Citado en la página 304 de la obra escrita por Leticia Sánchez

²⁸⁸⁶ P. 312, *Pasión, Desarraigo y Literatura: el compositor Robert Gerhard*, Leticia Sánchez de Andrés, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2013

tocó vivir, y que él había estudiado con mucho interés, siendo éste uno de los motivos, conjuntamente con las enseñanzas recibidas de Schönberg, de que considerara la melodía (lo horizontal) y la armonía (lo vertical) como una unidad indivisible, en el mismo sentido en que para Schiele en muchas ocasiones no existe diferenciación alguna ente el fondo y la figura al tratar a ambas como estructura. En este aspecto, identifica la nota con el átomo plurivalente, estableciendo un claro paralelismos entre los enlaces melódico y armónicos de las notas y los enlaces atómicos-moleculares, entre los cuales se establecen muy diversas interacciones con las notas precedente y siguiente, así como con los correspondientes enlaces armónicos, desembocando en un planteamiento que concibe la música como una materia compuesta por átomos y moléculas sonoras vinculadas entre sí por una serie de enlaces polivalentes dentro de un contexto espacio-temporal, en el sentido más estrictamente físico de la expresión. Todo ello obedece, señala Leticia Sánchez, al Principio de Incertidumbre de Heisenberg que en sus teorizaciones sobre física atómica, concluye que debido a su propia complejidad ningún sistema es capaz de auto-comprenderse de forma absoluta, resultando entonces imposible albergar un conocimiento exhaustivo y un manejo exacto de todos los parámetros musicales²⁸⁸⁷. Finalmente, de acuerdo con dichos planteamientos, Gerhard encuentra en la combinación de música interpretada con instrumentos convencionales y música electrónica, el equilibrio tímbrico perfecto, lleno de muy ricos y variados matices²⁸⁸⁸, evitando no obstante caer en la característica despersonalización deshumanizadora de lo electrónico que puede comportar la muerte del duende que el compositor lleva dentro de sí, entiéndase, su imaginación poética. La Sinfonía número 3 titulada *Collages* constituye un buen ejemplo de ensamblaje de dos mundos sonoros que, siendo de muy distinta naturaleza, uno regido por las alturas convencionales de las notas, el otro en base frecuencias no controladas en su altura, no dejan de configurar un mismo tejido dentro de la estructura musical de la obra.

Respecto a la cuestión de las estrechas vinculaciones entre las experiencias estética e íntima, la *Suite* de su más conocido *ballet*, *El Quijote*, constituye un buen ejemplo de la misma, al utilizar una melodía tonal de veinte notas para representar al Hidalgo de la Mancha en su aspecto más exterior y público, tal como podía ser visto en la sociedad del momento, esto es, como un hombre totalmente enloquecido y fuera de sus cabales, y manejando una sucesión de distintas series derivadas de una serie principal extraída de la melodía anterior, con la finalidad de representar las muy variadas facetas de la personalidad de Don Quijote, es decir, los mucho matices y particularidades de su ser más íntimo. Por otra parte, tal como ya he señalado anteriormente, Gerhard lleva a cabo una utilización nada ortodoxa del método aprendido de su maestro al

²⁸⁸⁷ P. 298, *Ibíd. Pasión, Desarraigo y Literatura: el compositor Robert Gerhard*, Leticia Sánchez de Andrés, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2013

²⁸⁸⁸ P. 300, *Ibíd.*

repetir tres de las notas de la escala cromática de doce tonos, lo que de paso también vendría a constituir una representación del Hidalgo en el sentido de ser alguien poco común y ajeno a la oficialidad del *das Man* de lo establecido. Tal como Leticia Sánchez señala:

*El compositor concibe la serie interválica, derivada del motivo original, como un doble abstracto, un esqueleto, de la personalidad musical de Don Quijote que es, en esencia, él mismo, pero que presenta diferentes características y miles de variantes, retratando así su faceta de locura*²⁸⁸⁹

Es decir, retratando todo aquello que por ser indecible debido a la pertenencia al ámbito de su intimidad, no puede ser dicho, sino mostrado en las muchas variantes de la citada serie interválica mediante el correspondiente manejo contrapuntístico del método dodecafónico consistente en la inversión, retrogradación e inversión de la retrogradación, representando de este modo todo cuanto hay de locura e idealismo en el personaje descrito desde su propio mundo interior. No obstante, el tema de veinte notas de la melodía inicial con la que arranca esta obra, reaparece en muchas otras de las obras del compositor, entre otras, en la *Sinfonía número uno*, y en general vendría a representar aquellos aspectos más realistas, folklóricos y sanchotescos del Hidalgo como figura recurrente de la cultura española. Esta melodía, señala Leticia Sánchez, vendría a coincidir con una tonada utilizada para acompañar la tradicional marcha de los *Cabezudos* en las fiestas de Valls, su localidad de origen, albergando por tanto un sentido plenamente popular y castizo, siendo éste unos de los motivos por los cuales aparece tan recurrentemente en su obra. Salvaguardando las distancias, la utilización de dicha melodía vendría a guardar cierto paralelismo con los *Lander* tan frecuentemente utilizados por Gustav Mahler en sus sinfonías, compositor con el que también guarda cierto paralelismo cuando en obras como la *Suite Pandora* utiliza en su parte final una marcha militar como representación de uno de los muchos males que escaparon de la tinaja una vez abierta, representando los horrores de la guerra que durante aquellos años, tanto en España como en Europa y una parte del resto del mundo, habían provocado los correspondientes estragos.

Por otra parte, en el caso de Gerhard la figura del Quijote constituye un claro ejemplo de lo que Ricoeur denomina *el sí-mismo en cuanto otro* al haberse identificado en mucho aspectos con dicho personaje, en el sentido de perseguir a toda costa sus objetivos e ideales en contra de cualquier circunstancia, sin desistir nunca en su empeño, considerando que lo único relevante era ser fiel a las propias expectativas, al margen de su éxito o fracaso. En este aspecto, el paralelismo resulta evidente si tenemos en cuenta que el compositor catalán jamás cesó en su empeño por intentar conseguir sus objetivos por más que las circunstancias del momento histórico que le tocó vivir, fueran las más adversas:

²⁸⁸⁹ P. 414, *Ibíd.*

escasa comprensión y reconocimiento de su música en Catalunya y España, relativo éxito de sus obras durante su exilio en Inglaterra, grandes penurias económicas al intentar vivir de sus producciones musicales viéndose obligado a trabajar en aquello que verdaderamente no era lo que más le apasionaba (documentales para la BBC, arreglos y armonizaciones de muy diversas obras para la radio y televisión, dedicación a la enseñanza de la música para la cual no se sentía realmente motivado, etc.), grandes dificultades para estrenar sus Ballets en una época que debido al clima bélico reinante, la mayor parte de los bailarines masculinos se encontraban en el frente, etc.

A tenor de todo lo dicho, no es de extrañar por tanto, que el músico catalán abandonara sus iniciales intereses por el nacionalismo e independentismo catalán al entrar en contacto con lo más esencial y profundo de su ser, tal como la música pura de su última etapa pone claramente de manifiesto, tras haber perdido el interés por las particularidades de la cultura y folklore del medio que le vio nacer. Digo esto sin dejar al mismo tiempo de reconocer la obvia calidad de la mayor parte de las composiciones inspiradas en sus ideales nacionalistas, aunque no es en dichas obras donde el compositor catalán alcanza sus mayores niveles de madurez compositiva, sino en sus creaciones más tardías, aquellas desarrolladas durante la prodigiosa década de los sesenta que culmina con las excelentes composiciones de la *Cuarta Sinfonía*, y las breves piezas para conjunto instrumental: *Libra* y *Leo* correspondientes a los signos zodiacales del propio Gerhard y su esposa Poldi.

En definitiva, el Tiempo-Espacio al que aquí me refiero viene, de alguna manera, a corresponderse con el rito iniciático, pues como señala Giorgio Agamben, para los seres humanos la vida no deja de ser una iniciación, pues a *diferencia del resto de los animales, deben ser iniciados a su propia vida, es decir, deben primero perderse en lo humano para reencontrarse en lo viviente, y viceversa*²⁸⁹⁰, lo cual les obliga a vivir la vida como una iniciación, pues en el caso de no conseguir consumarse en la misma, en su inconsumación se verán condenados a llevar una existencia vana y sin telos.

²⁸⁹⁰ P. 53, *La muchacha indecible, Mito y Misterio de Kore*, Giorgio Agamben, Editorial Sexto Piso, Madrid, 2014

CONCLUSIONES

Habiendo ya sobradamente constatado que lo más profundo e intrínseco del ser humano es irreductible a la razón y al lenguaje, y por tanto, tan solo susceptible de ser mostrado que no explicado, será la experiencia estético-artística aquella que en definitiva posibilitará la existencia y desarrollo de su ser-más-auténtico. Más allá de la oficialidad del *das Man* de lo establecido no hay vida ni porvenir para el *Dasein* auténtico, que tomando como punto de partida la inautenticidad que le es inherente por el mero hecho de encontrar-se en el ámbito público e impersonal de la *polis*, tan solo puede auténticamente existir entre los márgenes de su propia intimidad. Todo ello concuerda perfectamente con la kantiana *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención* del juicio estético en el ámbito de la experiencia estético-artística, pues dentro de lo que sería la oficialidad correspondiente a la vida pública, todos los juicios albergan una finalidad e intención, ya sea ésta de orden ético-moral o práctica en su necesidad de resolver los asuntos socio-político-económicos. Por tanto, ese ser que según Aristóteles *se dice de muchas maneras*, se dice, sobretodo, de dos primordiales maneras:

1- Como ser socio-político que desde siempre habita y muere en la polis, que debe responder a las exigencias prácticas y morales derivadas de su intrínseca pertenencia a la comunidad humana, teniendo al mismo tiempo que adecuar una parte de sus deseos y aspiraciones personales en beneficio del Bien Común. Esta forma en la que el ser es dicho, vendría a coincidir con el estado de inautenticidad del *Dasein* en su estar nivelado por el *Das Man* de la oficialidad pública y los convencionalismos establecidos, siendo emparentable con las diversas máscaras de las que Nietzsche nos habla refiriéndose al ser humano. En este punto no debemos olvidar que la palabra persona proviene del latín *persona* que literalmente significa máscara de actor, en el sentido de responder a los distintos roles que le son adjudicados a lo largo de su existencia, en base a la medianía a la que, de una u otra manera, y en mayor o menor medida, se encuentra sumergido. Por otra parte, éste es el ser humano con atributos, apasionado y apetitivo, mundano e insatisfecho en su constante búsqueda del placer y la felicidad, inmerso como está en las circunstancias y servidumbres de las rutinas del día a día, buscando incansablemente esa satisfacción que se le escapa por las mismas ranuras de la frenética actividad en la que se encuentra sumergido. Para dicho individuo, el mundo se encuentra

estrictamente dividido en categorías opuestas: Paz-Guerra, Bien-Mal, Salud-Enfermedad, Justicia-Injusticia, Libertad-Esclavitud, Progreso-Retroceso, y así un largo etcétera, transcurriendo su existencia en una especie de *Lecho de Procasto*, en el que todo aquello que no puede tener cabida (los matices, las infinitas particularidades, las diferencias) queda sistemáticamente desechado a la papelera de reciclaje.

2- Como ser íntimo-estético-artístico que necesita orientarse en la dirección de escuchar e intentar dar satisfacción a los deseos y necesidades procedentes de su propia interioridad, que a pesar de ser, en cierta manera, una exterioridad²⁸⁹¹, se caracteriza por no albergar otro fin e intención que la propia reconciliación con su *ser-más-auténtico*. Éste es el individuo carente de atributos, nihilista (en el buen sentido de la palabra) y contemplativo, místico en su capacidad de situarse en la entre-apertura de los mundos de la razón y el sentimiento, de lo universal-abstracto y lo particular-concreto, que es plenamente consciente de la naturaleza ciertamente contradictoria de la realidad del mundo al comprender que todo progreso lleva implícito un retroceso, de la misma manera que lo más claro y definido también será lo más incierto y oscuro, al tiempo que la búsqueda de la solución a un problema no dejará de crear inéditas dificultades, contratiempos e imprevistos empeoramientos. Este individuo lejos de moverse en las categorías tradicionales, se ubica en los existenciales heideggerianos al tiempo que adopta una actitud contemplativa frente al mundo que le permite albergar un conocimiento unitivo y no dialéctico, viviendo en el *Urwelt* o Mundo Primigenio del que nos habla Musil por boca de su personaje Ägathe en su conocida novela, retornando de alguna manera al mágico mundo de la experiencia infantil que Proust tan bien nos relata en su *À la Recherche...*, en el que todos los objetos, todas las sensaciones, sentimientos y demás vivencias, son experimentados desde un estado que es previo a toda fragmentación de la realidad. Este segundo individuo es, sobre todo, un Sujeto de la Intimidad que en su reconciliación consigo mismo ha conseguido ir más allá de la propia falta, de la carencia que siempre exige entrar en el inacabable círculo de la satisfacción/insatisfacción/frustración/nueva búsqueda, viniendo a coincidir con el *yo-sin-yo* al que Ueda se refiere en su filosofía Zen, esto es, con el yo que de alguna manera y en algún grado, ha conseguido zafarse de la cárcel del lenguaje y las dicotomías categoriales para abrirse en la dirección del *Urwelt*.

Tenemos entonces que la existencia del ser humano su alberga estas dos ineludibles dimensiones: una ético-moral, otra íntimo-estético-artística, sin posibilidad alguna de renunciar a ninguna de las dos, so pena de convertirse en un bárbaro en su incapacidad para vivir en sociedad, o para existir en el ámbito de su intimidad, pues la barbarie no solamente consiste en la discapacidad

²⁸⁹¹ Como ser-en-el-mundo que en definitiva es, el *Dasein* no puede ser considerado, estrictamente hablando, como una interioridad propiamente dicha, sino como una interioridad que se encuentra en la exterioridad.

para vivir en armonía con los demás, sino también y sobre todo, en la incapacidad para habitar en la interioridad del propio ser. Es en esta última donde debemos buscar la razón por la cual hasta ahora han fracasado todos los Ideales revolucionarios, pues como señala Schiller, refiriéndose al Estado Ilustrado, además de la educación-preparación que el ciudadano debe recibir para responder a las exigencias del Bien Común, debe sobre todo, ennoblecer sus sentimientos, esto es, enriquecer al máximo su experiencia íntima mediante el arte y la estética, y si fuese necesario²⁸⁹² cabría añadir, mediante un proceso terapéutico que le permitiera aunar *physis* y *Psyché* en el camino de resolución de sus conflictos internos. A tenor de lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial, con el holocausto en el que cientos de miles de judíos murieron en las cámaras de gas de los campos de exterminio nazis, resulta evidente que la mera formación humanística no constituye garantía alguna para frenar la barbarie. Como señala Steiner, *no hay demostración alguna de que los estudios literarios hagan efectivamente, más humano a un hombre. Y algo peor, ciertos indicios señalan lo contrario. Cuando la barbarie llegó a la Europa del siglo XX, en más de una universidad la facultad de filosofía y letras opuso muy poca resistencia moral*²⁸⁹³. Al fin y al cabo, aquellos oficiales nazis encargados de la persecución y posterior ejecución de judíos, leían a Goethe y a Rilke, escuchaban la música de J. S. Bach, e incluso algunos acostumbraban a interpretarla, y sin embargo, toda esta formación humanístico-artística no les impidió poner de manifiesto una forma de actuar extraordinariamente bárbara. Por tanto, queda en evidencia que la experiencia estético-artística, por sí misma, resulta a todas luces insuficiente si no va acompañada del necesario contacto con la propia intimidad, esto es, con aquellos aspectos del propio psiquismo que debido a su naturaleza inconsciente, no son en principio asequibles a la consciencia. En este aspecto considero más pertinente hablar de la necesidad de desarrollar una experiencia íntimo-estético-artística, en la medida en que ésta puede garantizar una mayor y más verdadera eficacia en la consecución de lo que Schiller denomina *ennoblecimiento de los sentimientos*. Después de todo, los conflictos psíquicos no resueltos, no dejan de constituir, debido precisamente a su propia naturaleza inconsciente, un radical impedimento a tan noble objetivo, pues ¿de qué modo el espectador que contempla una obra artística podrá dejar que ésta le sirva de espejo sobre aquello mismo de lo que su propio yo no solo carece de consciencia alguna, sino que tampoco alberga ningún interés en

²⁸⁹² Bajo mi particular punto de vista, en la mayor parte de los casos sería deseable que el ser humano procediera a un análisis personal que le permitiera conocerse a sí mismo en la máxima profundidad de su ser, desvelando aquellos conflictos inconscientes que siempre constituyen el punto de partida de la mayor parte de conductas que podríamos considerar como bárbaras, al no estar sujetas al control yoico y obedecer a los ciegos impulsos provenientes del ello.

²⁸⁹³ P. 85, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner, Gedisa, Barcelona, 2013

conocer?²⁸⁹⁴ Si una de las condiciones de la barbarie consiste en la incapacidad para permanecer en contacto con la propia interioridad del ser, esto es, con las más profundas capas de su intimidad, ¿cómo conseguirá dicho contacto si su propio yo no es ni tan siquiera consciente de los propios mecanismos de defensa que le alejan de dicha posibilidad? La pura contemplación estético-artística resultará ser a todas luces insuficiente para la consecución de dicha empresa.

Por otra parte, Steiner también pone de manifiesto importantes reticencias a la hora de considerar válida la experiencia artística en su capacidad para abrir nuevos mundos y realidades, pues considera que el hecho de dar credibilidad psicológica o moral a lo imaginario de los relatos de ficción puede dificultar seriamente la capacidad del espectador para identificarse con el mundo real, pudiendo comportar un más que probable estado de alienación de su ser:

*La muerte novelística nos podrá conmover más poderosamente que la muerte en el cuarto de al lado. Así, puede existir un vínculo oculto, traicionero, entre el cultivo de la reacción estética y el potencial de inhumanidad personal*²⁸⁹⁵

No obstante, aún sin poder descartar que dicha posibilidad pueda darse en algún que otro caso, no creo que éste sea el principal problema a plantear, pues el protagonismo-realismo que una historia de ficción como la de Aquiles en la Guerra de Troya pueda llegar a albergar para un espectador dado, no necesariamente deberá impedirle tomar consciencia de los hechos cotidianos y concretos que acontezcan a su alrededor. Se trata, en última instancia, de dos planos de la realidad que transcurren secuencialmente en paralelo, sin que mutuamente se interfieran, resultando más bien improbable, que el cultivo de la experiencia estética pueda hipotéticamente incrementar *el potencial de inhumanidad personal*. En cualquier caso, creo más factible situar el fracaso de la educación estético-humanística en el ámbito de la problemática psicológica sin resolver del espectador, que en una hipotética alienación del mismo desencadenada por las historias de ficción. Y es en este aspecto que planteo la necesidad de considerar la experiencia estético-artística como íntimo-estético-artística. En este punto, tampoco resultaría adecuado fundamentar únicamente el schilleriano ennoblecimiento de los sentimientos en el desarrollo de un proceso de análisis personal encaminado a resolver la posible problemática psíquica del ser humano, pues los recursos y las posibilidades aportadas por lo estético-artístico no pueden en ningún caso ser suplidas por ningún proceso psicoterapéutico, de la misma manera que dicho proceso tampoco podrá ser suplido por la experiencia estética. En ningún caso podemos perder de vista, que la falta de contacto íntimo con el propio mundo interior tiene como

²⁸⁹⁴ No podemos dejar de tener en cuenta que las representaciones psíquicas que en su momento sucumbieron a la represión, lo fueron en virtud de su naturaleza obviamente desagradable y dolorosa, creándose por tanto un verdadero abismo entre las capacidades gnoseológicas del yo y la naturaleza del *ello*.

²⁸⁹⁵ P. 86, *Ibíd.*

consecuencia más inmediata la ignorancia sobre los resortes más profundos del *ello*, esto es, las pulsiones inconscientes que permanecen reprimidas por los correspondientes mecanismos de defensa del *yo* y el *Super-Yo*, como instancias que conforman la estructura del psiquismo humano, limitando entonces el alcance de la propia consciencia y sus posibilidades gnoseológicas. Dicho de otro modo, por más que el intelecto pueda discurrir adecuada y creativamente, topará en última instancia con las limitaciones derivadas de su falta de conexión, y por tanto, ignorancia, respecto a sus propias emociones, sentimientos y pulsiones inconscientes. Se trata entonces de desarrollar lo que podríamos denominar *una inteligencia emocional* capaz no tan solo de desplegar la consciencia reflexiva, sino también de permanecer en contacto con la vitalidad del mundo pulsional de la propia vida íntima. Ésta es la inteligencia que es susceptible de ser desarrollada mediante la experiencia íntimo-estético-artística, al permitir al sujeto descender con Dante a los Infiernos para tomar consciencia de sus resortes más profundos y desconocidos, y así volver renovado al ámbito de calidez del Hogar de Hestia. Al fin y al cabo, tampoco podemos olvidar que para Nietzsche, la *physis*²⁸⁹⁶ (los instintos) constituyen el motor de la existencia, de la misma manera que para Spinoza es el deseo el que mueve la vida humana. El contacto que el espectador o el pensador tenga o deje de tener con sus propias pulsiones y deseos inconscientes determinará, de alguna manera, sus posibilidades de apertura a nuevos horizontes de pensamiento, pues la proximidad con dicha realidad profunda le permitirá albergar una comprensión más global y unitaria de la compleja realidad del mundo. Un pensamiento dissociado del sentimiento, de la emoción, del cuerpo, de las pulsiones y los deseos, no deja de ser un pensamiento ineludiblemente alejado del mundo de la vida, susceptible de caer, más pronto que tarde, en el alienante y oscuro ámbito del idealismo y la metafísica. En este aspecto, cabe recordar que de acuerdo a la teoría freudiana de las pulsiones, el concepto pulsión correspondiente a la palabra alemana *Trieb* se encuentra emparejado con el significante *empuje*, abarcando simultáneamente un aspecto somático (físico-biológico) y otro psíquico (abstracto-conceptual), quedando entonces definido en su doble vertiente universal-abstracta y particular-concreta. Por tanto, la falta de consciencia y contacto con el propio mundo pulsional tendrá como consecuencia más inmediata, una importante limitación tanto en las posibilidades de sentir la vida como de pensarla, delimitando al mismo tiempo tanto la forma como el contenido del propio pensamiento.

²⁸⁹⁶ la *physis*, no debe ser entendido como la simple materia o el cuerpo como tal, sino como una dinámica de fuerzas de una mayor sutileza e inteligencia que el *yo*, porque tiene la seguridad innata de un funcionamiento automático y una sabiduría que está por encima de nuestro saber consciente, y que hace de lo corporal, en cierto modo, una conciencia de rango superior al *yo*.

He optado por establecer una estrecha correlación entre las experiencias íntima y estético-artística en base a que ambas también se encuentran estrechamente vinculadas a responder a la misma *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*, y al hecho de no ser susceptibles de ser dichas sino mostradas, desembocando en lo que Wittgenstein denomina *manera correcta de ver las cosas*, esto es, contemplándolas como subespecie de la eternidad formando parte de un mismo Todo. Ésta es la gran diferencia existente con respecto a los demás juicios o experiencias morales, científicas y prácticas, pues al carecer de fin e intención, nos permiten contemplar cada ser y cada cosa en su relación con el Todo, o lo que sería lo mismo expresado en unos términos orteguianos; *vislumbrando la sombra mística que subyace a todas y cada una de las cosas*. Pero esa sombra mística o relación con el Todo tan solo puede ser contemplada si existe cierta cesura con respecto al incesante flujo de la cotidianidad, pues incluso la experiencia meramente estética (la repentina contemplación de una bella puesta de sol) también requerirá de la momentánea cesación de la rutina cotidiana, por más que no suponga una interrupción más o menos prolongada de la misma, como sucede en el caso de la experiencia artística, que por supuesto exige al espectador una cesura más duradera que le permita asimilar suficientemente la obra contemplada. Huelga decir que la asistencia a un concierto de jazz o música clásica requiere una evidente abstracción respecto al contexto de la cotidianidad proporcional a la duración del mismo, pues en caso contrario, la experiencia artística no podrá darse en unos términos que le resulten adecuados. Lo mismo sucede con la contemplación de cualquier lienzo de Vermeer, Chardin, Tàpies o Miró, o con la asistencia a una representación dramática o lectura de una determinada obra poética.

Respecto a esta cuestión, también Martin Seel vendría a coincidir con los planteamientos wittgenstenianos al comprender la percepción estética de un determinado objeto, como algo *en- y por- la plenitud de su aparecer*, coincidiendo de paso con Von Hartmann cuando este considera el aparecer estético como un *reines Scheinen*. Esto supone contemplar el objeto estético no desde una determinabilidad que se centraría en un aspecto concreto del mismo de acuerdo a ciertas finalidades prácticas, sino en la indeterminabilidad de sus muchos aspectos o facetas constitutivas del mismo. Esto obviamente supone un claro distanciamiento respecto a la Idea platónica de lo Bello expuesta en el Fedro, que no sería sensible en sí misma y por sí misma, sino como una Verdad más sublime que el propio aparecer, pues la indeterminación del objeto estético nunca podrá ser comprendida como algo abstracto, sino como las muchas facetas que lo conforman, algunas de las cuales, no todas, serán desveladas en el aparecer estético. Por otra parte, la propia indeterminabilidad de lo estético ya se encuentra en consonancia con las *Filosofías de la caricia*, y con la imposibilidad misma de establecer una Verdad (*La Verdad*) que se pretenda incuestionablemente acabada y perenne, debido

a que la totalidad de las determinaciones de cualquier objeto estético resulta irreductible a las obvias limitaciones de una contemplación dada, pues una percepción absoluta de la totalidad de las mismas tan solo estaría al alcance del mismísimo Absoluto. No obstante, no menos difícil resulta comprender todas las capas de cebolla que conforman el ser, cuya percepción-comprensión absoluta también se encuentra fuera del alcance de cualquiera, y es respecto a dicha temática que el propio Proust señala que la realidad del ser humano es más complicada de lo que en un principio podría parecer, siendo ésta una de las razones por las cuales los distintos personajes que intervienen en la trama argumental de su novela, albergan estados anímicos y caracteres tan sumamente contradictorios, variables y complejos. Por esta razón, los protagonistas de dicha novela son presentados como seres tan contradictorios como cambiantes, inconsistentes e inestables, que van poniendo de manifiesto su compleja y profunda naturaleza.

La contemplación de los objetos del mundo desde la manera en que Wittgenstein considera que es la *correcta*, esto es, en su relación con el Todo, inevitablemente ya nos conduce por la senda de un ateísmo plagado de dioses, sin caer ni en el infructuoso idealismo de la metafísica, ni en la espera de la redención que tendría lugar en un supuesto más allá, ni la permanencia en el estrecho y prosaico materialismo del positivismo y el marxismo. Éste sería el nihilismo ateo de Nietzsche contrapuesto al desesperanzador nihilismo de la postmodernidad que no conduce a ninguna parte, y que tendría la inconmensurabilidad de la propia Vida como valor principal. Un mundo sin Dios pero plagado de dioses, sin la Verdad pero preñado de múltiples verdades en constante diálogo entre sí, cuya única consolación sería estética y no de orden religioso. Contemplar el mundo como esa *materia afortunada* que aparece en los lienzos de Chardin, como esa realidad matérica cargada de magia y misterio que rezuman los muros de Tàpies, como esos sonidos del silencio que emergen desde los sutiles acordes de la Música Callada de Mompou, nos conduce a contemplar el más allá en el mismísimo más acá. Y esa y no otra sería la función de lo artístico, *sentar los fundamentos de lo perenne* como señala Hölderlein mediante la poesía y el arte, pues si al mundo le restamos cuanto de poético alberga, inmediatamente se convierte en un vasto desierto árido y estéril. En este punto quedan resueltas todas las aporías, no porque éstas en realidad desaparezcan, sino porque la vida aparece en toda su plenitud de formas a través de la belleza de sus propias contradicciones, sabores y sinsabores, que hacen del todo innecesaria la búsqueda de la redención en un más allá. En este aspecto, la experiencia íntimo-estético-artística conduce a la conformación de un ser trágico que no esperando nada del mundo, se limita a contemplarlo de la manera correcta, esto es, en su relación con el Todo.

La creación de un Tiempo-Espacio íntimo-estético-artístico en relación a la noética del Espacio-Tiempo

La experiencia íntimo artística da lugar a la creación de lo que he dado en llamar *Tiempo-Espacio-Íntimo-Estético-Artístico*, que en definitiva, siguiendo a Vattimo y Oñate, vendría a ser una ontología noética del Espacio-Tiempo que poniendo punto y final al conflicto de opuestos del violento pensar dialéctico, y yendo más allá del tradicional modo de pensar metafísico, propone *la apertura histórica de ein andere Anfang*. En definitiva, es en la entre-apertura existente entre aquella realidad que es susceptible de ser agarrada por el concepto y aquella otra (*ein andere*) que por ser irreductible al lenguaje tan solo puede ser desvelada a través de la experiencia íntimo-estético-artística, donde podemos encontrar una nueva racionalidad dialógica y democrática, exenta de los defectos propios de la Dialéctica platónico-hegeliana. En este punto los eones apolíneo-clasicista y dionisiaco-barroco pueden por fin abandonar sus tradicionales disputas dialécticas para fundirse en el abrazo de Eros que todo lo unifica. En este aspecto, la ontología noética de un *Espacio-Tiempo-Íntimo-Estético-Artístico* abre una nueva *Weltanschauung* respetuosa con aquellos matices y diferencias que siempre quedaron subsumidas en las garras del *Begriff*, que en su afán de universalidad y permanencia, siempre impidió que los *Colores del Arco Iris* pudieran florecer en el pensamiento, tal como así reza el texto de la canción escrita por Amina Alaoui. Esta perspectiva abierta por dicho *Espacio-Tiempo* viene a corresponderse con la *Überwirklichkeit*²⁸⁹⁷ de la que nos habla Josep Casals en referencia a la novela de Musil (*Der Mann...*), como esa realidad sobre la que el *Tractatus* wittgensteniano ordena callar por encontrarse más allá de todas las categorías establecidas, y por tanto, al margen de la lógica, la razón y el lenguaje, y que tan solo podrá ser desvelada mediante la mostración que tiene lugar en el aparecer de la obra artística y la correspondiente experiencia íntimo-estética a que ésta pueda dar lugar.

Como ya he señalado, dos son los mundos y dos también los seres humanos que en base a dicho planteamiento aparecen claramente delineados: uno poseedor de aquellos atributos que lo harán aparecer totalmente previsible al moverse y orientarse en base a la oficialidad de lo establecido, otro carente de atributos, nihilista y contemplativo en su capacidad para situarse en la entre-apertura de los mundos de lo universal-abstracto y lo particular-concreto,

²⁸⁹⁷ Sobre-Realidad

siendo plenamente consciente del carácter contradictorio de la realidad del mundo. Dicho en términos nietzschianos, el primero sería aquel que hace mucho olvidó que toda realidad no es más que un montón de conjeturas y metáforas susceptibles de ser interpretadas, mientras el segundo sería plenamente consciente del orden de fabulación en que se sostiene el mundo. Este último vendría a coincidir con el hombre trágico, que reconociendo la absurdidad de su propia existencia, seguiría manteniendo una contemplativa actitud estética mediante la cual convertiría en historias de ficción las propias aporías de su existencia.

Esta *Überwirklichkeit*²⁸⁹⁸, nos conduce al *Urwelt* o Mundo Primigenio-Milenario del que Ágathe nos habla en la novela de Musil, y que no sería otro que aquel mundo de la infancia al que Machado se refiere en el último verso que escribió (*Este sol y ese cielo azul de la infancia...*) poco antes de su muerte. Este Nuevo Mundo abierto por la *Experiencia-Íntimo-estético-artística*, viene a coincidir con el Paraíso perdido de la infancia que Jullien nos recuerda que por definición debe permanecer perdido, y que sólo parcialmente puede ser recuperado mediante dicha experiencia, volviendo a contemplar transitoriamente el mundo desde esa mirada inocente, primigenia y desprovista de prejuicios, apriorismos y concepciones sobre la realidad, que siendo tan propia de la infancia permite contemplar los objetos del mundo en su más íntegra e íntima relación con el Todo.

La experiencia artística, al igual que la experiencia Íntima, nos es desvelada como el Espejo en el que el ser adquiere su dimensión más profunda, esto es, aquella que siéndole más oscura y desconocida, responde a su *poder-ser-más-propio*, descubriendo en la otredad (alteridad) que es la obra artística²⁸⁹⁹ aquella misma trascendencia a la que por sí mismo jamás sería capaz de acceder, encontrándose de este modo, ante *un fondo sin fondo ni fin*. Por otra parte, cuando la experiencia íntimo-artística queda interiorizada, pasa a formar parte indisoluble del propio ser del espectador, tras haber transcurrido en *el entre* o espacio intermedio que no es, propiamente hablando, ni del uno ni del otro, sino de los dos. Y este *entre* es también el espacio metafórico en el cual dos objetos o realidades pertenecientes a dos campos semánticos completamente distintos, pasan a constituir un tercer objeto o realidad que moviéndose en la entre-apertura de los dos, no es ni uno ni otro, manteniendo simultáneamente aspectos de entrambos. Este espacio no es otro que el de la creación del propio ser, en el que éste va tejiendo sus propias redes mediante los hilos de seda de las producciones artísticas y culturales de todos los tiempos.

²⁸⁹⁸ Sobre-Realidad

²⁸⁹⁹ La otredad tanto puede referirse a la obra artística como al objeto íntimo con el cual se establece una relación de intimidad, incluyendo en este caso, la posible relación que se teje con el analista dentro de un proceso terapéutico, tal como ya hemos podido constatar en la relación transferencial.

La permanencia de la experiencia estética y la configuración de una identidad estético-narrativa

Respecto al supuesto carácter efímero de la experiencia estética sostenido por Von Hartmann, al considerar que ésta tan solo constituye un acto fugaz y poco consistente debido a la escasa duración de la misma, al comprenderla como un simple paréntesis en lo que sería una momentánea cesación de la rutina cotidiana, Laurent Jenny señala que dos son las vidas que alberga la obra artística en la experiencia íntimo-artística: una primera es aquella que acontece en el mismo instante en que transcurre la contemplación o representación de la misma, una segunda es aquella otra que permaneciendo guardada en la interioridad del propio ser del espectador, le permitirá contemplar la realidad del mundo desde la perspectiva abierta por la propia obra que ha quedado interiorizada. Es sobretodo esta segunda vida la que conduce al ser humano a ver los objetos del mundo de otra manera, que no es otra que aquella reclamada por Wittgenstein, consistente en ver las cosas en su vinculación con el Todo. Esta sería, precisamente, una de las principales funciones de la obra artística: ofrecer al espectador otra mirada distinta a aquella en la que habitualmente observa las cosas, sustrayéndolas de esa rutina cotidiana que todo tiende a nivelarlo y confundirlo, permitiéndole de paso abandonar su estado de inautenticidad para abrir el horizonte a sus posibilidades más auténticas. De este modo, este ser que, desde la perspectiva de Ricoeur, es *igual a ser interpretado*, puede seguir siendo interpretado gracias a las muy distintas y potenciales interpretaciones dadas a la obra artística, que le servirán a modo de Espejo en el que ir tejiendo las redes de su *ser-en-sí*. De ahí surge el concepto, también ricoeuriano, correspondiente a la formación de una identidad narrativa forjada dentro de la relación especular que acontece entre el espectador y la obra artística, dando lugar al correspondiente desvelamiento del ser del ente. En este aspecto, cabe recordar que la imitación constituye uno de los motores principales en la *Bildung* del ser humano, en la medida en que éste forja, desde una edad muy incipiente, su identidad a partir de los muy diversos procesos de identificación/desidentificación/nueva identificación que tienen lugar a lo largo de su existencia, y que según Javier Gomá, tanto aseguran la transmisión de las tradiciones como su superación y apertura a nuevos horizontes.

La existencia del ser humano constituye un cambio constante, esto es, un sentirse *como en casa* proseguido de un sentirse *fuera de casa*, en lo que sería un constante ir y venir de lo *heimlich* hacia lo *unheimlich*, esto es, de lo conocido y seguro hacia lo desconocido e incierto. Al fin y al cabo, *dejar lo cierto por lo dudoso es dejar la muerte por la vida*, señala Bergamín, pues nada puede haber más anti-vital que una certeza que se pretenda absoluta, de tal manera que en dicho contexto seguridad equivale a muerte, siendo ésta la principal razón por la cual las *Filosofías de la Caricia* renunciando al agarre (*Begriff*) del concepto, prefieren apostar por un pensamiento Débil a la manera vattimiana, como el grácil vuelo de una libélula que en su fragilidad e inconsistencia es lo más alejado a la solidez y permanencia de una razón que se pretenda definitiva. En este aspecto, podemos seguir constatando que existe la misma correlación entre el ser y la obra de arte, pues ambas se encuentran simultáneamente impregnadas por la endeblez del pensamiento de la caricia y el cambio constante. No obstante, apoyándonos en el nietzschiano *Eterno Retorno*, en lo que al cambio se refiere, siempre se trata de lo mismo que retorna de diferente manera, quedando entonces aunados en un mismo proceso el ente inmanente e inmóvil de Parménides con el cambio constante de Heráclito que impide bañarse dos veces en la misma aguas del río. Esto encuentra su plasmación en el propio proceso evolutivo del arte a lo largo de la historia, en el que encontramos, no tanto una superación de etapas como una *Aufhebung* en la cual lo nuevo se encuentra impregnado por aquello anterior que supuestamente había quedado superado, teniendo siempre lugar una determinada permanencia de las formas tradicionales simultáneamente conjugada con su transgresión, tal como ya hemos tenido ocasión de constatar en el caso de la irrupción del dodecafonismo en el siglo XX, como síntesis de aquellas formas procedentes del contrapunto barroco combinadas con la innovación que supuso la invención de la serie de doce tonos correspondientes a la escala cromática. En la historia del arte al igual que en la historia del pensamiento, no ha habido una evolución propiamente dicha sino un flujo constante entre lo perenne y lo innovador, salvo en aquellos casos en que el oportunismo más gratuito ha prescindido radicalmente de la tradición para abrir las puertas a las más superficiales modas pasajeras, que en su corto recorrido han sido incapaces de albergar ninguna trascendencia.

También hemos constatado este mismo fenómeno en la continua permanencia-alternancia de los eones clásico y barroco a lo largo de la historia, tal como D'Ors supo vislumbrar al comprobar que se trataba de eones, y no meramente estilos, que iban sucediéndose en continuadas etapas, conservando un núcleo esencial y variando en cada período en sus formas más específicas. Un ejemplo más del nietzschiano *Eterno Retorno* de lo mismo de distinta manera, que también podemos ver reflejado en su concepción de lo artístico en *El Nacimiento de la Tragedia*, donde Apolo (lo apolíneo) y Dionisio (lo dionisiaco) vendrían a representar lo clásico y lo barroco, así como la forma y el fondo o

contenido, la quietud y permanencia del parmediano ente inmanente, y la heraclitiana movilidad e inconstancia, siendo ambos eones mutuamente irreductibles. Todo ello nos conduce al eterno diálogo existente entre la Potencia y la Resistencia, esto es, entre aquello que aspira al cambio constante y aquello otro que tendiendo a la permanencia actúa como obstáculo, lo que según el propio Nietzsche siempre obliga al artista, y al ser humano en general, a tener que *danzar en las cadenas*. Es por esta razón, que las limitaciones impuestas por las distintas preceptivas estéticas y/o morales han permitido conformar los límites de la realidad del artista y el sujeto humano, pues de acuerdo con D'Ors, *la felicidad estaría en el conocimiento de los propios límites*, y no en un ficticio libre albedrío disfrazado de ilusoria libertad. Al respecto, no debe sorprendernos que pintores como Chardin o Tàpies, así como compositores como Stravinsky, Schönberg o Gerhard, se obligaran a sí mismos a danzar en las más pesadas cadenas tras haber impuesto serias restricciones a su libertad creativa, que sin duda alguna, redundaron en una más rica creatividad e innovación artística. Por desgracia, este aspecto ha sido deliberadamente soslayado por algunos artistas pertenecientes a ciertos movimientos de la vanguardia, al confundir la libertad con la más absoluta ausencia de límites, dando lugar a una serie de efímeras modas tan gratuitas como carentes de trascendencia.

Otro tanto sucede en el seno del *Da-sein* o *ser-en-el-mundo*, pues al igual que la obra artística, alberga en su propio ser el ente inmanente de Parménides y el cambio constante de Heráclito, en lo que nietzschianamente vendrían a ser los valores de conservación (resistencia) y aumento (cambio), manteniendo siempre algo igual y algo diferente, salvo que permanezca completamente anclado-alienado en la más pura oficialidad de lo establecido, en base a lo cual constatamos que en el territorio del *ser-en-el-mundo* tampoco hay progreso sino un flujo constante entre aquello que aspira a ser perenne y aquello otro que siempre busca ser diferente.

Volviendo con Heidegger, el ser no es algo que ya es sino que acontece, es *gibt* (se da), siendo un acontecer (*Ereignis*) en la triple regalía del Tiempo-Espacio, en la cual lo pasado no deja de estar presente bajo el modo de la ausencia, determinando de paso el futuro que aún está por venir desde ese mismo presente en el que aparentemente el ser se encuentra. Lo mismo sucede, de hecho, con la obra artística, en la medida en que lejos de ser algo, más bien se da en un determinado contexto espacio-temporal a lo largo de la historia, llevando incrustadas a sus espaldas todas aquellas interpretaciones que el paso del tiempo fue depositando sobre ellas, de tal manera que una obra contrapuntística de J. S. Bach dándose en la triple regalía del Tiempo-Espacio, hoy también es escuchada (interpretada) desde las ricas aportaciones del atonalismo y el dodecafonismo schönberguiano, quedando entonces iluminada para la posterioridad desde esta nueva apertura, permaneciendo al mismo tiempo abierta a las reinterpretaciones que en el futuro sobre la misma

puedan recaer. Toda la proustiana búsqueda del tiempo perdido es un ejemplo más del funcionamiento de la triple regalía del *Tiempo-Espacio*, pues en dicha obra nunca sabe el lector, a ciencia cierta, exactamente en qué tiempo se encuentra, si en el de presente del narrador, en el pasado del protagonista principal, o en el futuro que aún está por devenir.

A pesar de que el segundo Heidegger nada aporta a la comprensión de los estilos artísticos habidos en cada momento histórico²⁹⁰⁰, es no obstante capaz de iluminar la cuestión ontológica referente al Origen de la obra de arte y la experiencia estética, evitando hacer tanto de lo artístico como del ser, un sujeto temático, ontologizando de este modo la obra de arte al tiempo que estetifica al ser. La ontologización de lo artístico ha desencadenado la liberación del Arte de las garras de una historiografía excesivamente centrada en el análisis de los estilos a lo largo de los diferentes períodos históricos, en la misma medida en que la estetificación del ser ha abierto la mazmorra de la Caverna Platónica donde éste había quedado recluido. Este proceso cierra el paso a toda posibilidad de considerar lo artístico como algo superfluo, efímero e incluso meramente decorativo, tras haber quedado ontologizada la obra de arte y estetizado el propio ser.

Constatamos por tanto que en los escritos de Heidegger pertenecientes a su segunda etapa, la correspondiente a la *Kehre*, aparece una concepción del Ser y del Tiempo-Espacio ciertamente estética, en la cual el ser humano es asimilado y comprendido bajo los mismos presupuestos que la obra artística, esto es, en función de un tiempo-circunstancias que irá determinando en cada momento el devenir de su propia existencia. Lejos de poseer el *Dasein* y la obra de arte una esencia o sustancia que permita conferirles una determinada definición, verificamos que en realidad no son nada, o mejor dicho, son esa nada que irá adquiriendo sentido y significación con el paso de ese tiempo que no transcurriendo en línea recta, se manifiesta en la triple regalía de pasado, presente y futuro. Y es precisamente en esta concepción estética del Ser y del Tiempo donde subyace una visión ciertamente innovadora y revolucionaria en su capacidad para desmitificar y de-construir los fundamentos del tradicional modo metafísico de pensar la realidad del pensamiento occidental, entendiendo por tal, tanto la tendencia al pensamiento mono-lógico como al relativismo fragmentario.

En este aspecto, tanto el *Da-sein* como la obra artística se caracterizan por existir en su *noch nich* y no en un ser fenoménico susceptible de ser situado en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, pues aquello mismo que les falta es aquello que precisamente viene a constituir su poder-ser más propio. En el no-ser de ambos radica su sentido más intrínseco, no dejando de albergar en este aspecto cierta naturaleza *unvorstellbar*²⁹⁰¹ al ser irreductible a

²⁹⁰⁰ Pues en ningún momento ésta fue su pretensión

²⁹⁰¹ Irrepresentable

una representación dada, permaneciendo en este aspecto en la absurdidad de aquello que *gezeigt werden kann, kann nich gesagt werden*²⁹⁰². Pero ésta es precisamente su condición más intrínseca, ser como es, como la rosa que es *como es* sin obedecer a un porque, debiendo ser contemplada bajo la wittgensteniana perspectiva de la manera correcta de ver las cosas, cual *subespecie aeternis*.

Lo que en definitiva nos enseña la experiencia íntimo-estético-artística es a comprender y aceptar la absurdidad de nuestra propia existencia, al consistir ésta en un simple juego de metáforas e ilusiones, que conformando una identidad de ficción, a lo largo de la historia se ha comportado como si fuera algo-en-sí, desvelándose entonces en su incapacidad de asumir su naturaleza provisional e ilusoria. Y es precisamente en dicha ilusión donde radica la Belleza y la Ética de su existencia, al ser una finalidad sin otro fin e intencionalidad sin otra intención que la de permanecer en el *noch nich*²⁹⁰³ del propio ser y su inexorable muerte, pues el *Da-sein* siempre se mueve en la perspectiva del poder-ser y el aún no de una muerte que constituyendo la condición de su existencia, también comporta la cesación radical de todas sus posibilidades. En este aspecto, el *Da-sein* se comporta respecto a su propia existencia, de la misma manera que frente al *noch nich* de la muerte, esto es, manteniéndose en la alienante medianía que supone el vivir de espaldas a la realidad que supone llevar una existencia ficticia, tan artificiosa como la de los personajes de ficción creados por el novelista a la hora de desarrollar la trama argumental de su obra.

Por tanto, la existencia humana tan solo puede ser contemplada tal como es y no comprendida, excepto como un montón de metáforas e ilusiones prometeicamente creadas en su capacidad para hacer frente a las muchas aporías de la existencia, en lo que sería una existencia primordialmente estética. Quizás sea por esta razón que en su momento Montaigne advirtiera en su ensayo *De la Solitud* que *la plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi. Il est temps, de nous dénouer de la société puisque nous n'y pouvons rien apporter*²⁹⁰⁴. Pues respecto a nuestra relación con el mundo circundante, realmente no está en nuestras manos hacer algo que positivamente pueda transformarlo. Y dado que la única garantía de cambio reside sobre uno mismo, ésta constituirá nuestra mayor capacidad de acción sobre el mundo y sus circunstancias. Es por esta última razón que hasta ahora todas las revoluciones llevadas a cabo por el ser humano han consistido, más o menos, en una especie de movimiento a lo largo de una línea curva para volver a su punto de partida, con la ilusión y el engaño añadido de haber creído alcanzar la Tierra Prometida.

²⁹⁰² Puede llegar a ser mostrado, no puede llegar a ser dicho

²⁹⁰³ Aún no

²⁹⁰⁴ P. 494-496, *Essais*, Michel de Montaigne, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2014. Nada hay más grande en el mundo que saber estar consigo mismo. Es tiempo de desligarnos de la sociedad en la medida en que nada podemos aportarle.

Resulta entonces coherente la estetización del ser llevada a cabo por el segundo Heidegger, así como la correspondiente ontologización de lo estético, pues ambos, el ser y lo estético, mantienen una estrecha interacción en la que van tejiendo sus propias redes. Después de todo, a lo largo de la historia la obra artística ha seguido los mismos parámetros que el *Dasein* al haber sido susceptible de seguir las pautas del *das Man* de lo establecido, u optar libremente por elegir la opción de un nuevo proyecto. En esta segunda posibilidad han transcurrido por unos mismos derroteros en su capacidad fundante al establecerse como posibilidad de proyecto siempre inacabado e interminable, sustrayéndose simultáneamente tanto al tedioso fluir de la cotidianidad como a las más tradicionales convenciones establecidas. En ello precisamente radica la más verdadera libertad del ser humano, esto es, en aceptar el desafío del juego estético de la existencia consistente en desarrollar las correspondientes artimañas para dar forma a su poder-ser-más-propio, que constituyendo una finalidad sin fin e intencionalidad sin intención, lleva implícita la aceptación de que su propia existencia no es más que un Bello artificio.

El sentido eminentemente estético-artístico que para el ser humano encierra su propia existencia también le impide andar por senderos ya trazados o navegar por aguas claras, seguras y serenas, pues tras haber tenido que renunciar de antemano a cualquier Tierra Prometida o Arcada Feliz y segurizante, el *Dasein* debe aprender a vivir en la incertidumbre de la duda, la provisionalidad, la incompletud y el cambio constante. Después de todo, tal como musicalmente nos lo aclara Gustav Mahler en su Segunda Sinfonía, la lucha del ser humano por su existencia no alberga sentido alguno excepto el afán mismo de aventurarse en la aventura de la vida, cual Don Quijote persiguiendo hasta la muerte sus más dorados ensueños. Poco importa el resultado final sino tan solo la posibilidad de poder confesar, como Neruda, que *he vivido*, que el afán ha vencido a la disonancia y al silencio, y si cabe, a la propia muerte en la medida en que ésta nunca conseguirá matar la *quoddidad* de haber existido, pensado, sentido, sido-en-el-mundo-con-sus-circunstancias. Ésta y no otra es la Belleza del mundo y del ser humano, respecto a la cual Hermann Broch señala que:

*En el más apartado límite irradia la belleza;
desde la más apartada lejanía irradia sobre el hombre
alejada del conocimiento, alejada de la pregunta,
sin esfuerzo
ya sólo perceptible a la mirada,
la unidad del mundo establecida por la belleza,
fundada sobre el hermoso equilibrio de la supralejanía*

*que penetra todos los puntos del espacio, saciándolos con
la lejanía*

*y- simplemente demoníaca- disuelve no sólo lo más
contradictorio*

en la igualdad de rango y la igualdad de importancia,

sino que- aún más demoníaca- en cada punto

colma también la lejanía del espacio con lejanía de edades,

detenida la balanza del flujo del tiempo en cada punto

una vez más su detención saturnal,

no eliminación del tiempo, pero sí su ahora eterno²⁹⁰⁵

Por tanto, la belleza que es inherente al existir humano, alejada del conocimiento²⁹⁰⁶, no admite preguntas porque sin esfuerzo irradia sobre el ser, que sólo mediante la mirada la percibe como unidad del mundo disolviendo lo más contradictorio en su ahora eterno. La Belleza al igual que la existencia humana, en su naturaleza propiamente demoníaca, nos es entonces desvelada como aquello de lo cual es preferible callar porque jamás podrá mostrarse en un hipotético explicarse. Por esta razón:

Lo cruel y lo bondadoso, la vida y la muerte,

*lo comprensible y lo incomprensible, pueden tornarse una única comunidad sin
distinción,*

encerrada por el vínculo unificante de la belleza,

irradiada sin esfuerzo en la mirada que la abarca,

y por eso mismo es, como un hechizo, y hechizada-hechizante,

demoníacamente receptora de todo es la belleza²⁹⁰⁷

Lo que remite a la wittgensteniana manera correcta de mirar el mundo, que comportando dejarse hechizar por la sorpresa de que el mundo exista, se limita a contemplarlo sin pretender alterarlo en ningún sentido, como así lo

²⁹⁰⁵ P. 135-136, *La Muerte de Virgilio*, Hermann Broch, Alianza editorial, Madrid, 2014

²⁹⁰⁶ Implícitamente, Broch se refiere al conocimiento racional y explicativo.

²⁹⁰⁷ P. 137, *Ibíd.*

contemplan los dos hermanos en la novela de Musil (*Der Mann...*) cuando desde lo alto de un montículo y a través de la reja de un jardín, ven el mundo como ese *Vaso Espiritual* que según Laozi²⁹⁰⁸ no se puede manipular. La Sabiduría consiste, si acaso, en saber ver todas las cosas confinadas por el *vínculo unificante de la belleza* re-uniendo en un mismo Espacio-Tiempo, la vida y la muerte, el dolor y la alegría, aquello de lo que se puede hablar y aquello Otro de lo que es preferible callar. El sentido de la existencia es, entonces, un sentido-sin-sentido que encuentra en lo estético-artístico su más plena plasmación, que resistiéndose a mostrar su esplendor en los rutinarios actos de la vida cotidiana, tan solo puede darse fuera del ámbito público de la *polis*. Por esta razón, para el ser humano la vida siempre se encuentra en otra parte²⁹⁰⁹, esto es, no tan solo más allá de las apariencias, sino y sobre todo, más allá de la oficialidad de lo público, en los cálidos e íntimos fuegos del Hogar de Hestia en el que es gestado el *Tiempo-Espacio-íntimo-estético-artístico*.

En realidad, no hay existencia propiamente dicha más allá de este *Tiempo-Espacio*, que actuando como límite limitante frente al *Das Man* de lo establecido, conforma ese entramado de ilusiones y artificios que en definitiva es el ser humano, si bien se trata de un entramado mucho más real que la propia realidad concreta y aparente del "se" de lo establecido. Sucede con la naturaleza estética de la existencia humana aquello mismo que "el oscuro" Heráclito señala en sus misteriosos aforismos: que *muerte es todo cuanto vemos estando despiertos*, pues la vida se encuentra en otra parte, en los relatos de ficción, en el espacio-tiempo abierto por las partituras musicales, en las realizaciones plásticas y literarias, en las vivencias de la intimidad, y no en los acontecimientos socio-político-económicos que pertenecen al ámbito de la *polis*. En este aspecto, si en su dimensión pública el sujeto (el yo) se encuentra sujetado y sometido a las exigencias de la función social, ya sea ésta pública o privada, en la dimensión de su intimidad permanece completamente libre de dicha sujeción o exigencia para poder construirse a sí mismo²⁹¹⁰. Y es en la intimidad del Hogar de Hestia donde el ser puede realmente llevar a cabo su propia construcción y existencia a partir de los materiales cultural-artísticos legados por la tradición de todos los tiempos, si bien tampoco podemos perder de vista que lo público y lo íntimo no dejan de resultar inseparables en su mutua acción recíproca, al constituirse cada una en límite de la otra. Por tanto, ese más allá del ámbito estético, de lo que es la Vida Verdadera, no deja de fundamentarse en la oficialidad de la *polis*, a la que de forma irremisible se encuentra unida y simultáneamente desmarcada. De entrada, el ser humano se encuentra como apresado en la propia cárcel que el rutinario transcurrir de

²⁹⁰⁸ *Daodejing*, Laozi

²⁹⁰⁹ Como bien reza el título de una de las novelas del escritor Milán Kundera: *La Vida está en otra parte...*

²⁹¹⁰ P. 86, *La Intimidad*, José Luis Pardo

la cotidianidad y su irremisible adscripción a las obligaciones de la *polis* categóricamente le imponen, para después optar por la posibilidad de desarrollar su poder-ser-más-propio. Sin embargo, la construcción de su identidad no deja de estar inmersa en el espesor de la diferencia, pues no está conformado por un único "yo" sino por la muchedumbre de antepasados, de sujetos tanto presentes como futuros que conforman y seguirán conformando su existencia. En este aspecto, inevitablemente es al mismo tiempo mismidad y alteridad, él mismo y lo otro, un emisor que emite (el que habla, se expresa) y un receptor que recibe (el que se oye hablar y expresar), no pudiendo ser nunca ni uno (el que habla) ni el otro (el que escucha), al existir ambos a través del tiempo-espacio de la intimidad y no en la simultaneidad²⁹¹¹. De ahí la obvia pobreza que supone la actual auto-referencialidad del ser humano al creer ciegamente en la posibilidad de poder ser algo-en-si-por-sí-mismo al margen de toda alteridad. La pérdida de contacto con la tradición de todos los tiempos denunciada por algunos autores como George Steiner, no deja de ser reveladora de la actual ausencia de rumbo del propio ser humano al ser incapaz de enraizarse en las huellas dejadas por el surco del tiempo a lo largo de la historia, inepto para contar con otra alteridad que la de su propia mismidad, permaneciendo entonces perdido en el laberinto de su propio solipsismo narcisista, tan solo puede ser víctima de la desesperación y el resentimiento. Como señala J. Luis Pardo, *el Sí mismo no se le revela al Yo más que como una caja negra, como una habitación cerrada cuyo umbral no puede traspasar*, y dado que alberga un contenido que el propio yo ignora, tan solo puede descifrar y tomar consciencia del mismo mostrándolo al espejo que es la Otredad en el espacio-tiempo de la relación íntima.

Estética y Hermenéutica

Desde el punto de vista gadameriano, la estética debe subsumirse en la hermenéutica en la medida en que desde siempre se ha encontrado vinculada a una actividad interpretativa, teniendo dicha orientación filosófica su origen en el dios Hermes al representar un puente de unión en medio del abismo

²⁹¹¹ P. 177, *Ibíd.*

existente entre la tradicional dicotomía abierta entre el mundo de lo universal-abstracto de la metafísica y el mundo de lo particular-concreto de la poesía, el arte y la música. Él es el mago capaz de transmutar la más vasta materia, el hueso de un animal, en una flauta de Pan, moviéndose siempre en la encrucijada de los mundos y las realidades opuestas para erigirse en su punto de contacto o intersección. Así, podemos entender la hermenéutica como el arte de conectar esos mundos que inicialmente parecían estar condenados a permanecer eternamente fragmentados, si bien es en la obra de arte y la experiencia estética donde la *religio* de la forma-materia y el contenido-Idea adquiere su máxima culminación. En la obra artística la propia forma-materia ya encierra el contenido, esto es, es significativa, de la misma manera que el lenguaje poético también expresa mediante una serie de significantes un contenido que resulta ser implícito a su propia forma. En este sentido, la forma-materia de la obra plástica, la propia palabra poética (significante) ya vienen a ser el contenido de la propia creación artística, de tal manera que confluyendo en ella la Idea-concepto y la forma-materia surge una tercera realidad que incluyendo a ambas no deja al mismo tiempo de ser otra bien distinta. De este modo, la obra de arte brilla desde su propio *ser-en-sí*, que aunando lo universal-abstracto y lo particular-concreto, permite al espectador acceder a su ser-más-íntimo, si bien por otra parte, tan solo puede brillar y resplandecer fuera del tedioso ámbito de la cotidianidad, esto es, en ese espacio transicional que la obra artística precisa para poder existir y destacarse respecto al tumulto de la actividad cotidiana.

En este aspecto, volviendo sobre Heidegger, la obra de arte, ya se trate de una obra plástica, musical o literaria, abre e instituye un mundo, pues no describiéndolo ni explicándolo, lo constituye por sí misma, tal como ya hemos podido constatar en los muros pintados por Tàpies, que no siendo una representación de la realidad, son una *realidad-mundo* en sí-misma, que habla por sí-misma, de la misma forma en que la palabra poética instauro el propio ser como palabra plena que es cargada de sentido y significado. Por esta razón, la obra artística lejos de describir la realidad o de simplemente representarla, *abre y constituye un mundo*, siendo ésta la razón por la cual Heidegger señala que cada vez que en la historia ha aparecido un nuevo estilo o tendencia, ha tenido lugar *un empuje* que conllevando la emergencia de una nueva *Weltanschauung*, ha contribuido al desvelamiento del ser y la verdad de los entes intramundanos. En este aspecto, la capacidad fundante de la obra artística es del todo correlativa a la capacidad del *Da-sein* para abrir y fundar nuevos mundos, teniendo entonces que hablar de la intrínseca correlación existente entre el *ser-aquí* y la obra de arte, y si además le añadimos su común inter-pretabilidad, obtendremos una concepción del ser humano eminentemente estética. Cuando Nietzsche afirma en el *Nacimiento de la tragedia*, que la existencia humana tiene una justificación estética, a pesar de no haberlo podido obviamente argumentar desde los presupuestos teóricos de

Heidegger y Gadamer, apunta en la misma dirección de esta investigación sobre las vinculaciones existentes entre la ontología y la estética, que como ya hemos podido constatar, en base a dichos autores, el ser ha quedado estetizado en la misma medida en que lo artístico ha pasado a ser ontologizado. Por su parte, Nietzsche establece que la Voluntad de Poder es una instancia creadora de valores por parte del ser del ente del ser humano para el propio ser humano, y en este aspecto, la esencia del arte consistiría en la creación de posibilidades de la Voluntad de Poder, ya que *el arte es la esencia de todo querer, que abre perspectivas y las ocupa*, siendo entonces comprendido el mundo como obra de arte procreándose a sí misma. Como rasgos fundamentales de la existencia humana, los valores establecen determinadas condiciones de conservación y aumento que posibilitan su crecimiento, y es la creación artística aquella que involucra ambas a la vez, pues si en base a las primeras toma como punto de partida un determinado estilo y gusto estético en consonancia con el momento histórico en que se encuentra el artista, en base a las segundas necesita ir más allá de las posibilidades que le han sido dadas con la finalidad de abrir un nuevo mundo, esto es, de romper en algún que otro grado los esquemas ya establecidos (*el das Man*). Y como podemos constatar, lo que acontece con la obra de arte es susceptible de ser extendido a la totalidad del proceso existencial mismo, pues el ser humano tan solo puede evolucionar a partir de algo ya dado que simultáneamente actúa como órgano y obstáculo (órgano-obstáculo). Es decir, aquello mismo que en principio lo obstaculiza, constituye la condición de su progreso, y es también en este aspecto que la muerte actúa como órgano-obstáculo de la vida, en no menor medida en que las preceptivas y limitaciones en las que danza el artista constituyen la condición para desarrollar la actividad creativa de su obra. En esta misma dirección vienen a redundar los planteamientos de Eugeni Trías cuando tanto en la producción artística como en la vida, establece la existencia de dos grandes principios, uno vital, *Eros* y otro mortal, *Tánatos*, que interaccionando mutuamente como fuerzas conjuntivas y disyuntivas respectivamente, dan lugar a la creación artística como manifestación sensible y simbólica. De alguna manera, también podemos comprender el estado de inautenticidad y permanencia del *Dasein* en el *das Man* de lo establecido, así como la propia inercia de la vida cotidiana, como máxima expresión de la resistencia (órgano-obstáculo) a su *poder-ser-más propio*, esto es, como un bailar en las cadenas no excesivamente diferente o muy próximo al bailar del artista en el proceso de desarrollo de su creatividad.

El problema aparece cuando el artista, y el ser humano en el ámbito general de su existencia ya no tienen limitaciones u obstáculos a los que enfrentarse, pues tan solo pueden ser realmente libres y creativos bailando en las cadenas. Resulta por tanto necesaria la existencia de una determinada preceptiva en el ámbito estético, que siendo susceptible de ser cuestionada y transgredida, pueda dar lugar a un nuevo estilo o tendencia artística. La caótica situación que

en el fondo supone la actual carencia de reglas, tan solo puede conducir al inmovilismo de la anarquía, en el cual el mundo no pudiendo ir a ninguna parte, tan solo puede permanecer en la más absoluta confusión, estado que remite al estar fundido con el todo, y por tanto, y también de algún modo, con la nada. Y ésta es en líneas generales la situación en la que actualmente se encuentran buena parte de las tendencias artísticas, algunas corrientes pedagógicas y ciertas posturas ético-morales cuando optan por deslizarse en el solipsismo del “todo vale” y nada realmente importa. Todo ello da lugar a la conformación de un mundo solipsista y narcisista en la propia auto-referencialidad en la que se encuentran la mayor parte de sus individuos, nihilista en el peor sentido de la palabra, poniendo de manifiesto su oportunismo y frivolidad.

Siguiendo con Nietzsche, no podemos dejar de vislumbrar hasta qué punto la transvaloración de los valores que ha tenido lugar en y a partir de la nietzschiana “muerte de Dios” guarda un más que evidente paralelismo con la crisis y superación de la representación en las artes plásticas y la tonalidad en el ámbito de la música, al ser superada y sustituida la mimesis o imitación de la naturaleza por la creación propiamente dicha de nuevos mundos a partir de la propia creatividad imaginativa del artista. La imitación ha quedado suplantada por la composición, construcción o creación, términos muy habituales dentro del discurso de las vanguardias. En este sentido, la quiebra de la representación que progresivamente va teniendo lugar desde finales del siglo XIX y especialmente a lo largo del siglo XX e inicios del XXI, no deja de guardar una estrecha relación con la disolución del Sujeto Trascendental kantiano y los correspondientes principios categóricos, así como los Ideales propios de la Modernidad, y su sustitución por una concepción del ser emparentada con la nietzschiana Voluntad de Poder, que además de albergar una justificación estética, conduce hacia una posición vitalista en la cual la vida es la obra de arte por excelencia. Ha nacido entonces el concepto del Superhombre creador de su propia existencia, de forma que la única relación posible entre el sujeto y el mundo es aquella que siendo creativa desemboca en una estética de la creatividad.

En el contexto artístico del siglo XX, con la quiebra de la mimesis y la representación también quedaron profundamente cuestionados los Grandes Meta-Relatos que hasta entonces habían constituido el fundamento de la cultura occidental, quedando abierto el horizonte a la duda y la sospecha, viniendo a desvanecerse de paso, la hipotética existencia de una Verdad incuestionable y eterna para dar paso a una comprensión Hermenéutica de la realidad, esto es, no fundamentada en ninguna *arjé*, sino en una actividad interpretativa siempre abierta y sujeta a la interrogación. En este aspecto, Nietzsche niega la existencia de un orden moral del mundo, pues lo que realmente existe es un orden de fabulación que alberga una naturaleza plenamente estética, de tal manera que es en la ficción donde hay más realidad que en las apariencias (*Vorhandenheiten*) de las cosas, siendo ésta la principal

razón por la cual más tarde Ricoeur señalará que es en las verosímiles historias de ficción donde hay más realidad que en el propio entorno fenoménico y aparente. En este aspecto, si *muerte es todo cuanto vemos estando despiertos*, según señala Heráclito, entonces la vida realmente se encuentra en el orden de fabulación del mundo que podemos experimentar mediante la experiencia artística y onírica. Ésta sería una de las razones por las cuales Nietzsche adopta para la expresión de su pensamiento la forma poética y ensayística en lugar de las maneras categóricas del Tratado o el Método, dando lugar a la conformación de un pensamiento, que en su forma, ya es estético y en cierta manera constituye su contenido, en lo que sería una *Trieb zur Metapherbildung*, y así mismo sucederá en la obra de Ortega y Gasset, Adorno o Eugeni Trías, por poner algunos ejemplos.

A través de la versión que en sobre el mito de Pandora aparece en *El Trabajo y los Días* de Hesíodo, el fuego que Prometeo regala a la humanidad en la representación trágica de Esquilo; *Prometeo encadenado*, nos es desvelado que sólo mediante el arte, *las muchas artes*, podrán los humanos hacer frente a lo más trágico de su existencia, esto es, a esa desesperanza de la que por definición nada cabe esperar, especialmente en lo que a la inevitable presencia de la muerte se refiere. Pero Prometeo además de regalar el preciado fuego también hace morar *ciegas esperanzas* en los seres humanos, esto es, vanas ilusiones en su pretensión de erigirse en realidad tangible y propiamente esperanzadora. Y de eso precisamente se trata, de erigir falsas ilusiones y esperanzas mediante las muchas artes, como mucho más tarde descubrirá Nietzsche al detectar que no hay para la Verdad más fundamento que ese entramado de ilusiones y metáforas en que en realidad consiste, siendo lo artístico la actividad mayormente indicada para el sostenimiento de dicho entramado. De este modo, el ser humano se encuentra, en el mejor de los casos, ciegamente esperanzado con sus propios constructos artísticos en el escenario de ilusión y mentira que es su propia existencia, en este aspecto inevitablemente condenada a ser fundamentalmente estética. Por esta razón debe construirse a sí mismo dentro de un mundo también construido por los demás existentes que lo habitan, para dar fe y dejar constancia de la quoddidad de haber vivido como único reducto susceptible de ser salvado ante la guadaña de la muerte. Obviamente, el mito nos orienta en la dirección de la Ontología Estético-Hermenéutica señalada por Vattimo y Oñate, en base a la cual la existencia del ser humano sobre la tierra nos es desvelada como experiencia eminentemente estética.

En este contexto de fabulación que es el mundo para el ser humano, la experiencia artística constituye uno de los medios más adecuados para llevar a cabo la transmutación consistente en abandonar su estado de inautenticidad y servidumbre a la oficialidad de lo establecido (*das Man*), que vendría a coincidir con la gadameriana *transformación en una construcción*. Si el ser no se construye a sí mismo a partir de los materiales simbólico-cultural-artísticos que

le han sido legados por la tradición, se encontrará condenado a bailar como la cabra del trío correspondiente al tercer movimiento (Scherzo) de la *Octava Sinfonía* de Dimitri Shostakovitch, o a vivir en la somnífica y letárgica felicidad de los peces nadando en las arremolinadas aguas del río, como tan bien nos lo expresa Gustav Mahler en su *Lied San Antonio de Padua predicando a los peces*²⁹¹², esto es, en la más absoluta alienación y sumisión a lo establecido, sin llegar a desarrollar su *poder-ser-más-propio*. De hecho, tanto en esta obra del compositor austríaco como en la *Suite El Quijote* compuesta por Robert Gerhard, la condición del bienestar humano consiste en el hecho de haber sabido luchar contra los muy diversos obstáculos y contingencias de su existencia para conseguir llevar una vida fértilmente creativa, sin importar demasiado el éxito o fracaso de sus esfuerzos, sino el hecho en sí de haber intentado o conseguido auto-realizarse. En esto consiste el profundo mensaje que transmite la música de la *Segunda Sinfonía* de Mahler titulada *Resurrección*, en glorificar a quien ha sabido ir más allá del confort de lo ya dado y conocido, para arriesgarse a vivir la aventura de la vida con todos sus contradicciones, paradojas y fatalidades, cual Quijote empuñando su lanza contra aquellos Gigantes que en realidad no eran más que molinos de viento. Ese Hidalgo que hacia el final de la novela acaba vencido en la arena por su rival el Caballero de la Blanca Luna, para después re-tornar a casa, recuperar la cordura y morir en paz, es la viva imagen del aventurero que dando por válidas sus más ficticias conjeturas, finalmente puede declamar aquella frase pronunciada por Neruda: *confieso que he vivido*.

Por otra parte, en lo que tradicionalmente ha sido el olvido de la diferencia existente entre el ser y el ente, que siempre ha tenido como consecuencia más inmediata, la identificación de la verdad-realidad con el mundo de las Ideas y los conceptos, en claro detrimento del mundo sensible de los entes, la experiencia artística viene a recordarnos la diferencia, así como la imposibilidad de establecer una Verdad en un mundo plagado de infinitos matices y contradicciones, estableciendo un puente entre estos mismos opuestos que siempre estuvieron dialécticamente enfrentados. Dado que a lo largo de toda la historia de la metafísica, al no haber hecho el ser acto de presencia en la Idea, ha quedado patente que allí donde parecía haber la Verdad, en realidad no había nada excepto la nada más absoluta, desde el pensamiento heideggeriano el progreso tan solo puede serlo bajo la forma del nihilismo tras haber sido olvidada la pregunta por el ser. No obstante, al aportar la obra artística esa realidad sensible que apriorísticamente había quedado engullida por la Idea o el concepto, permitiendo que haya algo en lugar de la nada, retorna la vitalidad a una realidad que corría peligro de ser nihilizada, excepto claro está, que se trate de una obra pseudo-artística como sería una creación

²⁹¹² Que también aparece en el segundo movimiento de su sinfonía *Resurrección*

de tipo conceptual (arte del concepto que no del objeto), en cuyo caso, el propio concepto seguiría condenando a la obra a ser meramente nada. En la heideggeriana co-pertenencia e indisolubilidad del ser-pensar como relación constitutiva y fundante del mundo, la experiencia artística permite recordar (*Andenken*) y superar (*Verwindung*) lo olvidado y no pensado a lo largo de toda la tradición metafísica de occidente, al albergar siempre la obra de arte un ser y un ente, esto es, un indisoluble ser-pensar por contener en su propio seno, lo que en términos adornianos sería un *Wahrheitsgehalt*²⁹¹³, que al mismo tiempo es una manifestación sensible de *la escritura inconsciente de la historia*.

Oñate señala que la hermenéutica des-oculta (*aletheia*) una verdad parcial e histórica que nunca puede constituirse como “la verdad” en la medida en que entonces caeríamos en lo a-temporal y metafísico. *Toda aletheia es un dar-se-cómo, significa entonces que siempre es una interpretación histórica, ni arbitraria, ni definitiva*²⁹¹⁴, como también lo es la interpretación de la obra artística en la medida en que es algo que también acontece (*es gibt*) en un determinado contexto de circunstancias histórico-culturales, cuya facticidad impedirá que pueda ser comprendida de una vez para siempre. Esta es una de las razones por las cuales inevitablemente una obra artística siempre escapa a las intenciones de su propio creador, pues éste no puede conocer, ni tan siquiera imaginar, de qué manera su obra va a ser interpretada (comprendida) en los sucesivos contextos simbólicos en los que a lo largo del tiempo se desenvolverá. Es en este sentido que una obra constituye un evento, un mero acontecer, y no una realidad en sí, que comporta una *aletheia* o dar-se-cómo que impedirá cualquier interpretación que se pretenda definitiva. Por tanto, siempre deberemos entender el des-ocultamiento del ser o de la obra artística en su parcial e histórica (relativa) veracidad, y no en una supuesta unicidad de naturaleza metafísica.

²⁹¹³ Contenido de Verdad

²⁹¹⁴ P. 73, *Ibíd.*

Sobre la esencia de la verdad en Heidegger

La esencia de la verdad viene a coincidir con aquella verdad que es tan propia de la obra de arte en su capacidad para dejar ser lo ente, que no es desvelado como una manera más de tratamiento de lo ente, como podrían ser los de la ciencia o la historiografía del arte, sino respondiendo ante una exigencia ontológica de Verdad y libertad. La *Lichtung* como privilegiado lugar en el cual lo ente es desvelado, simultáneamente es apertura y encubrimiento, pues aquello mismo que nos es mostrado en el des-ocultamiento, nunca termina de des-ocultarse para seguir permaneciendo opaco a cualquier pretensión de conocimiento absoluto. De este modo, tanto el ser como la obra de arte a la vez que salen de su oscura profundidad, inmediatamente se oscurecen en su mostrarse, lo que es condición para una interminable labor hermenéutica de naturaleza interpretativa.

En la pintura paisajística china tenemos una interesante ejemplificación de lo que son los presupuestos heideggerianos sobre el ser y la obra de arte, pues tanto el artista creador como el espectador son concebidos en su *estar-en-el-mundo* y no como realidades en sí definibles a partir de una esencia o sustancia (*ousía*) que determinaría su existencia, y es por esta razón que la presencia del ser humano en la pintura paisajística china siempre resulta más o menos anecdótica al encontrarse irremisiblemente unida al contexto de la propia naturaleza. Por este mismo motivo, tampoco el artista y el espectador se sitúan frente a la realidad o la obra que va a ser respectivamente representada o contemplada, desde la posición de control y superioridad que le otorgan las leyes de la perspectiva, acordes con la posición de superioridad del trascendentalismo kantiano, sino desde su propia inclusión en el proceso del *dar-se* de la realidad misma, habiendo sido la perspectiva suplantada por la Ley de las tres distancias establecida por el pintor y esteta Guo Xi (c.1020-1090), según la cual, existen tres perspectivas para contemplar el paisaje: perspectiva alta (mirándolo desde arriba), perspectiva profunda (mirándolo desde abajo) y perspectiva de nivel o relieve (mirándolo en la distancia), que permiten la inmersión del artista y el espectador en la pintura de paisaje. Lógicamente, la aplicación de dicha ley conduce al multiperspectivismo tan característico de la estética china, que impide al espectador situarse desde un único punto de observación de la obra, esto es, aquel que correspondería al lugar del Sujeto Tradicional Kantiano que siempre pretendió erigirse en privilegiado punto de

referencia de la realidad del mundo. En este aspecto, la representación pictórica posee un carácter eminentemente procesal, en analogía con la concepción filosófica del tiempo y del ser en Heidegger, entendido, no como ese tiempo que en occidente siempre se escapa acercándose inexorablemente a la muerte, sino como un interminable proceso en el que los instantes que pasan han sido sustituidos por los momentos que se suceden. Para el Heidegger de *Tiempo y Ser*, tanto el Ser como el Tiempo no son sino que se *dan*, acontecen, suceden en un determinado contexto de Tiempo-Espacio que vendría a coincidir con la concepción espacio-temporal que está presente en las representaciones pictóricas chinas. No deja de resultar curioso que un modo de pensar tan contemporáneo pueda quedar tan bien reflejado en unas obras que fueron realizadas en un tiempo y una cultura artística tan distinta a la nuestra.

Podemos ver reflejada la misma *Weltanschauung* heideggeriana en un autor más cercano a nosotros como es Antoni Tàpies, cuyos muros *pintados-construidos* albergan la consistencia de ser un presente, que lejos de ser algo cosificado y conservado, simplemente van siendo, sucediendo y dándose a lo largo de ese tiempo que viene a ser el protagonista principal en dichas obras. La obra artística que es el *muro* carece de una identidad cosificada y cerrada, al tratarse de un ser viviente de la memoria histórica que porta sobre su propia superficie un proceso abierto consistente en ir siendo simultáneamente él mismo y “lo otro” (la alteridad), es decir, todos aquellos deterioros (arañazos, impactos, desgastes, quiebras y roturas) provocados por el paso del tiempo y sus agentes, incluyendo como tales aquellos seres humanos que al ir dejando sus propias huellas, también irán conformando su ser²⁹¹⁵. Lo que el paso del tiempo habrá ido añadiendo sobre aquello que originalmente era, habrá pasado a formar parte intrínseca del mismo muro, viniendo a sufrir las consecuencias de futuros nuevos impactos, incisiones, desgastes, quiebras y roturas nuevamente sobrevenidas en el transcurso del tiempo.

Por tanto, la contemplación de una de estas obras, sea muro, sea cuerpo, sea cualquier otro objeto, coloca al espectador sobre la senda de su propio *ser-en-el-mundo* y la triple regalía del tiempo según el pensamiento del último Heidegger, pues en definitiva, él también es ese muro y ese cuerpo que cargado con sus correspondientes incisiones, rasgaduras, impactos, cicatrices y grietas, va deviniendo a lo largo del tiempo y las circunstancias. De este modo, lo que las *obras-materia* del pintor español propician no es la permanencia en la superficialidad del ser, esto es, en su costado más fenoménico y aparente, sino que tratan de conducir al espectador en la dirección de bucear en su propia interioridad, en lugar de contemplar cómodamente la realidad exterior desde una ventana, o asistir a la contemplación de unas figuras sobre un plano. Tapies no deja escapatoria

²⁹¹⁵ Me estoy refiriendo al ser del muro

posible al espectador, lo aferra y cautiva entre la espada y la pared, entre ese muro mudo que da fe del enmudecimiento del cuadro en el siglo XX señalado por Gadamer, y él mismo, en definitiva, el muro que él también es. Tendrá entonces lugar una auténtica catarsis en el más aristotélico sentido del término, si bien la tragedia a la que el espectador asistirá no será otra que el espectáculo consistente en desvelar que él no es éste que contempla en el espejo tras levantarse cada mañana de la cama, sino un auténtico desconocido que será necesario rescatar (des-ocultar) de entre las tinieblas del muro en qué consiste su propio ser. En el caso de la obra de este gran artista, podemos decir que un Muro es utilizado como plataforma para derribar otro *Muro*, aquel que el *Dasein* previamente ha levantado sobre la base del “se” de lo establecido, para proteger su existencia del hecho de aceptar que es un ser para la muerte, y por temor hacia su propia libertad para desarrollar las posibilidades de su *poder-ser más propio y auténtico*.

Volviendo sobre la mitología griega, Hermes también representa al dios de lo oculto, escondido, ajeno y extraño, o dicho de otro modo, simboliza la otredad y la diferencia que siempre abre un infinito horizonte de posibilidades y conocimiento. Por esta razón, *la universalidad del punto de vista hermenéutico es una universalidad abarcante*²⁹¹⁶, y dentro de ésta, la obra artística invita al espectador a auto-descubrirse en determinados aspectos que a priori le pueden resultar evidentemente extraños y oscuros, y que en definitiva son también susceptibles de provocar el desmoronamiento de su conocida identidad, lo que dicho en términos heideggerianos comportaría el progresivo abandono del estado de inautenticidad consustancial al *Dasein* para elevarse hacia su autenticidad más propia. Tal como señala Gadamer, la obra de arte también indica que *has de cambiar tu vida*²⁹¹⁷, viniendo entonces a responder de forma bien clara a las exigencias formativas reclamadas por Schiller en sus *Cartas a la educación estética del hombre*, en las que la experiencia artística contribuye de forma insoslayable a la *Bildung* de un ser humano que debe responder a las exigencias de pluralidad y capacidad de diálogo propias de la post-modernidad.

La experiencia estética no deja de ser una forma más de experiencia mediante la cual conseguimos construir nuestros vínculos con el mundo circundante (*Umwelt*), tomando al mismo tiempo consciencia de lo que somos (*ése eres tú*). No obstante, para comprender más a fondo la experiencia estética que tiene lugar mediante la contemplación de las manifestaciones artísticas informales o no figurativas, Gadamer se ve obligado a recurrir también a la filosofía pitagórica, pues lo que el espectador encuentra en tales obras ya no es ese mismo re-conocimiento que antaño había encontrado en el arte figurativo, sino

²⁹¹⁶ P. 62, *Ibíd.*

²⁹¹⁷ P. 62, *Ibíd.*

un cierto orden y sentido de la armonía que no es más que el reflejo de las puras armonías pitagóricas de la forma y el sonido que encontramos en el propio universo. No obstante, no deja de haber también en este caso, un reconocimiento en el sentido anteriormente señalado por Aristóteles, pues al fin y al cabo, lo que el espectador experimenta es un re-encuentro con la armonía, el orden y la medida, de tal manera que la contemplación de una pintura abstracta de Klee o Kandinsky no deja de comportar una experiencia de reconocimiento de una serie de tonalidades afectivas a través de una sucesión de puntos, líneas, formas geométricas estáticas o dinámicas, gradaciones de color, movimientos y estaticidades, que en definitiva remiten de forma bien clara a la interacción del espectador consigo mismo y con el mundo circundante. Lo que en definitiva es (re)-presentado viene a ser un determinado orden que contribuye a la construcción del mundo y del sujeto espectador que lo contempla. El hecho de que durante el siglo XX la plástica haya optado por la quiebra de la representación no significa que determinados aspectos de la mimesis no sigan estando presentes entre el espectador y la obra de arte informal, pues en definitiva, tal como afirma Michel Henry en su obra *Ver lo visible*, la forma artística sirve a los efectos de expresar o materializar el contenido invisible de la expresión artística, esto es, haciendo visible aquello mismo que en principio permanece oculto a la espera de ser desvelado por el ojo del artista y la actitud contemplativa del espectador, puesto que *la forma es la expresión material del contenido abstracto*²⁹¹⁸. Por tanto, en la obra artística se funden el contenido (lo invisible) y la forma (lo visible), de tal manera que lo primero tan solo consigue plasmarse mediante lo segundo, tras haber permanecido en la “noche oscura” de su no-plasmación. En este sentido, la obra artística no existe (propiamente hablando) al margen de su contenido, que no es otro que la propia subjetividad de la vida a la que Henry denomina “alma” y a sus correspondientes modalidades afectivas (emociones concretas, vibraciones, tonalidades, etc.). De tal manera que *si una obra carece de vibración del alma, no existe...*²⁹¹⁹.

De este modo, tenemos que la obra artística es definida a partir de la invisibilidad de su contenido, y no desde la dimensión figurativa (visibilidad) de los objetos de la realidad, tal como comprobamos en la abstracción kandinskyana, donde la forma no se encuentra condicionada por el aspecto exterior de los objetos del mundo, sino que tiene su punto de partida en la propia interioridad del sujeto²⁹²⁰. En este aspecto, no resulta sostenible la crítica dirigida por Rubert de Ventós a la pintura abstracta y la música atonal, al apoyarse exclusivamente en lo que sería la supuesta arbitrariedad del mundo interior del artista y la ausencia de un Código reconocible, pues en realidad, toda pintura figurativa no deja de tener su punto de partida en la propia

²⁹¹⁸ Pág. 36, *Ver lo visible*, Michel Henry

²⁹¹⁹ Pág. 37, *Ibíd.*

²⁹²⁰ Pág. 38, *Ibíd.*

interioridad (invisible) del artista. Respecto a la supuesta ausencia de un Código comunicacional, ya expuse en su momento que ni la existencia de dicho Código garantiza la comprensión de la obra, ni tampoco su inexistencia garantiza su incomprensión, pues por más diferentes que puedan ser las sensaciones y experiencias de los espectadores, todos ellos no dejan de compartir un mismo universo simbólico en el que podemos encontrar suficientes parecidos de familia entre las distintas tonalidades afectivas que puedan darse.

Mientras que en el realismo, el impresionismo o el post-impresionismo, la realidad exterior no deja de condicionar constantemente las creaciones formales, las formas puras del arte abstracto tan solo pueden tener su punto de partida en la propia interioridad, y no en la mera exterioridad-apariencia de los objetos del mundo. No obstante, tampoco podemos perder de vista que tal interioridad no deja ciertamente de ser una exterioridad, es decir, que lejos de ser una realidad encerrada y solipsista, es la consecuencia más directa de una rica interacción e intercambio con el mundo circundante.

Por tanto, desde este punto de vista, la forma es radicalmente abstracta en la medida en que obedece a una Necesidad interior y se confunde, al mismo tiempo, con el contenido abstracto de la obra, de tal manera que, en líneas generales el análisis de la pintura abstracta coincide con el de la totalidad de toda la pintura²⁹²¹. Después de todo, lo que cualquier obra artística trata de mostrar es todo cuanto hay de oculto e invisible en el mundo, incluyendo aquellos aspectos más inaccesibles de la propia interioridad del ser humano, siendo entonces irrelevante que dicha mostración acontezca de forma figurativa o abstracta.

En el juego de la mimesis-arte la esencia de la experiencia mimética consiste en un mostrar y no en una imitación a modo de copia de algo ya existente, apuntando dicha mostración más allá de la cosa propiamente imitada, siendo desvelados aquellos aspectos de la propia realidad que en el ámbito fenoménico permanecían velados e invisibles. Podemos fácilmente entenderlo si observamos lo que acontece con el maquillaje que al ocultar algo nos muestra, precisamente, ese algo que ha sucumbido a la ocultación, quedando entonces patente su presencia como algo primordial que otrora hubiera pasado totalmente desapercibido a nuestra atención. El juego de la mimesis en el arte remite en definitiva al juego de la ocultación-des-ocultación-des-velamiento (*aletheia*) del propio ser, pues finalmente aquello que es re-presentado por el artista no deja de ocultar una parte de la realidad con la finalidad de llamar la atención del espectador sobre otra, y será precisamente la percepción de dicha otra parte la que provocará su desconcierto, con la consiguiente ruptura de esquemas sobre lo ya sabido y desvelamiento de otras dimensiones de su propio ser. El cumplimiento de aquella máxima del Oráculo en Delfos, *conócete*

²⁹²¹ Pág. 42. *Ibíd.*

a *ti mismo*, requiere de los correspondientes espejos del arte que posibiliten dicho re-conocimiento, pues de eso precisamente se trata, de ocultar al espectador lo más evidente para que le sea desvelado aquello menos evidente por haber permanecido enmascarado bajo el *das Man* de lo establecido. Por tanto, lo representado, independientemente de que se trate de algo figurativo o abstracto, tiene como principal finalidad desencadenar en el espectador la suficiente incertidumbre como para sacudirlo de sus consustanciales seguridades, esto es, de su *sentirse como-en-casa* para ser expulsado fuera de la alienante confortabilidad de *su estar-como-en-casa*. En la obra artística las cosas ya no están ahí para que sean miradas en su más superficial *Vorhandenheit*, sino para que ser contempladas en su *Hintergrund* o trasfondo de Belleza, que permaneciendo oculto e invisible a la mundana mirada de la cotidianidad, acaba haciéndose evidente para el sujeto espectador. Al fin y al cabo, aquello que contemplamos en las pinturas de naturalezas muertas de Chardin, Stoskopf o Claesz, no es nada más y nada menos que aquellos mismos objetos tantas veces vistos y desapercibidos en nuestra más cotidiana experiencia, pues ésta y no otra es la función de la pintura y del arte en general, desvelarnos y hacernos bien presente su siempre oculta naturaleza, que no es oculta porque en realidad se oculte y permanezca escondida a nuestra mirada, sino porque necesitamos de otros ojos, esto es, de la mirada del artista, para poderlos ver en su propia trascendencia. Lo que la obra de arte abre e instituye es, sobre todo, una nueva manera de mirar el mundo que para Wittgenstein sería la manera correcta, coincidiendo entonces con la nietzschiana *recta percepción* derivada de la mirada dionisiaca como manifestación del poder mítico de la vida.

El mundo abierto por la Palabra poética y el juego artístico

En lo que a la palabra poética se refiere, cabe señalar que se trata de una palabra plena que vale por lo que ella misma es-en-sí, y no por lo que pretenda explicar o relatar, siendo ésta la principal razón por la cual la palabra poética nunca puede ser intercambiable, pues si en una expresión metafórica cambiamos alguno de los significantes por otro de significado equivalente, habremos acabado con el propio sentir poético. Por tanto, lejos de toda

intencionalidad, esto es, de su querer decir, se manifiesta la verdad porque *verdadero es lo que se muestra como lo que es*²⁹²², y en este sentido la palabra poética, a diferencia de la palabra utilizada en el ámbito de la declaración judicial o en el ámbito científico, se atestigua a sí misma sin necesidad alguna de comprobación empírica que la justifique²⁹²³.

En este contexto, el poeta no mienta ni refiere a algo propiamente dicho sino que es la propia existencia, esto es, su *Dasein*, aquello a lo que en realidad refiere²⁹²⁴, y es en este sentido que puede ser considerada como palabra fundante. Así constatamos hasta qué punto el poeta instaura cierta cercanía al convocar al ser-ahí mediante la palabra poética, elevándose lo narrado y evocado hasta una universalidad lo suficientemente válida como para permitirle alcanzar una existencia permanente, resultando completamente efectivo y verdadero por tratarse de una *Abbild*²⁹²⁵ que remitiendo más allá de sí misma, apunta en la dirección de una multipluralidad de significados. De este modo, la poesía, al igual que el mito, se auto-certifica en su propia capacidad fundante, y ésta sería según Paul Valéry una de las principales diferencias existentes entre el lenguaje prosaico de la cotidianidad y el lenguaje poético, pues siendo el valor del primero como el papel moneda que es meramente representativo e irreal, el valor del segundo sería como las antiguas monedas de oro que valían su propio peso en oro de manera real y no de forma meramente simbólica²⁹²⁶. De este modo, tenemos que la palabra poética al igual que la moneda de oro es aquello mismo que representa, y por esta razón se sostiene (*steht*) por sí misma²⁹²⁷, encerrando el poema una unidad de sentido y sonido en un todo indisoluble que en los demás lenguajes brilla por su ausencia²⁹²⁸. Por esta razón, señala Gadamer que el simple cambio de una letra o palabra, así como cualquier alteración del orden de los significantes, puede dar al traste con ese todo indisoluble que es el poema²⁹²⁹, y esto mismo también explica la gran dificultad que siempre encierra su traducción a otra lengua.

En cuanto a la capacidad re-presentativa y fundante de lo metafórico, Paul Ricoeur, apoyándose en la *Retórica* aristotélica, señala que la metáfora *pone ante los ojos*, es decir, visualiza, hace ver y muestra como animadas aquellas cosas que en realidad son inanimadas, lo que constituye un acto en el que las cosas son significadas en acto, dado que éste es movimiento, de tal forma que la metáfora es *el acercamiento inédito entre dos campos semánticos compatibles según las reglas usuales de la clasificación que crea la chispa de*

²⁹²² P. 114, *Ibíd.*

²⁹²³ P. 116, *Ibíd.*

²⁹²⁴ Pág. 118, "Estética y Hermenéutica", Gadamer

²⁹²⁵ Una copia. P. 171, *Ibíd.*

²⁹²⁶ P. 174, "Estética y Hermenéutica", Gadamer

²⁹²⁷ P. 174, *Ibíd.*

²⁹²⁸ P. 198, *Ibíd.*

²⁹²⁹ P. 197, *Ibíd.*

sentido constitutiva de la metáfora viva. De este modo, tenemos que la metáfora permite captar lo mismo en y a pesar de la diferencia, pues en última instancia, *ese dejar ver lo semejante es ver lo mismo en lo diferente*, pues todo enunciado metafórico encierra una visión dinámica de la realidad (el ser como actualidad en proceso), reuniéndose en este caso, la intersección de los discursos y el pensamiento de la semejanza de las diferencias. Existe por tanto, una clara conexión entre el relato y la metáfora mediante las propias aporías a las que apuntan, esto es, la unidad-pluralidad del ser y la continuidad-discontinuidad del tiempo, siendo la metáfora un esquema intermedio entre lo sensible y lo inteligible, como ejemplar figura del entre-ambos al ser capaz de pensar la unidad-diferencia de lo real. También resulta plausible definir la metáfora como la creación de sentido a partir del nuevo objeto surgido de la muerte de los dos objetos que estaban en el punto de partida. Frente a la unicidad y verticalidad del discurso lógico, la metáfora establece un complejo proceso consistente en una primera semejanza, pronta desemejanza seguida de una identificación final que permite la apertura de nuevos horizontes. Dos términos inicialmente extraños sufren un acercamiento y aniquilación para dar lugar a un nuevo objeto que al mismo tiempo supone una nueva forma de ver²⁹³⁰, que en realidad implica una inédita manera de existir.

A tenor de lo ya expresado, podemos entonces considerar la metáfora como un acto creativo del ser humano capaz de establecer nuevas visiones y perspectivas sobre la realidad, dado que no es posible crear desde la nada sin prejuicio alguno preestablecido. En este contexto, ver es, de alguna manera, crear. Finalmente, y de acuerdo con Goodman²⁹³¹, existen tantos modos de ver el mundo como modos de expresarlo, siendo por tanto el mundo el producto de un determinado acto de significación, y como señala Chantal Maillard: *el hecho de que el mundo se predique de diversas maneras no da derecho a suponer que el mundo es de una determinada manera*²⁹³², pues ninguno de esos posibles modos de ver el mundo es el modo de ser del mundo. En este contexto el ser humano nos es desvelado como creador de realidad, de mundo, en lugar de ser su mero intérprete, siendo finalmente el acto artístico/poético el instrumento capaz de desvelar/crear la realidad. En la medida en que lo metafórico viene a crear la propia realidad que designa, somos seres *narrados* y *auto-narrados*, esto es, carne devenida metáfora, permaneciendo las metáforas en nuestro organismo a pesar de los muchos cambios fisiológicos habidos a lo largo de nuestra existencia. Por tanto, es el lenguaje, y sobre todo la metáfora, el vehículo transformador-innovador de nuestra experiencia en el mundo, al mismo tiempo que, conjuntamente con la obra de arte, alberga la capacidad de crear un mundo completo en sí mismo como lugar de verdad²⁹³³.

²⁹³⁰ P. 110, *Ibíd.*

²⁹³¹ "The way the World is, *Review of Metaphysics*, XIV (1960)

²⁹³² Pág. 120, *La Creación por la metáfora*, Chantal Maillard, Anthropos, Barcelona, 1992

²⁹³³ P. 18, *Ibíd.*

De este modo, gracias a lo metafórico-artístico los objetos de la realidad son liberados de la prisión semántica en la que a priori habían sido encerrados, para proyectarse y expandirse más allá de sí mismos en dirección a su propio oriente, siendo entonces abierta su capacidad significativa en función de las muy diversas analogías que el poeta-artista sea potencialmente capaz de crear. Se trata de un acto de creación en el que a partir de lo ya dado, unas inéditas realidades vislumbradas por el poeta o el artista aparecen en el horizonte de posibilidades de significación de las cosas.

Aquello que existe antes del juego artístico, el mundo real y concreto, se desvanece hasta desaparecer en aras de la verdad que desvela la obra artística²⁹³⁴, y en este aspecto, es preciso que el ser humano se percate del juego que se juega en él con la finalidad de apreciar la tragedia de su propia existencia, para así poder dar respuesta a lo qué en realidad es su vida al ofrecerle la obra de arte el mundo en su verdad. De este modo, Gadamer pretende demostrar que lo real no es el mundo concreto o cotidiano, sino el mundo irreal del juego de la obra de arte que permite *la superación de lo real en su verdad*.²⁹³⁵

Finalmente, el arte es puro juego, pero no en un sentido meramente lúdico o incluso trivial que serviría a modo de triste pasatiempo para una existencia presidida por el tedio y la esterilidad, y cuya principal finalidad sería el olvido de sí mismo, sino como ese gran espejo que a lo largo del tiempo surge una y otra vez para que podamos atisbar las profundidades de nuestro propio ser, la mayor parte de las veces desconcertándonos y haciéndonos sentir *fuera de nuestra propia casa*²⁹³⁶.

En cierta ocasión, un maestro Zen preguntó a sus discípulos cual era la esencia de un bello jarrón que estaba depositado sobre el suelo. Los alumnos fueron esgrimiendo las más complicadas respuestas metafísicas, hasta que el cocinero del monasterio habiendo oído la pregunta del maestro encontró la respuesta dándole un puntapié al jarrón para romperlo en un sin fin de pedazos. Por tanto, éste último optó no por explicar que su esencia consistía en ser un vacío escondido o velado tras una bella apariencia, sino por mostrar dicha esencia mediante un acto que en sí mismo constituía una inmediata y clarificadora experiencia. En este *koan* queda en evidencia esa absurdidad en la que, según Dostoievski, descansa el mundo y todos los objetos que lo conforman, pues siendo el vacío la esencia de la realidad, la existencia humana puede ser contemplada, que no comprendida, como un montón de metáforas jugando entre sí, cual ilusiones que ya habíamos olvidado que lo eran²⁹³⁷. Y, ¿en qué consiste en definitiva la experiencia artística sino en un simple juego metafórico en cuya propia absurdidad y carencia de finalidad e intención,

²⁹³⁴ P. 150, *Ibíd.*

²⁹³⁵ P. 151, *Ibíd.*

²⁹³⁶ P. 136, *Ibíd.*

²⁹³⁷ *Über Wahrheit un Lügge in...Nietzsche.*

encuentra su propio sentido? Esto es, la obra artística, al igual que la bella rosa que crece como crece, nos conduce a contemplar esa mostración de la absurdidad en la que descansa el mundo, en base a la cual cualquier intento de comprensión-explicación desembocará en traicionar los hechos. Después de todo, si de contemplar se trata como *perspectiva correcta* para ver la realidad, ¿qué mejor medio para dicha tarea puede haber que la propia experiencia artística que no ofreciendo explicación alguna nos muestra las cosas tal como son, exentas de fin e intención? Al respecto, Iñigo Pirfano señala que *la obra de arte es lo porque sí, lo sin porqué, lo que no sirve absolutamente para nada. En esto descansa su grandeza*²⁹³⁸, de tal manera que trascendiéndose a sí misma, inaugura al mismo tiempo un mundo que no es de este mundo en la medida en que se orienta *au-delà* de lo ya conocido, desvelando el oriente de todas las cosas.

La Búsqueda de la Palabra que a Moisés le falta

El sentido estético de la existencia humana también tiene su punto de partida en el placer de la búsqueda que supone tratar de encontrar esa Palabra que a Moisés le falta al final del segundo acto de la ópera de Schönberg (*Oh Wort, du Wort, mir fehlt*), en base a la cual, en su propia inaccesibilidad, se convierte en una *finalidad sin fin e intencionalidad sin intención*, derivándose de paso la constitución de un individuo ético-estético en la íntima correlación existente entre el ser humano y la Otredad. Tenemos entonces que el ser humano juega a encontrarse a sí mismo estableciendo una relación de intimidad con lo Otro, y de manera especial, con la obra artística que le sirve a modo de espejo para desvelar sus más insondables misterios. En este aspecto, el Pueblo de Israel en su simbólica búsqueda de la Tierra Prometida, constituye el paradigma de la aventura humana consistente en ir deambulando en la indagación de una Verdad inalcanzable, tropezando una y otra vez en un error que no será más que el fundamento para nuevas pesquisas. Tal como señala Schönberg, lo propio del ser humano es el errar, el vivir errando y errante entre meras

²⁹³⁸ P. 69, *Ebrietas, El Poder de la Belleza*, Iñigo Pirfano, El Encuentro ediciones, Madrid, 2012

conjeturas, que no siendo más que momentáneas verdades, dejarán paso a unas inéditas conjeturas, sin poder establecer nunca una Verdad perenne y definitiva, viéndose entonces obligado a seguir alimentándose del maná caído del cielo, esto es, de esa mera interrogación (*nah*) que constituye el más característico atributo de su ser. Por esta razón, cuando Schiller sostiene que *el error es la vida y el saber la muerte*²⁹³⁹, Ramón Barce señala que:

*El misterio y la agonía del mundo originan esa búsqueda infinita que es el arte, que realiza al hombre y que termina por ser, como búsqueda, un valor en sí mismo que se alza orgullosamente frente a la meta quizás cada vez más cercana pero siempre diferida, como el castillo de K*²⁹⁴⁰

Perteneciendo entonces el error a la veracidad del propio ser humano. Por tanto, la causa del sufrimiento humano no es la *hamarteia* señalada por Aristóteles, sino la condición de su existencia, pues cuando más cree estar en posesión de la Verdad es cuando más alejado se encuentra de ella, y de paso, también de sí mismo. Lo verdadero tan solo puede ser vislumbrado a distancia, acariciado con las yemas de unos dedos que jamás podrán agarrarlo y conquistarlo de manera definitiva.

Dicha Búsqueda es, en sí misma, ética y estética, razón por la cual es posible sostener la wittgensteniana unicidad existente entre ambas (*Ethik und Esthetik sind eins*), pues mientras la primera coloca al ser humano en relación con el ámbito de la *polis*, la segunda constituye el medio a través del cual puede hacer efectivo el desvelamiento de sí mismo. En la propia Búsqueda está el valor y una vida de conocimiento que intrínsecamente es estética, y en la cual el error, el errar, constituye la médula espinal de la misma, siendo ésta la razón por la cual el mediocre al verse obligado a cambiar su concepción de la vida, acostumbra a imponerse un Ideal que no es más que la expresión de su miedo, dando lugar a la conformación de aquello que Karl Kraus y Wilhelm Reich, denominan como carácter:

*El hombre de carácter es aquel cuya arteriosclerosis procede de su concepción del mundo*²⁹⁴¹

Para Iñigo Pirfano la ética y la estética se encuentran íntimamente vinculadas en la medida en que el cumplimiento del propio deber además de ser algo que en sí es bueno, también es bello²⁹⁴², pues como afirma el filósofo de los Diálogos:

*En efecto, ni lo bueno sería bello, ni lo bello bueno, si cada uno de ellos es distinto del otro*²⁹⁴³

²⁹³⁹ P. 105, *Schönenberg, Ética, estética, religión*, Jordi Pons, Acantilado, Barcelona, 2006. Citado por el autor en dicha obra.

²⁹⁴⁰ P. 105, *Ibid.*

²⁹⁴¹ P. 109, *Ibid.*

²⁹⁴² P. 98, *Ebrietas, El Poder de la Belleza*, Iñigo Pirfano, El Encuentro ediciones, Madrid, 2012

²⁹⁴³ *Hippias Mayor*, 303e, Platón, Visión Libros, Barcelona, 2002

Existiendo por tanto, una clara vinculación entre lo que sería la belleza derivada de una creación artística y aquella otra belleza derivada del cumplimiento del propio deber y destino, pues en el amoroso dar-se y entregarse de una madre a sus hijos o de un médico a un paciente moribundo, no deja de brillar con fuerza la *Lichtung* correspondiente al Claro del Bosque, esto es, la Verdad, la Belleza y la Bondad.

Para Claudio Magris la poesía permite reflejar el resplandor no fugaz de la fugacidad de la vida, aún a pesar de las irresolubles contradicciones de la realidad del mundo, en la medida en que ninguna forma de pensamiento ha demostrado ser capaz de conciliar dicho dicotomía²⁹⁴⁴. Por su parte, Hofmannsthal considera que el yo, a pesar de su evidente fragmentación y ausencia de unidad, alberga la capacidad de moverse entre Escila y Caribdis, esto es, de encontrar la manera de relacionarse con la alteridad para conseguir cierta armonía en la cual ambas partes puedan enriquecerse mutuamente, en lugar de sucumbir una en las fauces de la otra²⁹⁴⁵. En este aspecto, la poesía refiriéndose a lo individual no anula lo universal, evitando volatizar lo sensible en la abstracta esencia del concepto, de tal manera que no suprimiendo la contradicción consigue mantener viva la tensión entre ambos términos sin violentarlos²⁹⁴⁶. Lo sensible y lo conceptual vendrían a ser como la Escila y Caribdis en la que inevitablemente todo ser humano transita, de tal manera que si no consigue zafarse de ambos peligros, su integridad tanto corre el peligro de ser devorado (Escila) entre las fauces de lo universal-abstracto, como de ser engullido (Caribdis) por las infinitas menudencias de lo particular-concreto.

*El vals, ritmo circular de una alegría que huye siempre para siempre retornar, pero más tenue y lejana, marca el ritmo de esa espiral de encuentro y separación, vecindad y lejanía, abandono y nostalgia: perpetua fusión y alejamiento súbito- como en el vals del Caballero de la Rosa- de dos individualidades, que se entregan juntas a la misma onda manteniéndose siempre distintas*²⁹⁴⁷

Pues en definitiva eso mismo es lo que la experiencia artística a que puede dar lugar la obra de arte, permite al ser humano: ir acercándose-distanciándose respecto a esos antitéticos que en definitiva constituyen su principal razón de ser, sin jamás albergar la pretensión de alcanzar una Tierra Prometida en la que encontrar una paz y sosiego que pudieran ser considerados como definitivos. En este aspecto, la existencia humana tan solo puede ser contemplada como ese juego del simpático niño freudiano del *Fort-Da*, consistente en hacer desaparecer-aparecer sucesivamente ese objeto materno al cual necesita en la misma medida que precisa separarse de él. Es precisamente en este juego consistente en el ir y venir del ser entre Escila y

²⁹⁴⁴ P. 45, *Ibíd.*

²⁹⁴⁵ P. 48, *Ibíd.*

²⁹⁴⁶ P. 48-49, *Ibíd.*

²⁹⁴⁷ P. 49, *Ibíd.*

Caribdis, en ese espacio transicional-metafórico, esto es, en el Tiempo Espacio íntimo-artístico-estético, donde la existencia del ser humano es forjada tras haber sido iluminada por la *Lichtung* del Claro en el oscuro Bosque. Se trata entonces de que el ser se persiga a sí mismo como si de su propia sombra se tratara, como aquel niño que intentando acosar la niebla que se encuentra en el camino, no tardando en percatarse de su obvia inconsistencia, persiste en su empeño, aún a sabiendas de la inutilidad de su acción. Pero de eso precisamente se trata, de entrar en ese juego-aventura de la vida que supone la búsqueda de esa palabra que al Moisés de la ópera de Schönberg le falta, y que de hecho, por más que vaya en su búsqueda, le seguirá faltando, y para ello tan necesario será evitar la caída en las garras de Escila (del *Begriff*) como ser absorbido por el torbellino de las particularidades del ámbito sensible de Caribdis. La obra artística nos da la posibilidad de pasar de puntillas sobre ese abismo que siendo tan estrecho como el filo de una navaja, vendría a corresponderse con el trecho existente entre Escila y Caribdis, sin que por otra parte, al ser humano le sea dada la posibilidad de bajar la guardia, pues el tan estrecho margen de maniobra que a su existencia le es concedida, le impide dormirse ni en el clamor de los laureles y las trompetas, ni abandonarse al desánimo provocado por la frustración.

Al respecto, algunos movimientos de la vanguardia tratan de resolver el problema negando toda representación al pensamiento, reduciendo al lenguaje a meros signos autónomos y autosuficientes que tan solo son capaces de remitir a sí mismos, tal como pone de manifiesto Roland Barthes en sus obras, no siendo sin embargo ésta la opción adoptada por Hofmannsthal en *Lord Chandos*, al seguir persiguiendo esa esencia indecible, oculta e inalcanzable, aún *a pesar de la vanidad de su búsqueda*²⁹⁴⁸, pues la irrepetible epifanía de lo particular-concreto acaba inevitablemente extraviada en la universalidad del concepto²⁹⁴⁹.

Por esta razón, *Lord Chandos* trata por todos los medios de *percibir esa lengua en la que hablan las cosas mudas*²⁹⁵⁰, como también perseguirá el compositor Federico Mompou la propia plasmación del silencio en los cuadernos de su *Música callada*, acercándose de este modo a la percepción de la música del silencio, esa armonía invisible e inaudible, supra-sensible y supra-audible que para Clément d'Alexandrie y San Agustín constituye la esencia de todo canto, y que la música siempre enmascara al dejar de ser silencio para convertirse en sonido. La cuestión es ¿Cómo no matar el silencio con la palabra o con la música? ¿Cómo conseguir que el ser exista sin permanecer sujeto a la camisa de fuerza de las palabras y los conceptos? ¿Cómo no morir ni en el silencio ni en la palabra?

²⁹⁴⁸ P. 50, *Ibíd.*

²⁹⁴⁹ P. 51, *Ibíd.*

²⁹⁵⁰ P. 52, *Ibíd.*

La forma que el ser humano construye para ser alguien, es también al mismo tiempo, su propia cárcel, la camisa de fuerza que le circunda. La pregunta no consiste en ser o no ser, si no en ¿cómo el ser consigue re-integrarse en el Todo, esto es, ser un yo sin-yo, sin dejar de ser un yo? En este aspecto, la existencia humana siempre consiste en un existir a pesar de, y en contra de sí misma, en lo que sería una Búsqueda interminable cuyo sentido último radica, precisamente, en que dicha interminabilidad constituya la máxima finalidad de su existencia, puro juego del ser con la alteridad, finalidad sin telos, intencionalidad carente de intención, que en la experiencia íntimo-estético-artística adquiere su más verdadera dimensión. En este aspecto, la verdadera obra de arte constituye una Ofrenda de los Dioses para que el ser humano pueda felizmente transitar entre Escila y Caribdis, sin perecer devorado por la implacable fuerza del concepto ni engullido por el torbellino de las infinitas particularidades de lo sensible, cual Hilo de Ariadna suministrado a Teseo para entrar y salir indemne del centro del Laberinto tras haber dado muerte al insaciable Minotauro. Después de todo, la palabra poética por ser ella misma aquella realidad que designa, sería lo más cercano a la no-palabra, esto es, al silencio, de la misma manera que la música reflejando la armonía supra-sensible del universo, también sería lo más cercano a ese silencio de los espacios infinitos que tanto asustaba a Pascal. Sin embargo ello no significa que el arte, la poesía y la música consigan plenamente su objetivo, pues tan solo pueden aspirar a acariciar lo Inefable-Indecible que no a expresarlo en unos términos que pudieran ser considerados como últimos y definitivos, pues ni el ser ni la obra de arte están llamados a descansar en la paz y el sosiego de una Tierra Prometida o Arcadia Feliz, pues el Paraíso Perdido es, por definición, algo irrecuperable que siendo imposible alcanzar, tan solo es susceptible de ser evocado mediante la experiencia íntimo-estético-artística.

Las artimañas de Zeus y Prometeo: la resolución de las aporías

No debemos olvidar que no teniendo los griegos de la Antigüedad un vocablo equivalente a la palabra arte, utilizaban la palabra *techne* que significaba construir o producir algo con habilidad o destreza, e incluso con astucia mediante la utilización de artimañas, para así referirse al artificio o trabajo

artístico (*technema*). Con astucia y mediante inteligentes artimañas es la forma en que Zeus consigue furtivamente seducir a la rizada ninfa Maya en la densa oscuridad de la noche, esto es, haciendo uso de la *techne*, del arte de la seducción, de la misma manera que Hermes consigue aún siendo un niño, robar el ganado de su hermano Apolo utilizando la astucia y los artificios. En definitiva, la palabra arte se encuentra claramente vinculada con lo artificioso (el artificio), esto es, lo engañoso, falso y tramposo, y así queda también claramente constatado cuando en el mito de Pandora, cuando destapando ésta la tinaja que lleva consigo, quedan diseminadas sobre la faz de la tierra todo tipo de calamidades e infortunios, permaneciendo la Esperanza en el fondo del recipiente sin posibilidad alguna de salir. Será entonces cuando Prometeo compensará dicha tragedia ofreciendo a los habitantes de la tierra el Fuego que previamente a los Dioses habrá astutamente robado. Y será gracias a este Fuego que los seres humanos aprenderán las muchas artes que les permitirán hacer frente a lo más trágico de su existencia, haciéndoles morar ciegas esperanzas y vanas ilusiones que podrán erigirse en realidad esperanzadora. Así, mediante la *techne*, a través del arte, podrán los habitantes de la tierra hacer frente a las adversidades, contingencias y aporías de su existencia, quedando en evidencia que el mito nos orienta en la dirección de una Ontología Estético-Hermenéutica en base a la cual la existencia del ser humano sobre la tierra queda desvelada como experiencia eminentemente estética, en todo cuanto ésta alberga de constructo artificioso encaminado a sostener una realidad ficticia que es más real que la propia realidad. En este aspecto, la experiencia estético-artística que acontece con la *techne* también permite al ser humano hacer frente a lo que en términos psicoanalíticos sería su propia castración simbólica, no zafándose neuróticamente de la misma en lo que sería una estéril huida hacia adelante, sino convirtiéndose en lo que Musil y Casals denominan un *hombre sin atributos*, esto es, nihilista en el buen sentido de la expresión, contemplativo y místico en su capacidad de situarse en la entre-apertura de los mundos de la razón y el sentimiento, de lo universal-abstracto y lo particular-concreto, siendo plenamente consciente de la naturaleza ciertamente contradictoria de la realidad del mundo. Éste es el individuo estético que ha aprendido a jugar con la propia existencia tras haber encontrado la mejor manera de utilizar los naipes de la baraja que le han tocado, en lugar de desesperarse por no encontrar aquella Verdad metafísica que supuestamente le permitiría alcanzar la paz y el sosiego. Don Quijote es una figura arquetípica del ser estético al confundir una bacía de barbero con el áureo yelmo de Mambrino, una humilde posada con un castillo, o una prosaica campesina con una princesa, hasta el punto de construir una nueva realidad que siendo mero producto de su imaginación, acaba siendo más real que la vida misma. Se trata por tanto, de un mundo de ficción o *techne* que es abierto e instituido por la capacidad fundante del *Dasein* sobre la oficialidad y cotidianidad del *das Man* de lo establecido. Resulta obvio que en este caso, como en tantos otros, la obra escapó claramente a las intenciones de su autor,

que siendo su interés escribir un relato ridiculizando el efecto que la lectura de las novelas de caballerías podía tener en los lectores de la época, consiguió, no solamente realizar una inspirada y pormenorizada descripción de las contradicciones en las que se movía la España de aquel entonces, sino también, y sobre todo, ofrecer una de las más conseguidas recuperaciones de la Esperanza utilizando las más inspiradas artimañas de la *techné*. Finalmente, aquello que ejerce un efecto más seductor sobre el lector de esta obra, es precisamente, el rico mundo imaginario en el que habita el Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que morirá poco después de recuperar la cordura tras haber sido vencido en combate por el Caballero de la Blanca Luna, de la misma manera que en la película de Guillermo del Toro, *El Laberinto del Fauno*, nos sentimos seducidos por el rico e imaginativo mundo de Ofelia y no por los prosaicos acontecimientos que hacen a la persecución, tortura y asesinato de los maquis en los años inmediatamente posteriores al final de la Guerra Civil española. Pero en ambas obras, lo que puede ser considerado como verdaderamente trágico, no es el desenlace final de las mismas en el que mueren los respectivos protagonistas de las obras, El Caballero de la Triste Figura y Ofelia, sino el hecho en sí de que el artificio ya no pueda seguir renovando su vigencia, quedando definitivamente clausurado el juego estético-artístico. No obstante, la gran lección que de ambas obras podemos extraer consiste, precisamente, en su propia absurdidad y nihilismo, esto es, en el puro juego en que gravita toda existencia humana al estar sometida, en mayor o menor medida, a un sin fin de infortunios, aporías y contingencias. Pero nada de esto importa si finalmente esa Esperanza que no puede perderse tras haber quedado encerrada dentro de la vasija abierta por Pandora, permite al ser humano construirse un *reines Schein*, un puro y engañoso resplandor-apariencia en el que vivir contemplando las cosas desde la wittgensteniana manera correcta de ver el mundo y sus circunstancias. Así, del mismo oro de la infancia vuelven a ser las cosas²⁹⁵¹, como eran antes de que fueran nombradas por el padre y dejaran de pertenecerse a sí mismas para caer bajo el implacable yugo devorador de Escila (el lenguaje, lo abstracto), volviendo a relucir con el mismo resplandor de antaño como si de una anarquía de átomos se tratara, con todas sus particularidades y matices. El mundo liberado de la tiranía del lenguaje es como el lado oscuro de la vida que es la muerte, una vez han desaparecido todas las determinaciones que la califican y circunscriben²⁹⁵², poniendo de manifiesto ese espacio vacío al que Musil se refiere en su novela con el anillo que Clarisse acaba de quitarse de su dedo. Y ese es el mundo que el artificio de la obra artística nos muestra, un mundo que en realidad es un vacío, mera ilusión que habíamos olvidado que lo era, simple simulacro que acaece en el silencio de la noche.

²⁹⁵¹ Al oro de la infancia se refiere Rilke en su relato *Conversaciones*, haciendo referencia a las cosas de la infancia antes de ser nombradas por la Ley del Padre y entrar en el ámbito de lo simbólico.

²⁹⁵² P. 226, *El anillo de Clarisse*, Caludio Magris, Eunsa, Pamplona, 2012

De este modo, quedan resueltas todas las aporías, desde la que concierne a la muerte como órgano-obstáculo de la vida, hasta la de la palabra que mata la vida en la misma medida en que la permite, pues una de las funciones más primordiales de la experiencia artística consiste en dar cabida a todo aquello que resultando ser irreductible al concepto y al lenguaje, tan solo puede ser mostrado. En este aspecto, la obra de arte alberga la capacidad de remitir a aquellas impresiones, afectos y sentimientos que forman parte de la intimidad del individuo, con sus infinitas particularidades y matices, sin que sucumban a la generalidad del concepto y la palabra. En este aspecto, la experiencia artística permite al ser humano establecer los correspondientes puentes de comunicación ante el abismo que mantiene estrictamente separados lo universal-abstracto y lo particular-concreto, lo decible y lo indecible, la razón y el sentimiento, lo masculino y lo femenino, y en definitiva, a Apolo y Dionisios. Ante ese mundo que en palabras de Dostoievsky *descansa sobre absurdos*, y que en Musil aparece tan vacío como el espacio hueco que en el aire deja el anillo de Clarisse una vez ha sido extraído de su dedo, y que tantas y tantas tribulaciones causa en el estudiante Törless, tan solo queda la Esperanza del artificio, esto es, de la experiencia estético-artística que se da (*es gibt*), acontece, entre el espectador y la obra creada por el artista. Es en ese puro aparecer (*reines Schein*) de lo artificioso en la construcción artística, donde el ser humano puede encontrar un provisional sosiego al reclinar su atormentada existencia en los mundos de ficción del arte, la música y la literatura, encontrándose como en casa, en el Hogar de Hestia donde el cálido fuego robado por Prometeo a los dioses, podrá finalmente resarcirlo y colocar los correspondientes puntos de sutura en las heridas causadas por su propio naufragio metafísico. Nadie como Ortega y Gasset ha sabido definir con tanta precisión lo que es el ser humano: un náufrago obligado por las más inmediatas circunstancias a nadar alrededor de una isla de realidad-ficción rodeada de irrealidad por todas partes, porque eso es al fin y al cabo, el ser humano, una realidad ficticia que constantemente se debate entre el peligro de de ser devorado entre las fauces de Escila o engullido por el torbellino de las particularidades de Caribdis. La muerte es el escenario en el que el ser humano inevitablemente se debate para existir, y de su capacidad para lidiar con los correspondientes monstruos marinos (Escila y Caribdis) dependerá su subsistencia, esto es, que muera devorado por lo abstracto que por definición siempre es contrario a la vida, o que perezca engullido por el torbellino de los infinitos matices y particularidades, que por definición siempre es contrario al pensamiento y a la palabra. La labor del ser humano sobre la tierra se adivina tan ardua como la del funámbulo que sobre una cuerda colgada en el abismo, lucha desafortunadamente por mantener el equilibrio, pues cualquier desliz en una u otra dirección, tendrá como consecuencia la caída en el vacío y la muerte. Porque la muerte, como señala el Don Juan de Carlos Castaneda en sus *Enseñanzas*, siempre es, en todo momento y lugar, nuestra mejor y más íntima consejera. Después de todo, ella siempre está allí, a la vuelta de la esquina,

circundando nuestra existencia, de tal manera que sólo del propio ser depende la caída en la nada o la permanencia en su propia isla de realidad-ficción, siendo al mismo tiempo ésta la única verdadera libertad que le ha sido otorgada por parte de las Deidades. Lo demás, ni tan siquiera es ciencia-ficción, tan sólo falsedad envuelta en el celofán de las mentidas piadosas, los eslóganes, las proclamas, los Grandes Principios Metafísicos, los Vanidosos Ideales y las grandilocuentes palabras que a duras penas aciertan a esconder su propia ausencia de fundamento, pero que constantemente escuchamos por boca de quienes forman parte de un vasto ejército de truhanes. Es la cháchara de la inautenticidad del ser y de la mentira, que no del prometeico engaño encaminado a construir una realidad-ficción en la que habitar para hacer frente a las adversidades y aporías de la existencia, es el eterno bramar de lo banal que pretende erigirse en máxima manifestación de la Verdad, y que a duras penas consigue disimular su pobre trascendencia, es la repetición de lo mismo de la misma manera, de lo ya visto y oído tantas veces que ya ni tan siquiera es objeto de la más mínima reflexión. Como señala la bella Diotima en la novela de Musil (*Der Man ohne...*), *c'est beaucoup de bruit autour de nôtre âme*, y nada más que ruido encaminado a ensordecer aquello por lo que únicamente merece la pena vivir, y por tanto, morir: ser uno mismo a pesar del *Das Man* de lo establecido, y sobre todo, a pesar del contundente peligro que supone moverse en el frágil equilibrio del Abismo que separa Escila y Caribdis. No es la fortaleza aquello que mejor define al ser humano, sino su extrema fragilidad ante el amenazante escenario de su propia existencia, que lo convierte en un ser tan incierto como inconsistente, pero sobre todo, en un ser esencialmente estético. Como muy acertadamente señala Musil, *ser hombre es algo muy precario*²⁹⁵³

Por otra parte, si no somos capaces de comprender las paradojas de nuestra existencia desvelando en ellas su inherente Belleza, sucederá entonces que dichas paradojas acabarán convirtiéndose en trágicas aporías. La obra de arte nos ayuda a contemplar la Belleza de las más singulares incongruencias devolviéndonos a la Realidad Primigenia, al Reino Milenario del que nos habla Musil por boca de su personaje Agathe, ese lugar donde recuperamos *la ilusión perdida y la felicidad robada*, esto es, *el oro de la infancia*. Dorados son los recuerdos de las cosas antes de sucumbir entre las fauces de la implacable Ley del Padre, cuando todas brillaban en su propio resplandor, como pura manifestación de una Realidad sin nombre antes de ser nombrada y clausurada por la propia palabra. Se trata de *ese cielo azul y ese sol de la infancia* al que Machado apela ante su perentoria muerte, ese mundo plagado de tan infinitos matices que huyendo de toda generalización, se resiste a morir siendo nombrado, permaneciendo al margen de cualquier intento de significación. Las cosas que son como son y no porque son, no precisan explicación alguna, sino simple mostración en su dorado aparecer, y así, con

²⁹⁵³ P. 49, *Diarios*, Musil

esa inocencia, aparecen a los ojos de la infancia y a la contemplativa mirada del artista o el espectador. Por esta razón, el oro de la experiencia artística se resiste a ser profanado por los cantos de sirena de las ideologías, los conceptos y las finalidades, requiriendo permanecer como una finalidad sin fin al margen de todo telos e intención. Mediante la experiencia estético-artística, el ser humano nos es desvelado como un ser, que en su carencia de fin, es primordialmente estético en la medida en que estando privado de una esencia capaz de conferirle sentido, se limita a ser una suerte de vacío susceptible de ser llenado con cuantos artificios puedan tener cabida en él, como ese hueco espacio que apareciendo en el interior del anillo que Clarisse acaba de sustraer a su dedo, puede ser llenado por cualquier objeto afín para ocupar el mismo. Ese ser que según Aristóteles se dice de muchas maneras, no es más que eso, una nadería que a lo largo de la historia del pensamiento tantas veces ha sido travestido de aquello que no eran más que *meras ilusiones y metáforas que habíamos olvidado que lo eran*, esto es, simples constructos y artificios que solemnemente habían sido elevados al altar de lo indisoluble y perenne. No obstante, es precisamente en dicha paradoja, aquello en lo que consiste la existencia humana, pues no siendo realmente nada consigue hacer efectiva su ilusión de ser algo: un habilidoso constructo encaminado a dar sentido a aquello que a priori carece de él, siendo ésta, por otra parte, su máxima grandeza. En este aspecto, el individuo viene a ser una ilusión colgada de la nada, que no siendo susceptible de ser representada mediante concepto alguno que pueda resultarle adecuado, se encuentra condenado a permanecer indecible e irrepresentable, y que tan solo es susceptible de ser mostrado mediante la creación artística. Es en este aspecto que Heidegger señala la capacidad fundante del *Dasein* y la obra de arte, al ser ambos capaces de abrir y crear nuevos mundos desde esa nada, que apoyándose en los recursos simbólicos acumulados a lo largo de la historia que se encuentran en el horizonte de sus posibilidades, le permitirán construir no solamente las redes de su ser-en-sí, sino también contribuir a la conformación de ese mismo mundo que tan indispensable le ha sido para la construcción de su identidad. Éste y no otro es el juego estético de la existencia humana consistente en construir castillos en el aire, creativas fábulas cargadas de artimaña e ingenio capaces de sostener a un ser colgado en esa misma nada que en su momento fue desvelada por Nietzsche y sus correspondientes Hijos e Hijas.

La deriva irremisiblemente estética de la existencia humana

Dado que desde el mundo desvelado por la Viena finisecular ya no resulta posible sostener la unidad-centralidad de un yo, de una identidad dada, como tampoco sostener su existencia sobre los Meta- Relatos de la Modernidad y la supuesta capacidad del lenguaje para dar cuenta de sus múltiples matices y particularidades, nos vemos abocados a transitar por una deriva irremediamente estética. No pudiendo por otra parte renunciar al lenguaje que como seres humanos nos constituye, ni a confiar ciegamente en él debido a su obvia incapacidad para dar cuenta de nuestra vida más íntima y profunda, nos vemos obligados a tejer las redes de nuestro ser en el angosto espacio que separa Escila de Caribdis, respetando lo universal-abstracto sin asfixiar lo particular-sensible, o si se prefiere, respetando lo particular-sensible sin asfixiar lo universal-abstracto, renunciando al mismo tiempo al intento de establecer algo semejante a una identidad unitaria y coherente. Al respecto, considero que el posicionamiento adoptado por aquellas figuras que fueron críticas con el movimiento de Secesión²⁹⁵⁴ vienesa (*Judenstille*): Karl Kraus, Arnold Schönberg, Adolf Loos, Alfred Musil, Ludwig Wittgenstein, resulta loable en tanto en cuanto lejos de renunciar al lenguaje y a la tradición cultural-artística, tratan de encontrar la manera de continuar avanzando en un continuado diálogo con el pasado y el presente, no entendiendo el progreso como una constante *Verwindung* o superación de etapas y estilos, sino como un creativo ensamblaje entre lo antiguo y lo nuevo. Lo constatamos en el caso de Musil cuando en su novela *Der Man...* no deja de buscar la manera de expresar lo inexpresable e indecible mediante las palabras mismas, o en Schönberg con su constante ir y venir de la tradición a la innovación o viceversa, al utilizar los recursos propios del contrapunto barroco en sus series dodecafónicas, o en el caso de Kraus cuando sostiene que *el cuidado de la lengua es el único camino que puede ofrecer al hombre un verdadero progreso espiritual*²⁹⁵⁵

La perspectiva abierta por estos últimos autores respecto a las ansias de imparable innovación y ruptura con la tradición de los artistas representativos del movimiento de *La Secesión*, no deja de albergar especial interés aún hoy en día si tenemos en cuenta la marcada tendencia de algunos movimientos de la vanguardia artística por practicar una ruptura radical con la tradición, dando lugar a creaciones de corto recorrido y muy escasa trascendencia, cayendo en muchos casos en el mero efectismo de lo más efímeramente particular, en

²⁹⁵⁴ Klimt, Hofmansthal, Hermann Bahr entre otros...

²⁹⁵⁵ P. 73, *El Laberinto de la Palabra*, Sandra Santana, Acantilado, Barcelona, 2011

lugar de encontrar un cierto equilibrio entre Escila y Caribdis. En este aspecto, en la reciente historiografía del arte, no han sido pocos los *robinsonescrusoes* o inconscientes aventureros que desde su más absoluta simpleza y oportunismo, sin tan siquiera haberse molestado en explorar y conocer a fondo las huellas dejadas a lo largo del tiempo por los muy diferentes estilos y tendencias artísticas, se han lanzado a innovar desde la nada sin otro fundamento que el de su propio solipsista albedrío. Al respecto, no dejan de resultar contradictorias, además de absurdas, las pretensiones de Marcel Duchamp y sus seguidores al apostar por un arte anti-sensorial y anti-retiniano, esto es, anti-sensacionista o contrario a estas sensaciones que Ernst Mach considera que son los elementos últimos que permiten al ser humano albergar un profundo conocimiento de la realidad²⁹⁵⁶, y que tanta resonancia tendrán en la obra de autores tan significativos como Kraus, Musil, Schönberg o Loos. Por otra parte, tal como ya hemos podido constatar, también en Pessoa las sensaciones constituyen el fundamento de la existencia humana, dando de este modo lugar a la formación del llamado movimiento sensacionista en Portugal, que guardaría claras correspondencias con las teorías machianas de la Viena finisecular. De hecho, para ambos autores no resulta posible establecer unos límites claros entre el propio sujeto y los demás objetos que conforman el mundo, entre otras razones porque existe una tal interrelación entre ambos que impide establecer unas fronteras que permitan identificarlo como realidades propiamente dichas. Un sujeto, señala Sandra Santana, no es *una unidad inseparable e independiente, pues ciertos contenidos de consciencia superan los límites de lo individual y crean vida impersonal o suprapersonal, haciéndose independientes de la persona que los ha creado*²⁹⁵⁷. Esto resulta evidente tanto en lo que respecta a las obras artísticas como a las ideas filosóficas, científicas o socio-políticas, que acaban siendo potencial patrimonio de toda la humanidad, pasando a formar parte de una especie de inconsciente colectivo en el que acaban depositándose. Por tanto, sigue señalando esta misma autora:

*La delimitación del yo sólo es aceptable en un sentido práctico, para orientarnos en la vida cotidiana*²⁹⁵⁸

Curiosamente, al pretender Marcel Duchamp instituir un arte anti-sensacionista favoreciendo únicamente lo conceptual, además de proceder a la destrucción de lo íntimo-artístico, recoloca a ese mismo yo que con anterioridad ya quedado disuelto como sujeto individual, en el mismísimo centro del universo, pues si el sujeto tan solo puede ser considerado como una suma de átomos (Musil), entiéndase también como una multitud de sensaciones, será en tal caso nuevamente resucitado cual trasnochado *cogito ergo sum*. Resulta pues evidente, que en algunas ocasiones las vanguardias más pretendidamente

²⁹⁵⁶ P. 189, *Ibíd.*

²⁹⁵⁷ P. 188, *Ibíd.*

²⁹⁵⁸ P. 188, *Ibíd.*

innovadoras acaban desvelándose como ciertamente retrógradas, pues todo proceso de innovación que no sea capaz de moverse en unos determinados límites, tan solo conseguirá poner de manifiesto su propia naturaleza oportunista, vacía y contradictoria. Innovar nunca puede consistir en tomar como punto de partida las ocurrencias que un artista o pensador pueda en un momento dado tener, sino en lo que autores como Kraus, Schönberg, Loos o Altenberg entienden que es el verdadero progreso artístico: *una continuación en lo esencial de las formas artísticas del pasado*²⁹⁵⁹, y no una gratuita ruptura radical que a modo de aventurera *robensionana* pretendiera constituir una nueva tendencia estilística. Al respecto el poeta-escritor Peter Altenberg señala:

*Una de las mentiras más infames de los modernos es que existe un progreso eterno...En poder detenerse con humildad ante las perfecciones insuperables consiste el progreso!*²⁹⁶⁰

Sin que ello signifique estancamiento alguno en las producciones de dicho pasado, sino una lógica continuidad innovadora desarrollada desde y a partir de los presupuestos de la tradición, tal como Schönberg supo poner de manifiesto a través de sus creaciones musicales, en las que sin faltar el espíritu del cambio y la innovación²⁹⁶¹, en ellas siempre está bien presente el sustrato-memoria de todo lo anterior. Finalmente, a Duchamp y sus seguidores, les ha venido a suceder lo mismo que a los artistas de la Secesión vienesa, que pretendiendo crear un nuevo arte, acabaron embarrancados en los mismos lodos de los que pretendían salir, sucumbiendo a las más efímeras e intrascendentes modas e incurriendo en aquellos mismos esquemas que pretendían superar. Si para Hermann Bahr la tarea artística es la más adecuada para transmitir esa realidad atomizada desvelada por el físico Mach en sus teorizaciones, al conseguir expresar los estados del alma de forma directa sin mediación alguna del pensamiento, resulta difícil comprender de qué manera un urinario o una rueda de bicicleta pueden realmente constituir un medio adecuado para la expresión de dichos estados. En este aspecto, creo que algunos mal-llamados artistas suelen confundir el urinario con la urna, pasando por alto aquella diferencia señalada por Karl Kraus en su publicación *La Antorcha*: que la cultura tiene su espacio en la diferencia existente entre una urna y un orinal, diferencia que algunos están sumamente empeñados en ignorar. Desde la óptica de este mismo autor, la forma y el contenido de una obra artística constituyen una unidad inseparable, como el cuerpo y el alma (*Psyché*) que conforman ese todo orgánico en el que cualquiera de sus partes remite a la totalidad de la composición, no pudiendo consistir nunca la obra en ser un mero vestido o recubrimiento de una idea o concepto, porque en tal

²⁹⁵⁹ P. 121, *Ibíd.*

²⁹⁶⁰ P. 122, *Ibíd.*

²⁹⁶¹ Pues la casi totalidad de su obra fue sarcástica y cruelmente criticada por la mayor parte del público vienes de la época debido a su naturaleza esencialmente progresista.

caso, nula será la actividad imaginativa que podrá despertar en el espectador que la contemple. Lo que precisamente dicho espectador necesita es que la creación artística estimule su imaginación, permitiéndole al mismo tiempo mantener viva la obra a través del recuerdo y la evocación de la misma en las profundidades de la interioridad de su ser.

En lo que a la relación existente entre la obra de arte y el espectador en la experiencia artística se refiere, no deja de estar regido por las mismas pautas que el deseo humano cuya satisfacción nunca se encuentra en la posesión del objeto o finalidad deseada, sino precisamente en su recuerdo y evocación, sucediendo en este aspecto algo muy parecido a la pasión amorosa que encuentra su destrucción tan pronto es consumada la satisfacción con el objeto de su amor. Así tenemos que el objeto amado de carne y hueso no es más que un mero recurso o plataforma para permitir el acceso al placer derivado de la posibilidad de poder imaginarlo, algo que después de todo, no deja de ser consustancial a la propia dinámica del *Dasein* cuya mayor particularidad consiste en su *poder-ser* y no en su-ser-en-sí, esto es, en sus potencialidades y no en sus consecuciones de facto. Lo propio del ser es el ocultarse en su mostrarse, o si se prefiere, el mostrarse en su ocultarse, lo que al fin y al cabo, da lugar a la bella paradoja de ser precisamente aquello que aún no es pero puede llegar a ser. En este aspecto, tanto el ser como la obra artística se mueven en la potencialidad, esto es, en aquello que siempre está por descubrir o desvelar, pudiendo ser entonces considerado el desvelamiento definitivo como el mayor atentado al que se le pueda someter. Es por esta razón, que la palabra poética al igual que la obra plástica o musical en ningún caso puede quedar respectivamente agotada en su lectura, contemplación o audición, pues en tal supuesto, el espectador verá completamente mermadas las posibilidades de fertilización de su ser al encontrarse frente a una obra que en lugar de abrirle perspectivas de desvelamiento, se las cierra. En este aspecto, Kraus establece unos acertados paralelismos entre la actividad erótico-sexual y la experiencia artística, en la medida en que el deseo de apertura del espectador nunca puede ser confinado por una obra de sentido único²⁹⁶², o peor aún, por aquellas creaciones que tan solo constituyen un medio para un determinado fin²⁹⁶³, porque en tales casos no acontecerá fertilización alguna sobre el ser íntimo del espectador. Aquellas obras literarias en las cuales el lenguaje (la forma) actúa como un vestido u ornamento que recubre el pensamiento, como también las composiciones musicales de naturaleza *kitch* que tan solo vienen a constituir un conjunto de ornamentos o efectos especiales sin conexión alguna con el contenido, se agotan en sí mismas en una primera y única lectura o

²⁹⁶² En lo que sería un texto literario "lavado" u obra artística "lavada" cuyo sentido es ya de entrada completamente accesible y deducible desde su más inmediata lectura o contemplación, sin dejar margen alguno a la imaginación y actividad creativa del espectador.

²⁹⁶³ Esto es, aquellas obras cuya función más primordial es la transmisión de alguna ideología o pensamiento, tal como sucede en las producciones del realismo socialista, el nazismo o las manifestaciones de ciertos movimientos de vanguardia.

audición, impidiendo el desarrollo de toda actividad imaginativa y creativa en el espectador.

En última instancia el ser siempre se caracteriza por lo que no es y no por lo que empíricamente es, por ser aquello que le falta y no aquello que ya parece ser, por constituir más un proyecto, una aspiración, que no una consecución dada, cual proceso cuya finalidad sin fin e intencionalidad sin intención, consiste en seguir perpetuándose en el no-ser, o en el *noch nich* (aún no...) de su ser. Es por esta razón, que Ortega y Gasset sostiene que el ser es futurición, o en todo caso, pasado proyectado hacia el futuro, que no un presente que pretenda instituirse como realidad central, pues tal supuesto presente o bien ya es pasado, o se asienta como futurición. Por tanto, el ser al igual que a la obra de arte porta a sus espaldas su propia huida, pues cuando pretende ser, su propio ser ya se ha esfumado, bien sea hacia el pasado, bien sea hacia el futuro, pues la triple regalía del *Ereignis* (acontecer) del ser que se da (*es gibt*) señalada por Heidegger en *Zeit und Sein*, le impide de facto instaurarse y definirse en un presente propiamente dicho, pues éste más bien debe ser comprendido como un estado transitorio y fugaz, como también lo sería una pretendida noción esencialista de su ser. En este aspecto, la obra artística no deja de sufrir estos mismos derroteros, pues habiendo sido creada en un momento dado de la historia por un determinado artista, no dejará de moverse en la misma triple regalía del tiempo, sin posibilidad alguna de permanecer en su presente al verse, más pronto que tarde, proyectada desde su propio pasado²⁹⁶⁴ hacia el futuro de sus posibilidades interpretativas.

Tal como señala Schlegel:

Individuum est ineffabile

Pues si debido a su inefabilidad el propio sí mismo es un caos, ningún enunciado puede agotarlo o conducirlo a una representación que le resulte adecuada, y en consecuencia ningún individuo será totalmente comprensible ni para sí mismo, ni para el resto de individuos, pues *lo que circula entre los seres humanos nada en un océano de cosas incomprensibles*, de tal manera que una comprensión que pretendiese haber accedido hasta lo más íntimo habría matado el propio misterio de la existencia. Por tanto, para Schlegel el mundo debe permanecer, en cierto modo, incomprensible pues una total comprensibilidad nos conduciría al más grande de los desasosiegos²⁹⁶⁵, de la

²⁹⁶⁴ En rigor ninguna obra puede ser considerada en su presente si tenemos en cuenta que también es producto de una determinada tradición de la cual constituye una manifestación-prolongación más de la misma, en igual medida en que inevitablemente se verá proyectada en el futuro de sus innumerables posibilidades interpretativas.

²⁹⁶⁵ P. 60, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

misma manera que también deberá permanecer en cierto modo incomprensible la obra artística.

*Lo incomprensible es una fuerza viva que se menoscaba si el entendimiento pudiera sacarlo a la luz por completo. La ironía vigila la entrada sonriendo*²⁹⁶⁶

Por esta misma razón, en su momento Herder se hizo a la mar abandonando sus rígidos y segurizantes modos de ver el mundo para ir en busca de un lenguaje menos conceptual y más metafórico, con la finalidad de ajustarlo al movimiento de la vida, pues como señala Safranski, *muchas cosas sólo se perfilan, se insinúan, se barruntan...hablando de lo vivo en contraposición a la razón abstracta, pues la razón viva se concreta y se sumerge en el elemento de la existencia, de lo inconsciente, de lo irracional, de lo espontáneo, o sea, en la vida oscura, creadora, propulsora y propulsada*²⁹⁶⁷

Vuelta al Paraíso

La meta es el origen, con este verso perteneciente a la obra *Der sterbende Mensch* (El moribundo) de Karl Kraus, inicia Walther Benjamín su decimocuarta *Tesis sobre filosofía de la Historia*, dando a entender que la inversión de la meta en origen constituye una entrada en el Laberinto a modo de rodeo para re-tornar al Paraíso y recuperar el *oro de la infancia*²⁹⁶⁸. En definitiva, tanto el lenguaje en su condición de *Ursprung*, como la obra de arte, son portadores de la meta última en la existencia del individuo que consistiría en ponerse al servicio de lo Primigenio, entendiendo por tal, el propio lenguaje que insemína al *Geist* o pensamiento, o aquella realidad sin nombre que tan solo puede ser mostrada. De este modo, tanto el artista creador como el espectador que se implica en lo contemplado/leído/escuchado, se entregan y sumergen en el *Ur Welt* (u Origen), permitiendo que ésta se convierta en la meta de su existencia. Se trata de una entrega amorosa absoluta que vendría a coincidir con la experiencia de intimidad a la que Julien se refiere como *sans fond*, de la que re-torna transformado en esa *construcción* a la que Gadamer apela en su

²⁹⁶⁶ P. 60, *Ibíd.*

²⁹⁶⁷ P. 22, *Ibíd.*

²⁹⁶⁸ P. 345-352, *El Laberinto de la Palabra*, Sandra Santana, Acantilado, Barcelona, 2011

concepción de lo estético. De este modo, tenemos que ambos, artista y espectador, son dominados por la obra a la que respectivamente crean y contemplan, viniendo a quedar poseídos por la misma. En este aspecto, la propia creación artística los pilla por sorpresa, rompiendo en ellos toda certidumbre para abrirles el horizonte de todas las posibilidades de su *poder-ser más auténtico*, concediéndoles la posibilidad de volver a contemplar las cosas desde aquella mirada primigenia que desde tiempos remotos ya había sucumbido al olvido. En esa meta que es el origen, encontramos la wittgensteniana diferente manera de mirar las cosas en su común pertenencia a un Todo orgánico, y que de hecho, sólo la experiencia íntimo-artística y la mística pueden resultarle adecuadas. En sus consustanciales limitaciones, al lenguaje le sucede lo mismo que a la taza de té que en su interior no podrá contener más que la cantidad de infusión que en ella cabe, pues al no poder dar cabida más que a afirmaciones de naturaleza factual, los juicios de valor estéticos rebasan ampliamente sus límites y capacidades. Después de todo, lo que es el mundo, no puede decirse si no tan solo mostrarse mediante las afirmaciones estéticas, que albergando un carácter trascendental, consiguen reflejar lo inexpresable. En este aspecto, de entre todas las artes, es sin duda alguna la música aquella que es capaz de rastrear de forma más eficiente esa realidad que es anterior a la palabra, al no estar condicionada ni por el lenguaje ni por la forma de la imagen, y reflejar de manera directa el aspecto más puramente sensorial y arcaico de la realidad. Puestos a mostrar lo que de inefable e indecible existe en el mundo, en su propia invisibilidad y ausencia de forma propiamente dicha, la música transcurre a través de ese mismo tiempo que resulta ser inherente al propio ser, constituyendo el más eficaz medio para recuperar el oro de la infancia y el Paraíso Perdido. La música como señala Steiner, es entre las artes la única que posee un lenguaje que es simultáneamente comprensible e intraducible.

Volver al Paraíso Perdido no significa alcanzar ninguna Arcadia feliz y definitiva, cual Tierra Prometida en la que poder descansar de la aventura de la existencia, sino recuperar aquella olvidada mirada de la infancia desde la cual las cosas nunca resultaban ser idénticas a la generalidad del concepto, cuando la contemplación de las ramas de un árbol permitía imaginar que se trataba de los largos dedos de una bruja o un gigante, cuando dos árboles nunca podían ser considerados como iguales, y todo brillaba bajo el noble resplandor del oro de la infancia. Una vez han quedado disueltas las categorías, las generalidades y las similitudes que todo lo allanan y extraen el sabor que las cosas tienen, el ser humano alcanza la verdadera objetividad que ninguna relación guarda con la objetividad realista de la rutina cotidiana que siempre está sometida al poder de la practicidad y los convencionalismos. Pero para ello es necesario sustraer la mente al ajetreo de la rutina de la cotidianidad con la finalidad de que pueda albergar esa plena disponibilidad que le permita el libre ejercicio de las

facultades de la imaginación y el entendimiento, en esa extraña síntesis de abandono y actividad que toda contemplación estética comporta. Después de todo, la propia cotidianidad es el gris escenario en el que habita el *Dasein* inauténtico plegado a las servidumbres de la oficialidad de lo establecido, donde reina la identidad entre las muy diferentes cosas que son asimiladas a ese concepto, esa categoría, que resultando ser por otra parte absolutamente necesarios para el correcto funcionamiento de la *polis*, constituyen el principal obstáculo para la percepción de la Realidad entendida como *Urwelt* o Mundo Primigenio correspondiente a ese Paraíso Perdido que en la experiencia íntimo-estético-artística es incansablemente recuperado-perdido una y otra vez. Abandonar la nivelación a la que el *das Man* somete a todas las cosas, aprisionándolas en las garras del *Begriff* (Escila), es el objetivo de toda contemplación estética que conduce al ser a ver *el sol y ese cielo azul de la infancia*, no esperando nada de la misma, sino permaneciendo en el propio devenir del ser y el *Umwelt*. En el acto contemplativo, al no prestar atención a nada en particular, ni perseguir ningún objetivo, todos los detalles y matices de la totalidad de las formas correspondientes a los objetos del mundo, nos son ofrecidos con generosidad y plena abundancia. Es entonces, cuando el ser retorna al Paraíso Perdido, a la Realidad Primigenia de la que nos habla Musil, esto es, a esa realidad sin nombre que es el Origen de todas las cosas y en la que al menos provisionalmente no le cabe esperar nada porque ya se encuentra en la plenitud de su propio ser. Todo el fulgor de la Verdad resplandece entonces bajo la *Lichtung* en el oscuro Bosque, recuperando entonces todas las cosas el sabor de la infancia, al tiempo que los entes no son repentinamente desvelados en su ser más intrínseco.

A través de la experiencia estética el ser humano puede vislumbrar lo infinito en lo finito, lo asombroso en lo ordinario, lo invisible en lo visible, liberándose de los pesados fardos del *tú debes*, y la indómita lucha por el *yo quiero*²⁹⁶⁹ para finalmente entrar en ese nuevo comienzo (*ein andere Anfang*) que es la libertad del juego estético.

²⁹⁶⁹ Según el Nietzsche del *Also sprach Zarathustra*, en base al cual, en su larga travesía por el desierto, primero se asemeja a un camello transportando los pesados fardos del deber moral, después a un león luchando contra el *tú debes* en beneficio del *yo deseo*, para finalmente desvelar al niño que inocentemente juega desde la inocencia y el olvido, sin tener que malgastar su energía vital en la lucha.

Una definición de lo artístico

A pesar de que resulta inviable establecer una definición clara de lo que es arte, y ante la obvia imposibilidad de encontrar un fundamento de naturaleza esencialista, creo necesario evitar las posturas anti-esencialistas que siempre acaban conduciendo al *todo vale y nada vale entonces*. Para ello creo adecuado definir lo artístico a partir de los postulados expuestos por Danto, que en resumidas cuentas son:

- a) Alberga una temática acerca de algo
- b) Sobre dicha temática proyecta una determinada actitud o punto de vista, esto es, ampara un estilo que comporta una forma de mirar el mundo.
- c) Lo hace mediante un elipsis de carácter retórico, generalmente metafórico
- d) De tal manera que promueve en el espectador una acción creativa encaminada a completar lo que falta, esto es, a llevar a cabo una determinada labor interpretativa
- e) Debiendo ser la obra interpretada en un determinado contexto histórico del arte²⁹⁷⁰

En paralelo con tales premisas, considero no obstante necesario añadir las siguientes:

- f) Debe responder a su finalidad sin fin e intencionalidad sin intención, no pudiendo ser en ningún caso, un medio para la expresión del pensamiento o una determinada ideología
- g) Precisa de cierta cesura con respecto a la rutina de la cotidianidad, pues en ausencia de la misma, fácilmente se convierte en una finalidad con fin y una intencionalidad con intención. No obstante, esto no significa que la obra artística se encuentre desvinculada del mundo de la Vida.

²⁹⁷⁰ P. 68-69, *Qué es el arte?*, Danto

h) Insertada en un determinado contexto socio-histórico debe aportar un cierto grado de innovación, no pudiendo consistir en ser una mera repetición de lo ya conocido

i) En lo que al espectador se refiere, cualquier obra del pasado o del presente, puede resultarle válida para el desarrollo de su experiencia artística, pues al ser la obra artística algo susceptible de ser interpretado de múltiples maneras, las creaciones del pasado aún no siendo innovadoras para una época dada, no dejarán de constituir un medio adecuado para el desarrollo de la experiencia artística en un espectador dado.

Siendo éstas las condiciones necesarias y suficientes presentes en los diferentes contextos histórico-culturales que darían lugar a la consideración de algo más que los wittgenstenianos *parecidos de familia*. No obstante, ya expuse en el primer capítulo de esta obra las contradicciones en las que recae la propia definición de lo artístico propuesta por Danto, al pretender incluir en la misma los engendros duchampianos o las *Brillo Box* de Warhol, que en realidad no reúnen las mínimas condiciones para ser consideradas como creaciones propiamente artísticas, pues a lo sumo tan solo podrán ser reconocidas como objetos meramente estéticos.

Por otra parte, el hecho de que tales pseudo obras artísticas no sirvan para desarrollar una experiencia propiamente íntimo-artística, y quede limitado su interés para la historiografía del arte o la historia del pensamiento, también pone en evidencia su nula utilidad para el potencial espectador de las mismas, en las cuales tan solo podrá encontrar en ellas un mero soporte para la somera expresión de un concepto. Después de todo, tal como señala Enrique Andrés, al aficionado-espectador de las obras artísticas poco le interesan las estériles elucubraciones que determinados movimientos vanguardistas hayan podido desplegar. Finalmente, se trata de meras conjeturas de naturaleza únicamente conceptual obcecadas en dar la espalda al *Lebenswelt*.

Otro importante error cometido por algunos movimientos de la vanguardia, desde el dadaísmo hasta el *duchampanismo* ha consistido en confundir de manera reiterada, la cesura de la experiencia artística respecto a la rutina de la cotidianidad con lo que sería un divorcio respecto al mundo de la vida. En este aspecto, al pretender dichos movimientos integrar el arte con esa vida respecto a la cual hipotéticamente se encontraría separada, no han conseguido otro resultado que la disolución de lo artístico en aras de lo estético dentro de un proceso de sobresaturada estetización de la sociedad. En realidad, como no podría ser de otra manera, el arte siempre ha estado inevitablemente conectado con el *Lebenswelt*, no existiendo por tanto, divorcio alguno entre las experiencias vitales y artísticas. Por tanto, lo que sí he sostenido a lo largo de esta obra es la cesura que tiene lugar entre la experiencia artística y la rutina de la cotidianidad, que no la cotidianidad misma en la que se desarrolla la vida.

La detención que supone el acto estético, ese *clic* al que Joan Miró se refiere, no deja de acontecer en el mundo de la vida, si bien claramente desmarcado de todo automatismo cotidiano. Es por esta razón, que no dejan de resultar absurdas las propuestas de algunos movimientos de la vanguardia consistentes en romper un divorcio que jamás ha existido entre el arte y la vida.

La banalidad y el estéril nihilismo del mundo actual

Si por un lado es cierto que nunca hasta ahora el ser humano se había sentido tan múltiplemente comunicado con el mundo circundante, no es menos cierto que nunca hasta ahora había estado tan aislado y relegado en los estrechos márgenes de su propio yo. La monstruosa irrupción de los *mass media* en nuestra sociedad actual, si bien ha supuesto la transmisión de ingentes cantidades de información, no ha podido garantizar la calidad de la misma al tiempo que se ha hecho evidente su capacidad de dominio subyacente, convirtiéndose finalmente en una especie de macro-poder cuyas prolongadas y terribles fauces poco pueden envidiar a las del monstruo Escila. Utilizando un lenguaje benjaminiano, en este contexto de progreso tecnológico el cadáver que ha quedado abandonado en *las cuentas de la historia* no es otro que la vida íntima del propio ser humano, al quedar toda intimidad sepultada bajo el peso de lo público y los *mass media*, que inundando la totalidad de los espacios de la vida cotidiana, han contribuido a diluir los límites que deberían separar las zonas de significado limitado respecto al rutinario flujo de la cotidianidad.

En la actualidad el grado de indigencia de la mayor parte de espectadores viene a ser como el de los pobres que habitan en las calles envueltos en papeles de periódico, al envolver su existencia con la información suministrada por los medios de comunicación de masas (periódicos, programas de radio y TV, las redes sociales en Internet, etc.)²⁹⁷¹. Por otra parte, las modas que han sustituido los estilos o tendencias artísticas de antaño, se suceden con una velocidad de vértigo proponiendo unas obras que prácticamente son consumidas en el mismo instante en que son contempladas, impidiendo al espectador desarrollar la más mínima consciencia reflexivo-estética, y mucho menos, experimentar la gadameriana *transformación en una construcción* al tratarse de efímeros productos carentes de la más mínima trascendencia. El

²⁹⁷¹ P. 91, *La Intimidad*, J. Luis Pardo

hecho de que hoy en día un personaje como Jeff Koons haya sido elevado a los altares de la máxima relevancia artística por haber fabricado obras tan banales y vulgares como son sus muñecos hinchables, entre otros el *Perro globus Magenta* que preside una de las salas del museo George Pompidou, por más que haya conseguido que en el mercado del arte sus obras sean cotizadas por millones de dólares, constituye un indicador de la bajísima catadura estético-moral del mundo en que vivimos. No obstante, esta obra como otras muchas de las que hoy en día son realizadas por algunos mal-llamados artistas, no deja de constituir un síntoma claro y evidente de la deriva superficial y anti-artística que ha adoptado nuestra sociedad, que también vemos claramente reflejada en la ingente cantidad de pseudo-literatura que las grandes editoriales lanzan al mercado, cuya superficialidad y ausencia de interés propiamente literario resulta más que evidente al constatar que se trata de simples productos de consumo que de forma imparables se suceden en el *ranking* de las superventas.

Por otra parte, las expectativas socialmente liberadoras que Walter Benjamín había puesto en la obra de arte reproducible al apostar por el valor de exhibición de la misma en detrimento de su valor aurático, en líneas generales, y salvo algunas excepciones que confirman la regla, se han visto claramente defraudadas al no haberse orientado tanto hacia la búsqueda del perfeccionamiento, como hacia el efectismo más puramente *kitsch* y banal. Si además tenemos en cuenta que la proliferación de los *mass media* se ha encaminado preferentemente en la dirección de crear infinitos espacios de hiperrealidad virtual a través de una ingente cantidad de videojuegos accesibles a través de la Red, tenemos como resultado más inmediato y preocupantemente trágico, la inmersión del espectador en el callejón sin salida de una realidad hiperreal de la cual no puede salir, y en la que tampoco puede permanecer, quedando atrapado en una situación bien desesperanzada. En líneas generales también constatamos que tras quedar diluidas las fronteras existentes entre la experiencia cotidiana y la experiencia artística, el espectador ha quedado sumido en la confusión derivada de la más absoluta ausencia de límites, siendo éste el catastrófico resultado conseguido por algunas vanguardias artística al perseguir la contigüidad entre el arte y la cotidianidad, tras haber confundido lo cotidiano con la vida. Como no podría ser de otra manera el arte siempre estuvo irremisiblemente unido a la vida, si bien por otra parte claramente segregado de la rutina cotidiana.

Salvaguardando las diferencias, no deja de haber un claro paralelismo entre el mundo de la Viena finisecular de Mann, Kraus, Wittgenstein, Musil, y nuestra decadente y ya en cierto modo decaída sociedad actual, pues lejos de haber sido resueltos los trascendentales problemas planteados en aquel entonces, en líneas generales la colectividad sigue viviendo en la misma inopia intelectual, permaneciendo totalmente ajena a la más clara evidencia de la ausencia de

fundamento y veracidad de los valores correspondientes a los Meta-relatos de la tradición metafísica. Los partidos políticos, así como la práctica totalidad de los ciudadanos, siguen hablando de Verdad, Igualdad, Justicia, Solidaridad, Paz y Amor con la misma confianza e ingenuidad infantil con que tales valores fueron forjados a partir de la Ilustración. No parece que el pensamiento de Nietzsche, Heidegger o Gadamer haya conseguido quebrar mínimamente el armazón defensivo en el que nuestra sociedad actual sigue parapetada, permaneciendo del todo ajena al cuestionamiento llevado a cabo por las Filosofías de la caricia. A pesar de que la Torre de Marfil hace tiempo (aproximadamente 100 años) se derrumbó, nada parece haber cambiado desde el momento en que desde sus propias cenizas la Torre ha sido restituida con decorados de cartón-piedra que infructuosamente tratan de esconder los restos del naufragio. Steiner señala que, *cualquiera que sea su elegancia exterior, una sociedad se desnuda dos veces: en la cama y en la tumba*²⁹⁷², pero nuestra sociedad actual opta por permanecer vestida en la cama y en la tumba, no pudiendo desnudarse sin poner en evidencia sus propias nimiedades y chabacanerías, haciendo gala del más estrepitoso y horrendo de los espectáculos.

Por otra parte, vivimos en una sociedad prácticamente visual que ha hecho de la imagen la columna vertebral de una cultura *quasi* analfabeta, al utilizar muchas menos palabras que aquellas que estaban al alcance de cualquier ciudadano culto y educado de los siglos XVII o XIX. Ni tan siquiera la música ocupa un lugar destacado en las actuales producciones cultural-artísticas si tenemos en cuenta que acostumbra a ser simple comparsa de la esfera de lo visual. Si examinamos cualquier producción audio-visual (videoclips, películas, anuncios, o espectáculos de música pop), no tardaremos en constatar que es el poder de la imagen aquello que predomina por encima de lo auditivo, pues si en un festival de música pop retiráramos las luces de colores, las imágenes proyectadas en las pantallas y sus innumerables efectos especiales, obtendríamos como resultado una música tan indigente que por sí misma sería incapaz de atraer la más mínima atención del público. Es el más puro efectismo lo que mayormente seduce al indigente espectador de nuestra sociedad actual, dando lugar a la retirada de la palabra como vehículo principal de la cultura. Por otra parte, en los anuncios comerciales, los cómics, los periódicos, las revistas, la televisión, los videoclips y demás engendros de los *mass media*, el empobrecimiento del lenguaje ha dado lugar a una especie de analfabetismo sin precedentes. Cada vez se utilizan menos palabras para describir los hechos, las acciones y los afectos, que antaño precisaban de un rico vocabulario capaz de transmitir un sin fin de matices que en la actualidad parecen haber quedado suprimidos de cuajo. Ahora las palabras a duras penas saben a nada, pues se limitan a ser meros vehículos de una información que poco o nada nos puede decir acerca del espesor de la existencia. La vida

²⁹⁷² P. 337, *Lenguaje y Silencio*, George Steiner

se ha vuelto estrecha, superficial y hueca porque ya no sabe a nada, carece de sabor, de gusto y sustancia. Por esta razón, necesita tantos condimentos audio-visuales y efectos especiales, porque por sí misma ya no es capaz de transmitir nada, siendo éste sin duda alguna el peor de los cadáveres que el Progreso ha dejado en las *cunetas de la historia*.

*Allí donde no hay dioses, acechan los fantasmas*²⁹⁷³

Señala Novalis en un sentido algo distinto pero complementario a Thales cuando éste vino a exclamar: *todo está lleno de dioses*, de tal manera que al haber sido expulsados los dioses por la razón y la ciencia, tan solo quedan acechando los fantasmas. Eso es lo que de alguna manera ha venido sucediendo desde el final del romanticismo hasta nuestros días, acechando aquellos mismos fantasmas que Novalis ya percibía en su época: el nacionalismo, el egoísmo, la razón científica, el pensamiento referido al poder político, esto es, las ideologías que han venido a suplantar el lugar que antaño había ocupado lo sagrado, lo artístico, lo íntimo y realmente trascendente²⁹⁷⁴. Nos encontramos en una sociedad que priorizando lo práctico e inmediato sobre lo inútil y eminente, apuesta por una estetificación de la existencia en detrimento de un arte capaz de desvelar los misterios de la vida. Como señala Safranski:

*Lo verdaderamente elevado no puede ser útil; esta utilidad es totalmente extraña a la naturaleza divina de lo excelso, y exigirla significa envilecer lo sublime y rebajarlo al nivel de las necesidades ordinarias de la humanidad...y así considero el arte como una garantía de nuestra inmortalidad*²⁹⁷⁵

De tal manera que hoy en día una buena parte de las nuevas producciones artísticas ya han dejado de desvelar los ocultos misterios de la existencia, para erigirse como meros productos de consumo o simple entretenimiento, contribuyendo de este modo al envilecimiento y alienación del ser humano. Si aquello que, según Safranski, tanto enfurecía a Nietzsche era la actitud de la cultura burguesa consistente en transformar lo monstruoso y dionisiaco en algo confortable²⁹⁷⁶, ahora sin duda alguna, debería enfurecernos la actitud del nihilismo actual consistente en transformar lo artístico y relevante en algo banal y execrable.

²⁹⁷³ P.120, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

²⁹⁷⁴ P. 116, *Ibíd.*

²⁹⁷⁵ P. 97, *Ibíd.*

²⁹⁷⁶ P. 256, *Ibíd.*

Tampoco es justificable adoptar una actitud nihilista como la esgrimida en su momento por los dadaístas en base a los acontecimientos acaecidos a lo largo del siglo XX con sus dos Guerras Mundiales y el Holocausto judío, expresada en su Manifiesto Dadá que *dilacera todos los lemas que suenen a ética, cultura e interioridad*²⁹⁷⁷, considerando que un tranvía es un tranvía, la guerra es la guerra y una letrina es una letrina, porque en tal caso la existencia humana habrá quedado arrasada como si una bomba atómica hubiese estallado en su propio seno. Destruir es desde luego mucho más fácil que construir, pues si aquello que pretende ser nuevo no es más bello y profundo que lo antiguo, será preferible continuar con lo ya conocido y tradicional. Lo gratuito y oportunista de ciertos planteamientos nunca debería suplantar lo establecido por el mero hecho de ser innovador y rupturista, pues no se trata de romper a cualquier precio, sino de aportar una crítica constructiva a lo anterior en vistas a su perfeccionamiento. Y por desgracia, en muchos casos la suplantación de lo viejo por lo nuevo no comporta mejora alguna sobre lo ya dicho, pensado y representado. De hecho, la modernidad, señala Gerard Vilar, *trae, al tiempo que ese enorme progreso de la técnica, el progresivo empobrecimiento de los individuos y la liquidación de la tradición*²⁹⁷⁸, de tal manera que esta última viene a quedar sustituida por lo que Benjamín denomina *iluminaciones profanas* que son experimentadas por el espectador como una especie de shock revelador de sentido, y supuestamente emancipador²⁹⁷⁹.

El problema tan magistralmente expuesto por Safranski en su obra Romanticismo, referente a la recurrente re-aparición de un romanticismo que en lugar de limitar su apertura y revolución a la esfera de lo artístico, es también aplicado a las estructuras económico-políticas de las sociedades con la utópica pretensión de transformarlas de manera radical, no deja de estar plenamente vigente hoy en día si nos atenemos a la emergencia de partidos políticos radicales de extrema izquierda y extrema derecha, en una Unión Europea cada vez más amenazada en lo que a su integridad y porvenir se refiere. Siempre que en la historia la pasional aventura del romanticismo y la razón política no han podido mantenerse como esferas separadas, el resultado ha sido verdaderamente catastrófico. Pues si bien es verdad que tanto necesitamos de la *aventura del romanticismo* como de la *sobriedad de una política adelgazada*²⁹⁸⁰, es necesario comprender que tan poco viable resulta sostener una política aventurera, como proponer una cultura artística

²⁹⁷⁷ P. 300, *Ibíd.*

²⁹⁷⁸ P. 192, *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. II*, Varios autores (el capítulo dedicado al pensamiento de la escuela de Francfort está escrito por Pierre Vilar). Edición de Valeriano Bozal. Antonio Machado Libros, Boadilla del monte (Madrid), 2002

²⁹⁷⁹ P. 192, *Ibíd.*

²⁹⁸⁰ P. 352, Rüdiger Safranski, *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Tusquets editores, Barcelona, 2012

meramente apolínea o políticamente correcta, pues en tal caso ambas esferas habrán quedado gravemente suplantadas.

*Aunque lo romántico forma parte de una cultura viva, una política romántica es peligrosa. Para el Romanticismo, que es una continuación de la religión con medios estéticos, rige lo mismo que para la religión: ha de resistir a la tentación de recurrir al poder político. La imaginación al poder no era precisamente una buena idea*²⁹⁸¹

Pues si hay una esfera en la cual la imaginación sin ninguna duda debe habitar, es en la artística con la finalidad de subvertir la oficialidad de lo establecido y abrir nuevos horizontes que puedan enriquecer la existencia humana, y no en un ámbito como el económico-político que básicamente requiere de la razón, el cálculo y la medida. Ante los excesos exhibidos durante el mayo francés del 68 o aquellos que pueden darse en la actual situación socio-política, cabe recurrir a la mitología para comprender que los eones apolíneo y dionisiaco deben predominar en las respectivas esferas de la *polis* y la intimidad del propio ser. En la medida en que ambos órdenes puedan ser suplantados por su contrario, tan solo cabrá esperar la constatación del caos y el desastre, y como señala Safranski, *ha pasado ya el Romanticismo como época, pero nos ha quedado lo romántico como actitud del espíritu*²⁹⁸², esto es, como eón emparentado con lo barroco²⁹⁸³ que a lo largo de la historia aparece de manera recurrente, si bien disfrazado con otras formas y apariencias.

Dado que *lo romántico busca la intensidad hasta llegar al sufrimiento y la tragedia*, no será, desde luego, muy apropiado para la dirección de lo político-económico, pues en tal caso, la sociedad tendrá asegurada la penuria y el sufrimiento, y no el bienestar que sería de esperar. De la misma manera, si prescindieramos de lo romántico en la esfera íntimo-artística, y optásemos por aplicar a dicha esfera los valores y expectativas de lo político, rápidamente nos veríamos abocados al mayor de los tedios y sufrimientos. La separación de ambas realidades no deja de guardar una relación bien paralela con la segregación de lo sagrado y lo profano que a lo largo del tiempo siempre mantuvieron su diferencia, hasta que al llegar el siglo XX con la irrupción del dadaísmo, el surrealismo y otras tendencias artísticas quedaron desdibujadas las fronteras antaño existentes. No obstante, con estos movimientos vanguardistas también quedaron diluidas las diferencias entre las esferas política y artística, al irrumpir los planteamientos de esta última en la primera, lo que ha tuvimos ocasión de constatar durante las revueltas del mayo francés en el 68 con su pretensión de romantizar la sociedad, poniendo en grave peligro

²⁹⁸¹ P. 353, *Ibíd.*

²⁹⁸² P. 352, *Ibíd.*

²⁹⁸³ De acuerdo a la exposición de dichos conceptos realizada por Eugeni D'Ors en su obra *lo barroco*

su funcionamiento²⁹⁸⁴. Líderes de aquel momento como Daniel Cohn-Bendit, se acercaban al ámbito de lo político a través de unos medios metafísicos, existenciales y especulativos, nulamente pragmáticos y acordes con las exigencias prácticas que dicha esfera requiere. Lo mismo vino a suceder, señala Safranski, cuando los líderes nacional-socialistas que ascendieron al poder en la Alemania de los años treinta, apoyados incluso por eminentes intelectuales, cometieron el gran error de aplicar el espíritu del romanticismo a la política. Como señala Isaiah Berlin, en ningún caso una gran idea filosófica o las particulares obsesiones de un individuo creador, deben menospreciar la dignidad y libertad de los individuos, poniendo en grave peligro los valores y las normas socialmente vinculantes, tal como sucedió en la Alemania nazi o en el mayo francés, y tal como puede perfectamente volver a suceder en nuestra sociedad actual. En estos casos, la esfera de lo estético-artístico, lo misterioso y romántico, debe quedar preferiblemente desmarcada del ámbito de lo político, so pena de sumir la sociedad en el caos y el desastre. Aquello que es fructífero para el arte no lo es para la política, y si por casualidad un líder político amparado en el romanticismo consigue socializar con éxito su propia locura, acabará enloqueciendo a la sociedad entera, tal como de hecho sucedió con la carismática pero enajenada figura de Adolf Hitler en los años treinta del siglo pasado. La reaparición a lo largo de la historia de líderes con vocación mesiánica y salvadora de los problemas de la humanidad no deja de constatar la periódica emergencia del romanticismo en la esfera de lo político-económico.

En relación a esta obligada y necesaria separación entre las esferas de lo artístico y lo político, resulta oportuno mencionar el posicionamiento de George Luckács cuando éste señala, en su primera etapa de investigación²⁹⁸⁵, que frente a un mundo condenado a la descomposición, el mejor antídoto es un esteticismo artístico-literario como única vía para la salvación individual del ser humano:

En el conflicto trágico entre el arte y la vida sólo el primero vale y salva, pues la vida es una anarquía del claroscuro: nada se cumple del todo y nada llega a su fin...todo fluye y se mezcla...todo se destruye y derriba, jamás florece nada hasta la vida real. En cambio, la literatura, el arte y la filosofía tienden abierta y rectilíneamente a las formas, a la unidad y la completud; de ahí que sólo la

²⁹⁸⁴ Recientemente hemos tenido ocasión de ver reflejado dicha problemática en las declaraciones realizadas por Pablo Iglesias, líder del partido bolchevique *Podemos* en España, cuando en un miting expresó literalmente: "Lo que necesita España son aventureros, locos como Don Quijote, para cambiar las cosas". En este caso concreto, de la aventura y locura del Caballero de la Triste figura, como de la locura y aventura de un líder político como Pablo Iglesias, tan solo "podemos" esperar el mayor de los desastres. La aventura e incluso la locura puede resultar más que deseable en la esfera de lo artístico, pero deplorable en los asuntos de la polis.

²⁹⁸⁵ Antes de que sucumbiera a la rigidez totalitaria del marxismo ortodoxo.

*forma depurada...puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino*²⁹⁸⁶

Y como señala Gerard Vilar, el filósofo húngaro considera en sus ensayos literarios que forman parte de su obra la *Cultura estética*, que si de cultura cabe hablar, ésta tan solo puede ser estética por su habilidad para hacer de la vida un arte²⁹⁸⁷. Este posicionamiento se encuentra en total contraposición a las tesis de la dialéctica negativa de Adorno, al entender que toda forma artística responde a la disolución de una disonancia esencial de la existencia, viniendo a señalar el carácter afirmativo del arte y la literatura en su capacidad para configurar una totalidad capaz de contraponerse al carácter fragmentario y carente de sentido de la realidad²⁹⁸⁸. En esta etapa inicial de su pensamiento estético, los ámbitos artístico y político no solo se encuentran claramente separados, sino que además el primero sirve a modo de consuelo de orden metafísico ante las adversidades y sufrimientos inevitablemente ocasionados por el primero.

Posteriormente, en su voluminosa obra *Estética*, Lukács adoptaría una deriva hartamente distinta, que siendo fidedigna a los postulados del marxismo, vendría a considerar que el arte debía albergar una misión social, esto es, una finalidad ideológico-política materializada en la lucha por una supuesta liberación de la humanidad. Una vez más lo artístico vino a ser utilizado para una finalidad dentro de la esfera de lo socio-político, en lo que fue un nuevo intento de romantización del mundo.

Otra variante de este fenómeno consistió en lo que Benjamín denomina como *potencial emancipatorio* de la obra de arte reproducible en su supuesta capacidad para conseguir que las masas sumerjan en sí mismas a las obras artísticas. Esto dio lugar a una nueva estética politizada en sintonía con las posiciones propias de la izquierda marxista, cuya finalidad siempre fue la movilización de las masas para conseguir la revolución proletaria, consistente en la obtención del control y el poder sobre los medios de producción. Finalidad después de todo hondamente criticada por algunos de sus colegas de la Escuela de Frankfurt, entre ellos, Adorno y Horkheimer, que no veían en dicho proyecto sino un nuevo proceso de alienación del ser humano bajo los totalitarios dictados del marxismo-leninismo. La pregunta sobre la que ambos autores buscan respuesta, es ¿por qué tras las grandes promesas de progreso y emancipación del ser humano ofrecidas por la Ilustración, todo desembocó en la peor de las barbaries? Poniendo de manifiesto una actitud incrédula y negativa frente al romanticismo de Benjamín, quien después de todo, y en total

²⁹⁸⁶ P. 244, 25 y 274, *El alma y las formas. Teoría de la novela. Obras completas. (Vol. I)*, George Lukács, Grijalbo, Barcelona, 1970

²⁹⁸⁷ P. 185-186, *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. II*, Varios autores (el capítulo dedicado a Lukács está escrito por Pierre Vilar). Edición de Valeriano Bozal. Antonio Machado Libros, Boadilla del monte (Madrid), 2002

²⁹⁸⁸ P. 186, *Ibid.*

coherencia con el espíritu de romantización del marxismo, nunca dejó de ser un empedernido idealista capaz de ver grandes ventajas allí mismo donde sólo habían meras conjeturas de naturaleza redentora. Por otra parte, Adorno y Horkheimer también distinguieron entre arte auténtico (el denominado Gran Arte por Lipovetsky y Serroy) y el arte mercantilizado de la industria cultural, considerando que este último consiste en *formas de regresión que llevan la atrofia de la fantasía y la cosificación de las almas*²⁹⁸⁹, y que proliferando el placer del entretenimiento constituye una excelente forma de dominación sobre las masas, desembocando en la liquidación de toda subjetividad y autonomía individual.

²⁹⁸⁹ P. 197, *Ibíd.*

COROLARIO

El ser estético

Con la estetización del ser llevada a cabo por el segundo Heidegger, moviéndose en la triple regalía del tiempo, dentro de un pasado que está constantemente presente bajo el modo de la ausencia, y de un futuro que no es sino proyección de dicho pasado ausente-presente, el ser deja de estar emparedado en el presente inmediato de las apariencias del mundo circundante. Desde esta perspectiva, la temporalidad del ser es vivificada por la apertura a las experiencias pasadas de la propia colectividad a la que pertenece, aquella que sigue estando viva y presente a pesar de su ausencia, en los textos escritos, en las tradiciones orales y en las creaciones artísticas. Esta apertura al pasado, a la tradición de todos los tiempos, confiere al ser una dimensión claramente estética, en tanto en cuanto viene a quedar configurado por una prolongada labor de sedimentación en lo que irá adquiriendo esa Forma de la que el estagirita nos habla refiriéndose a la naturaleza, y que es fácilmente extrapolable a la obra de arte y también a la creación artística que es la propia existencia humana. Así, el ser es esculpido a lo largo del tiempo por la totalidad de los textos de la tradición, por las Ideas recibidas e impregnadas, por las creaciones artísticas que han ido dejando sus más profundas huellas en el fondo de su ser, siendo toda herencia cultural-artística una especie de Cuerno de la Abundancia proveedora de riqueza y sentido. La construcción del ser acontece cual finalidad sin fin y intencionalidad sin intención, pues el proceso mediante el cual va adquiriendo Forma no tiene otra motivación que la propiamente existencial, esto es, como construcción-en-si portadora de cierta Belleza, Bondad y Conocimiento, sin dejar de ser por otro lado frágil, contradictoria y preñada de intensos conflictos. El ser humano viene a ser como *esas flores que florecen como florecen*, o como *una flor eróticamente cortejada por el sutil y vaporoso vuelo de una libélula*, esto es, un puro mantenimiento, mera permanencia en este *ir siendo* en qué consiste su existencia, sin que sea realmente significativo el resultado final.

Tomando como punto de referencia el platónico mito de la Caverna, en el cual unos seres humanos que permaneciendo encadenados y obligados a mirar en la única dirección del muro que tienen en frente, tan solo alcanzan a

contemplar las sombras de las cosas, pueden aspirar a romper las cadenas para elevarse hacia el conocimiento de la Realidad Verdadera, o bien seguir permaneciendo atados y privados de libertad en la cómoda posición en la que se encuentran. El proceso mediante el cual, no sin voluntad ni esfuerzo, el ser puede aspirar a elevarse por encima de la estrechez de lo ya conocido y familiar, para dirigirse en dirección a lo desconocido, alberga una dimensión fundamentalmente estética que al mismo tiempo lleva implícita una dimensión ética, pues quien ha conseguido ir más allá de las sombras para ver la luz, tiene en cierto modo, el deber moral de comunicarlo y compartirlo con los demás seres humanos. Es precisamente esta aventura consistente en abandonar las cadenas por las cuales el sujeto se encuentra sujeto, para abrirse en dirección a su oriente, la que alberga una dimensión plenamente estética, y de algún modo, también moral. No obstante, dicha aventura no está exenta de riesgos, tenaces esfuerzos y penalidades, que encontrarán su recompensa en el hecho en sí de haber emprendido dicha empresa, al margen de sus resultados y consecuencias. Este y no otro es el juego de la existencia que Platón tan bien nos sabe definir mediante el mito de la Caverna; un juego estético, moral y gnoseológico, en el cual al ser humano le es entregada la capacidad para desarrollar con astucia las necesarias artimañas para conseguir un objetivo de orden existencial carente de fin e intención. Finalmente, a pesar de las marcadas diferencias existentes entre los juicios gnoseológicos, estéticos y morales, todos ellos confluyen en *el cómo* de la experiencia estética, desvelándose entonces sin fin ni intención. La Luz del Sol que brilla en el exterior de la Caverna para quien ha conseguido huir de su oscuridad, no es otra que la emanada por los muy diversos textos, ideas, pensamientos y creaciones artísticas legadas por la tradición de todos los tiempos, con los cuales será necesario dialogar a fin de aportar nuevas perspectivas a lo ya pensado, escrito y creado. Éste es el juego estético que aconteciendo en la triple regalía del tiempo va enriqueciendo el mundo en que vivimos, y que justifica la valoración y reivindicación del surco dejado por la tradición a lo largo del tiempo, sin el cual la sociedad carecería de profundidad y perspectiva al verse reducida a ser un pobre conjunto de sombras-apariencias. Después de todo, el mundo no es aquella realidad fenoménicamente percibida, sino aquella otra (*ein andere Realität*) que siendo invisible a la mirada viene a constituir su sustrato más profundo y esencial. En este contexto cabe considerar la observación platónica que iguala el conocer con el recordar, pues de algún modo, aquello que creemos descubrir por primera vez, no es sino reconocimiento de un saber previamente conocido. Se trata de aquel sustrato invisible que formando parte indisoluble del propio ser, determina en el presente las posibilidades de un conocimiento que siempre hunde sus raíces en el pasado. El re-conocimiento de lo ya sabido y olvidado a través del diálogo con los textos o creaciones artísticas del pasado y los interlocutores del presente, encierra una evidente dimensión estética, al tratarse de un juego que permitiendo al ser humano tomar consciencia de quien es, contribuye a la

conformación estética de su ser sin más fin e intención que la mera permanencia en *el cómo* de su existencia. Vivir es entonces saber, pero se trata de un saber recuperado de las tinieblas en las que el ser, de algún modo, siempre se encuentra, así la existencia no es sino desvelamiento, autoconocimiento que tiene lugar frente al espejo de esa Otredad que adoptando múltiples formas, viene a ser una especie de Esfinge u Oráculo proveedor de la belleza de todo conocimiento. A pesar de sus monstruosas aporías, la Vida es Bella porque en el fondo no deja de ser una Forma preñada de belleza, conocimiento y bondad, que es la más pura consecuencia de un intrincado y *artimañoso*²⁹⁹⁰ juego estético. Fue el propio Zeus quien enseñó a Prometeo y a los demás mortales a jugar con la existencia haciendo uso de las artimañas, con la *tecné* o forma astuta (arte) utilizada para seducir, en la oscuridad y el silencio de la noche, a la Ninfa Maya que se encontraba plácidamente descansando en su cueva. Así, desde aquel momento aprendió el ser humano a seducir las aporías de su existencia mediante sus artimañas, construyendo castillos en el aire, ideando fabulaciones de todo tipo encaminadas a sostener su existencia sobre los hilos de seda de las historias de ficción y las creaciones artísticas, dando lugar a la conformación de un ser eminentemente estético, y por tanto, Bello, Inteligente y Bondadoso. La salida de la penetrante oscuridad de la Cueva en la que el ser humano a priori se encuentra, no es sino una salida eminentemente estética motivada por un deseo de conocer que en el fondo no es más que un deseo de existir (construirse) en *el cómo* de una Forma construida a base de voluntad y esfuerzo. Como señala Kant en el prólogo a la edición de su *Crítica de la razón pura*, la mente humana se encuentra asediada por una serie de cuestiones inevitables, como son la muerte, la felicidad, el destino, el amor, la justicia, etc., a las que no sabe encontrar una adecuada respuesta al encontrarse sobrepasada por sus propias posibilidades gnoseológicas. Por tanto, los mitos, los textos filosóficos y las creaciones artísticas siempre giran alrededor de unas cuestiones, que no encontrando una respuesta realmente satisfactoria, no dejan de conferir sentido a la propia existencia. Ésta se encuentra constantemente atravesada por la fealdad, la ignorancia y la maldad, y por supuesto, por la posibilidad de elevarse en dirección a la Belleza, el Conocimiento y la Bondad. La cuestión del ser consiste en *el cómo* salir a la Luz en el Claro del Bosque.

Por otra parte, desde la perspectiva abierta por Paul Ricoeur y la hermenéutica, *ser equivale a ser interpretado*, y dado que la interpretación es también consustancial a lo artístico, queda finalmente subrayado el sentido estético de su existencia. El hecho de que tanto el ser como la obra artística sean realidad interpretada susceptible de ser re-interpretada a lo largo del tiempo y en función de las muy diversas circunstancias, convierte al ser humano en un

²⁹⁹⁰ Neologismo derivado de la palabra artimaña

producto de la cuestionabilidad (*nahout*)²⁹⁹¹ definido a partir de la interrogación (*nah*), cuya existencia acaba siendo desvelada como una naturaleza tan grácil, etérea e inconsistente como el vaporoso vuelo de una libélula²⁹⁹². Esta perspectiva de naturaleza claramente hermenéutica ha dado lugar a la conformación del pensamiento débil de Vattimo y las llamadas *filosofías de la caricia*, que considerando insuficientemente eficaz el agarre del concepto (*Begriff*) como instrumento para definir y expresar la realidad, optan por la caricia como forma metafórica de expresar el acercamiento a una Verdad siempre huidiza e inalcanzable, que tan solo es susceptible de ser acariciada y no agarrada. Es por esta razón que en consonancia con los planteamientos del segundo Heidegger que ontologizan lo estético y estetifican al ser, Gadamer plantea subsumir la estética en la hermenéutica, lo que al mismo tiempo equivale a considerar al ser como algo ciertamente estético. Al fin y al cabo, el conocimiento al igual que el ser o la obra artística, es una construcción de naturaleza simbólica compuesta por un entramado de metáforas, que no deja de apelar a los mundos de ficción de la literatura, la plástica o la música. Es por esta razón que la distancia que separa un relato de ficción de un acontecimiento real-concreto no alberga mayor distancia que el espesor de un cabello.

Encontrándose la existencia humana caracterizada por su común pertenencia al ámbito público de la *polis* y apriorísticamente adscrita a la oficialidad de lo establecido, es sobre todo definida por su dimensión íntimo-estética²⁹⁹³, pues en el ámbito de la *polis* todos los seres humanos son nivelados en función de una serie de principios de naturaleza universal-abstracta, que en su anonimato e impersonalidad, le impiden albergar una existencia propia y particular. Tenemos entonces que solo en el ámbito íntimo-estético puede el ser atender a sus más concretas particularidades y desarrollar su condición más específica, que en realidad vendría a coincidir con su *poder-ser-más-propio*.

No obstante, tal como ya he señalado con anterioridad, no podemos crear abismos entre la adscripción del ser a las exigencias derivadas de lo público, y el sentido de pertenencia a la intimidad de su propio mundo interno. Entre ambos mundos existe una suerte de continuidad, de proceso siempre abierto en el que las exigencias exteriores y las necesidades internas van tejiendo las redes del entramado existencial del ser. Éste es obviamente producto de sus

²⁹⁹¹ Neologismo propuesto por Lévinas para definir al ser humano como un proceso de continua interrogación, que vendría a corresponderse con la palabra hebrea *nahout*, derivada de *nah* (qué?).

²⁹⁹² Tal como reza el título de una conocida obra de Ouaknin: *C'est pour cela qu'on aime les libellules*

²⁹⁹³ Utilizo el término íntimo-estético en la medida en que las sensaciones, afectos y sentimientos particulares de cada sujeto, no siendo expresables mediante la palabra, tan solo pueden ser mostrados mediante la obra artística y el gesto o la mirada.

circunstancias, pero también de su propia voluntad constructiva, esto es, su libertad-capacidad para dar forma a su propio proyecto existencial, que en última instancia no es más que una forma, mero constructo estético que albergando una finalidad sin fin e intencionalidad sin intención, lleva implícita la contemplación del mundo bajo la wittgensteniana *manera correcta* de ver las cosas, esto es, en su relación con el todo. Esta construcción de la forma nunca debe ser entendida en un sentido solipsista o nihilista, sino como activa participación en un proceso más amplio que es el de la Forma universal, siguiendo de algún modo, los patrones de nacimiento, crecimiento, culminación y muerte de la propia naturaleza. En este aspecto, de la misma manera que el artista crea a partir de las leyes naturales, no imitándolas en un sentido estricto sino mimetizando el proceso de su funcionamiento, el ser humano también crea su propio mundo de forma estética a imagen y semejanza de la propia naturaleza, consiguiendo ir más allá de la misma. De manera semejante a la naturaleza y a la obra artística, el ser (el *Dasein*) abre y funda un mundo, pues al consistir su ser en su *poder-ser más propio*, siempre se caracteriza por aquello que aún no es (*noch nicht*) pero podrá llegar a ser si consigue desnivelarse con respecto al *das Man* de lo establecido, como la obra de arte creada por el artista que siempre abre un mundo a partir de desarrollar su *poder-ser más propio* y auténtico mediante un proceso en el que, además de imitar el modo de funcionamiento de la naturaleza, y tomando como punto de partida una tradición dada, deberá innovar e ir más allá de los ya dado y establecido. Se trata del juego estético, que careciendo de intención y finalidad, conduce al ser humano hacia la adopción de una actitud contemplativa, que no debe ser comprendida como manifestación de una pasividad y ausencia de voluntad o esfuerzo, sino como expresión de una actividad que transcurre al margen de cualquier finalidad e intención, acorde con el no-hacer (*wu-wei*) de la filosofía daoísta consistente en mantener una actitud activamente contemplativa sin pretender cambiar el curso de las cosas, aceptando el mundo tal como es sin alterarlo en ningún sentido. Ésta sería la actitud más afín con el ser estético, que a diferencia del ser social que asume sus responsabilidades dentro del marco de exterioridad de la *polis*, no debe responder a ninguna exigencia externa sino tan solo atender a sus necesidades más existenciales.

No obstante, para el ser estético, el conocimiento (la Verdad), lo ético-moral y la belleza se encuentran vinculados dentro de un mismo ámbito a pesar de las diferencias que obviamente separan los juicios gnoseológicos, éticos y estéticos, tal como ya señaló E. Kant en su *Crítica del Juicio*. Si tomamos como punto de partida la organicidad a la que Aristóteles²⁹⁹⁴ apela en su concepción de la naturaleza y la hacemos extensible, como Pareyson propone, al proceso de la creación artística, obtendremos como resultado una Forma simultáneamente portadora de Belleza, Conocimiento y Bondad. Lo verdaderamente bello apela a la Verdad y al Bien Común, pues tanto para

²⁹⁹⁴ En su obra *La Física*

Aristóteles como para Goethe, Schiller y los filósofos románticos, la obra de arte sirve al espectador como modelo para una conducta ejemplar, viniendo a constituir una *Bildung Werk* u obra de formación de la identidad humana. Cuando Gadamer considera que el espectador que contempla la obra artística es susceptible de sufrir una *transformación en una construcción*, tanto deja entrever la posibilidad de que pueda adquirir un determinado conocimiento de sí mismo como de perfeccionar su propio nivel moral. Al fin y al cabo, como señala Thomas Mann en la *Montaña Mágica* por boca de su personaje el humanista Settembrini, *un bello estilo literario da lugar a unas buenas acciones*. No obstante, en el primer capítulo ya señalé que el schilleriano *ennoblecimiento de los sentimientos* es del todo insuficiente si no va acompañado del correspondiente proceso de análisis personal que permita al espectador hacer conscientes sus pulsiones inconscientes, con tal de adquirir un mayor control yoico sobre las mismas.

Por otra parte, si tenemos en cuenta que la palabra estética procede del griego *aestesis* que simultáneamente significa sensación y ordenación de todas las cosas en su lugar, tanto la experiencia estética como la psicoterapéutica guardarían la misma relación al colocar al espectador/paciente en contacto con sus sensaciones más profundas, y contribuir al establecimiento de una cierta armonía entre sus pulsiones inconscientes y su consciencia yoica. Por tanto, serían dos formas de *terapei* (terapia) o cuidado del alma, o del ser, como se prefiera. Después de todo, la falta de contacto con la intimidad del propio mundo interno, y el consecuente desconocimiento de sus sensaciones y afectos más profundos, no deja de constituir una específica forma de barbarie, pues ésta no tan solo debe ser meramente comprendida como falta de respeto a la libertad, normas y valores por los cuales se rige la sociedad. Sólo de esta manera resultan explicables las insuficiencias estructurales de la schilleriana educación estética para el ser humano, que han dado al traste, no solamente con los ideales de la Ilustración, sino también con aquellos otros relacionados con el socialismo y el comunismo. Socialmente hablando, proponer los valores de igualdad, justicia, fraternidad y libertad cuando en líneas generales ni tan siquiera el propio ser humano es igualitario, justo, fraterno y libre con respecto a sí mismo, no deja de constituir una fragante contradicción que inevitablemente desemboca en la más abstrusa de las utopías.

El ámbito de la intimidad y la estética

Apoyándome en el mito de Hermes y Hestia, en el primer capítulo expuse la dicotomía existente entre la exterioridad de los asuntos concernientes al funcionamiento de la polis y la interioridad de las sensaciones y afectos correspondientes al ámbito de la intimidad del propio ser. Mientras lo primero es susceptible de ser dicho-expresado mediante la palabra, lo segundo, siendo irreductible al lenguaje o al concepto, tan solo puede ser mostrado, ya sea mediante el gesto corporal o la mirada, o a través de la obra artística en todas sus manifestaciones poéticas, plásticas, musicales y escénicas. Por tanto, lo más particular y genuino del ser humano es esta vida íntima que silenciosamente transcurre en la doble interioridad de su ser interno y del Hogar, que permaneciendo al margen del mundanal ruido correspondiente a la oficialidad de la polis, siempre permanecerá al margen de la historia.

En el contexto de la vida íntima encontramos dos modos de relación con la otredad que redundan en el desvelamiento y construcción del propio ser:

- Una mediante la mostración de los afectos y sentimientos despertados por la relación íntima con el ser querido o ser de confianza
- Otra a través de las sensaciones, sentimientos, afectos, recuerdos y asociaciones de ideas despertados mediante la contemplación de la obra artística (lectura de una obra literaria, audición de una composición musical, visualización de una obra plástica, etc.)

En ambos casos, el sujeto puede acceder al desvelamiento-conocimiento de su ser más profundo y auténtico, lo que Jullien denomina *fons sans fons* o verdadero abismo del propio ser, que permaneciendo a priori oculto y desconocido para el propio yo, constituye su mayor riqueza. De este modo, la otredad del ser amado o de la creación artística sirve a modo de espejo en el que descubrir la dimensión más profunda y desconocida del propio ser, que de otro modo, no encontraría la manera de abandonar las sombras de la caverna. En este contexto adquiere toda su relevancia el concepto aristotélico referente a la Forma, re-interpretado por Pareyson también como Forma artística poseedora del orden y armonía de la propia naturaleza, *Gestalt* que debe ser comprendida no como la suma de los elementos que la configuran, sino como un Todo capaz de expresar la multiplicidad en la unidad y la unidad en la multiplicidad. Por esta razón, la contemplación de la armonía y unidad de la Forma artística puede dar lugar a una especie de *katarsis* como la señalada por el estagirita en su *Poética*, proceso en base al cual el espectador

experimenta sentimientos de temor, aflicción, respeto y conmiseración hacia los padecimientos sufridos por la figura del Héroe, lo que de alguna manera vendría a corresponderse con la gadameriana *transformación del espectador en una construcción*, que le permite acceder a su *fond sans fond* o abismo de su propio ser.

Dado que en sus infinitos matices y particularidades lo íntimo es irreductible al lenguaje, el ámbito de lo estético se adivina especialmente adecuado para su mostración, con la ventaja añadida de que además guarda una determinada relación con lo simbólico, y por tanto, con lo universal abstracto. Frente a la tradicional aporía que supone para todo ser humano tener que pasar *de puntillas* entre el estrecho margen circundado por las peligrosas monstruosidades de Escila y Caribdis, esto es, entre la posibilidad de ser devorado por la universalidad del concepto, o la eventualidad de ser engullido por las infinitas particularidades de las fugaces sensaciones y afectos, la experiencia estética ofrece al ser humano la oportunidad de zafarse de ambos peligros gracias a la naturaleza universal-concreta de la creación artística, que siendo respetuosa con las efímeras particularidades, no deja de albergar al mismo tiempo la solidez y el agarre del concepto. Al ser la obra de arte una Forma material irremisiblemente unida a un Contenido, constituye una síntesis entre el ámbito de lo sensible y el mundo de las Ideas, que permite al espectador no ser devorado por el *Begriff*, ni verse engullido por las efímeras impresiones de su propia experiencia. En este aspecto, la obra artística permite la salvación de la experiencia que siempre se encuentra amenazada por la potencial destructividad de Escila y Caribdis, aunque esto no significa que dicha aporía desaparezca, sino que a través de la experiencia estética ha quedado temporalmente soslayada. No está al alcance del ser humano la resolución de las aporías que circundan su existencia, sino la mera posibilidad de eludirlas mediante esa misma *tecné* que amparándose en la oscuridad de la noche Zeus utiliza para seducir y raptar a la ninfa Maya, o aquella otra a la que Prometeo recurre para robar el fuego a los Dioses. Las muchas contradicciones e infortunios que inevitablemente recaen sobre la existencia humana tan solo pueden ser re-conducidas y eludidas mediante el poder de las artimañas, que conjuntamente con los sufrimientos y penalidades, fueron entregadas por los Dioses a los seres humanos. Así la existencia humana no es sino creación y re-creación a partir de los recursos simbólico-artísticos legados por la tradición que a lo largo del tiempo ha ido dejando su surco en la historia, esto es, la memoria y registro de todas las experiencias acumuladas: la totalidad de las lecturas, percepciones, contemplaciones artísticas y audiciones musicales que hayan quedado sedimentadas en dicha existencia.

Lo propio de la experiencia íntimo-estética es su durabilidad y permanencia a pesar del paso del tiempo que todo lo finiquita, pues lo experimentado en relación a la otredad, ya sea ésta la del ser amado o la obra artística,

permanece a lo largo del tiempo, al margen de la presencia de la misma. Es lo que Laurent Jenny denomina como *segunda vida de la obra artística*, que permanece y no se extingue en la medida en que ha pasado a formar parte intrínseca del propio ser, siendo susceptible de ser recordada y rememorada en cualquier momento o circunstancia. Lo mismo sucede con toda relación íntima, en la cual no es necesario que el otro exista o esté presente porque ya ha pasado a formar parte del propio ser, lo que supone un importante punto de sutura frente al paso del tiempo que todo lo finiquita. En este aspecto, cabe señalar el importante grado de autonomía que el sujeto adquiere tanto respecto a los objetos del mundo exterior como en relación a las muy diversas contingencias que puedan afectar su existencia, pues siempre podrá albergar en su seno interno esa segunda vida de la obra artística o la correspondiente relación de intimidad con los seres queridos.

Este particular tipo de experiencia acontece en un Tiempo-Espacio-íntimo-estético vinculado a la noética del Espacio-Tiempo señalada por Vattimo y Oñate, capaz de poner punto final a un pensar dialéctico violento en su tradicional lucha de opuestos que siempre desemboca en la absorción de uno de los términos de la ecuación por parte del otro, dando lugar a una forma de pensamiento tan maniquea como metafísica. Esto supone, en palabras de Oñate, la apertura histórica de *ein andere Anfang*, pues sólo en la entre-apertura existente entre aquella realidad que es susceptible de ser agarrada por el concepto y aquella otra (*ein andere*) que por ser irreductible al lenguaje tan solo puede ser desvelada a través de la experiencia íntimo-estética, podemos encontrar una nueva racionalidad dialógica y democrática, exenta de los defectos propios de la Dialéctica. En este aspecto, la ontología noética de un *Espacio-Tiempo-Íntimo-Estético* abre una nueva *Weltanschauung* respetuosa con aquellos matices y diferencias que siempre quedaron subsumidos en las garras del *Begriff*, que en su afán de universalidad y permanencia, siempre impidió que los *Colores del Arco Iris* pudieran florecer en el pensamiento, tal como reza el texto de la bella canción escrita por Amina Alaoui. Esta perspectiva abierta por dicho *Espacio-Tiempo* viene a corresponderse con la *Überwirklichkeit*²⁹⁹⁵ de la que nos habla Josep Casals en referencia a la novela de Musil (*Der Mann...*), como esa realidad sobre la que el *Tractatus* wittgensteniano ordena callar por encontrarse más allá de todas las categorías establecidas, y por tanto, al margen de la lógica, la razón y el lenguaje, y que tan solo podrá ser desvelada mediante la mostración que tiene lugar en el aparecer de la obra artística y la correspondiente experiencia íntimo-estética a que ésta pueda dar lugar.

Este tipo de experiencia se encuentra, por tanto, entroncada con el Mundo Primigenio del que Musil nos habla por boca de su personaje Ágathe, y que no

²⁹⁹⁵ Sobre-Realidad

sería otro que aquel vislumbrado y mostrado por Machado en aquel último verso que escribió antes de su muerte:

Este sol y ese cielo azul de la infancia

Ahora nuevamente contemplado desde aquella mirada inocente y exenta de apriorismos o concepciones sobre la realidad, mediante la cual es recuperado *el oro de la infancia* y momentáneamente restablecida *la felicidad robada*, en lo que sería una vuelta al Paraíso Perdido que por definición, Jullien nos recuerda que debe seguir permaneciendo perdido. Ésta es en definitiva la gran paradoja de la existencia humana, que a pesar de su aparente solidez, siendo intrínsecamente estética, no deja de responder a los mundos de ficción y mero juego metafórico al que Nietzsche hace referencia en *Über Wahrheit und Lüge*, caracterizados por su evidente debilidad y ausencia de consistencia, si bien por otra parte, no dejan de albergar esa inconmensurable Belleza libremente emanada de su propio juego estético. Como muy bien señala Heidegger, el *Da-sein* es una nada colgada de la nada, obligada a crear su propio mundo dentro de un mundo ya de por sí preñado de otros muchos mundos, pudiendo optar por la mera nivelación en lo establecido o proyectarse en la dirección de desarrollar su ser auténtico o poder-ser más propio. Pero ese mundo abierto y fundado por el *Da-sein* es fundamentalmente un mundo de ficción creado por un personaje de ficción, que no debiendo nunca olvidar su verdadera naturaleza, actuará como si de una realidad sólida y consistente se tratara. Así, el hombre trágico (dionisiaco), el ser sin atributos señalado por Musil, siendo consciente de su ficticia condición, aprende a jugar con los naipes de la baraja que le han tocado, adoptando una actitud contemplativa frente a un mundo plagado de amenazas y contingencias. Este hombre ya no es capaz de seguir engañándose, al ser plenamente consciente, como Dostoievsky, de que *este mundo descansa sobre absurdos*²⁹⁹⁶, y que solo el juego estético (la creación de la Forma) con su correspondiente experiencia íntimo-estética puede justificarlo. Tenemos entonces que al carecer la existencia humana de un por qué, de una razón que fuera capaz de conferirle sentido, deambula cual juego estético en *el cómo* de su proceso, siendo ésta la razón por la que Nietzsche sentencia en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, que el arte es la auténtica justificación metafísica de la existencia. Así el ser humano viene a ser un creador de Formas a imagen y semejanza de los procedimientos de la propia naturaleza, con la importante peculiaridad de que al albergar sus creaciones una dimensión simbólica, perviven a pesar del paso del tiempo y su inmediata seguidora, la muerte. Esto significa que pueden proyectarse mucho más allá del momento histórico y lugar en que son erigidas, para convertirse en un modelo de ejemplaridad para los demás seres humanos, gracias al cual éstos podrán caminar en dirección a su perfeccionamiento moral y gnoseológico.

²⁹⁹⁶ Los Hermanos Karamazov

Lo Bello carece de una razón, simplemente es como es en función de que todos los elementos que conforman la obra se encuentren adecuadamente unidos por una Forma capaz de expresar la máxima unidad en la diversidad, y la mayor diversidad en la unidad. Es lo que conocemos como forma armónica, dotada de esa coherencia entre sus partes que es la fuente de su propia Belleza, que también puede perfectamente hacerse extensible a la particular realidad de cada ser humano, pues en definitiva, éste no deja de ser también una Forma que aunando grandes diversidades, debe luchar por conseguir cierto grado de unidad dentro del caos. El proceso por el cual un ser humano va integrando las sensaciones, afectos, sentimientos e ideas mediante la palabra, y sobre todo, a través de la experiencia íntimo-artística, en nada difiere del proceso mediante el cual el artista crea su obra. No es relevante el resultado final de la misma, sino tan solo el hecho de haber luchado por conseguirlo, esto es, el haber sabido aceptar la permanencia en un proceso sin finalidad ni intención. En este aspecto, los incombustibles personajes de ficción creados por Cervantes, el Hidalgo Don Quijote de la Mancha y su inseparable escudero Sancho Panza, vienen a mostrar-reflejar aquello que Dostoievsky señala en su novela *Los Hermanos Karamazov*, que descansando el mundo sobre absurdos, en su propia insensatez y carencia de sentido, no deja de albergar una gran Belleza. Tenemos entonces que lo bello nos es desvelado como aquello que careciendo de utilidad debido a su propia ausencia de fin e intención, vertebrata la existencia del ser humano sobre la tierra. Tal como señala Jullien, esta *Weltanschauung* comporta mirar el mundo como constante devenir en el que el ser y las circunstancias van transcurriendo, sin importar desde dónde y hacia dónde, sino la *quoddidad* del propio proceso. En la *Ilíada*, Aquiles sabe perfectamente que encontrará la muerte en ese mismo campo de batalla en el que también alcanzará la gloria ante los griegos, pero ni la muerte ni la gloria son realmente significativas, sino el hecho en sí de haber jugado de la mejor manera posible con los naipes de la baraja que le han tocado, es decir, con las posibilidades que el Destino le ha entregado, o si se prefiere, expresado en términos más heideggerianos, con el cúmulo de circunstancias en el cual ha sido arrojado. Lo mismo sucede con Ulises en su camino de retorno a casa, pues lo más significativo no es el resultado final de haberlo conseguido, podía perfectamente haber muerto en el camino ante cualquiera de las muchas adversidades con las cuales algunos dioses le habían castigado, sino el hecho en sí de haber jugado con los naipes de su baraja, no siempre favorables a la satisfacción de su objetivo.

El ser no consiste en *ser*, sino en estar en un proceso más o menos armónico, más o menos caótico, plagado de contingencias, adversidades y también facilidades o apoyos, en el que deberá ir desarrollando una Forma de Vida que comportará una manera sostenerse en pie (*steht sich*), como una semilla que para llegar al fruto final, no dejando de lidiar con numerosas circunstancias adversas, tendrá la oportunidad de conseguirlo. Muchas son las semillas que

no llegarán a dar fruto, unas pocas sí lo conseguirán, pero nada en particular resulta ser verdaderamente significativo en lo que respecta a la totalidad del propio proceso. No se trata tanto de ser como de encontrarse en un determinado estado dentro de un proceso, pues el ser no es sino un devenir que va llegando o no a ser aquello que debe ser, esto es, expresado más heideggerianamente, llegando o no a desarrollar su *poder-ser-más-propio* y su estado de autenticidad. No obstante, dado que lo relevante es el proceso mismo, convendremos en que éste consiste en la construcción de una Bella Forma.

La construcción de la Forma y la necesidad de una preceptiva-límite

Desde la filosofía nietzschiana la existencia humana es una constante lucha entre la potencia y la resistencia, esto es, entre la voluntad de poder y los obstáculos que inevitablemente ésta irá encontrando en su camino. Por otra parte, el proceso correspondiente a la creación artística siempre supone hacer frente a una materia que alberga sus propias leyes de funcionamiento, para darle aquella Forma idónea capaz de expresar un determinado contenido. En lo que a los valores se refiere, también se establecen determinadas condiciones de conservación y aumento como rasgos fundamentales de la existencia humana, pues cualquier ser vivo necesita encontrar cierto equilibrio entre la conservación de sus condiciones de existencia y su necesidad de incrementar-progresar en dichas condiciones. Un organismo que estuviese en constante cambio y aumento no tardaría en sucumbir al caos más absoluto, y si por el contrario, permaneciera en las condiciones de más absoluta conservación tan solo encontraría el estancamiento y la mera decadencia. De hecho, conservación y aumento son condiciones que se necesitan mutuamente para posibilitar el crecimiento de cualquier organismo, de tal manera que la creación artística inevitablemente involucra ambas a la vez, pues si en base a las primeras toma como punto de partida un determinado estilo y gusto estético en consonancia con el momento histórico en que se encuentra el artista, en base a las segundas necesita ir más allá de las posibilidades que le han sido dadas con la finalidad de abrir un nuevo mundo, esto es, de romper en algún que otro grado los esquemas ya establecidos (el *das Man*).

No obstante, como señala Pareyson, tradición e innovación van de la mano en un mismo proceso dinámico en el que una es condición de la otra, no existiendo por tanto abismo alguno que las separe, sino evidente continuidad, pues toda innovación tan solo puede ser realmente llevada a cabo tomando

como punto de partida un modelo dado de la tradición, no debiendo ser por tanto entendida como ruptura radical respecto a todo lo anterior. Posicionamiento del todo acorde con el equilibrio que, nietzschianamente hablando, siempre debe existir entre las condiciones de conservación y las de aumento, pues la ausencia del mismo inevitablemente abre las puertas al caos.

Y como podemos constatar, lo que acontece con la obra de arte es susceptible de ser extendido a la totalidad del proceso existencial mismo, pues el ser humano tan solo puede evolucionar a partir de algo ya dado que simultáneamente actúa como órgano y obstáculo (órgano-obstáculo). De otra manera lo expresa Pere Salabert cuando respecto al acto creativo artístico señala que:

*Sólo donde hay reglas pueden introducirse cambios*²⁹⁹⁷

Lo que vendría a determinar la necesidad de la existencia de una determinada preceptiva en el ámbito estético (y de hecho, también en el resto de ámbitos), que siendo susceptible de ser cuestionada y transgredida, podrá dar lugar a un nuevo estilo o tendencia artística. No obstante, en el ámbito del arte actual es necesario hacerse las correspondientes preguntas, preguntarse por el ser de la obra artística, como Heidegger en su momento se formuló la pregunta por *el ser*, en definitiva, interrogar-se acerca de qué es realmente el arte y si pueden ser considerados como artísticos determinados engendros, que en su mero oportunismo, superficialidad y ausencia de rigor, parecen encaminados a satisfacer otro tipo de necesidades que las propiamente existenciales del ser humano. La grabación de una serie de sonidos de la vida cotidiana mezclados arbitrariamente con algunas notas procedentes de un piano preparado, no puede ser considerada como una creación artística, como tampoco lo es un simple agujero cavado en el suelo, pues la creación propiamente artística reclama cierta elaboración de los materiales para construir una Forma que lleve implícito un determinado contenido. Como señala un compositor tan riguroso como Pierre Boulez, en la actualidad muchos autores se limitan a presentar una serie de sonidos sin preocuparse de trabajar suficientemente el material musical para conferirle una forma adecuada, capaz de reflejar cierta unidad y coherencia compositiva a través de la multiplicidad de los elementos utilizados. Centrar toda la atención en el efectismo de las notas, los colores, los objetos, la luz, sin llevar a cabo un proceso propiamente compositivo capaz de desembocar en la consecución de una Forma final coherente, unitaria y armónica, no es más que un ejercicio de banales pretensiones, de muy escaso recorrido y trascendencia. Es en este aspecto que considero necesario preguntar-(se) qué es el arte y qué mínimas condiciones precisa para que así pueda ser considerado, pues si todo vale en arte, también todo valdrá en los

²⁹⁹⁷ P. 19, *Teoría de la creación en el arte*, Pere Salabert, Ediciones Akal, Madrid, 2013

comportamientos humanos, y todo carecerá por tanto del más mínimo valor, incluida la propia existencia humana.

Por otro lado, si algo hay que exigirle al arte es la inocencia que lleva implícita la ausencia de telos o finalidades, esto es, el hecho de ser un fin en sí mismo y no un medio para un fin, y en este aspecto no puedo estar más en desacuerdo con la mayor parte de los autores que siguen una orientación marxista, entre ellos, T.W. Adorno o Eagleton, por centrar el análisis y comprensión de lo artístico en relación a la esfera socio-política, es decir, en función de finalidades que no dejan de ser del todo ajenas al logos poético, y que en el caso del filósofo de la Escuela de Frankfurt, desemboca en el rígido reduccionismo de su Teoría Estética en base a la cual tan solo considera como musicalmente válidas un muy restringido número de composiciones musicales (los últimos *Cuartetos de cuerda* de Bethoveen, las *Sinfonías* de Mahler y las creaciones atonales de Schönberg). La función de lo artístico no tiene porque centrarse en el conocimiento de las realidades socio-económico-políticas, para ello ya disponemos del análisis sociológico e histórico, sino en el desvelamiento de las profundidades del ser íntimo que precisa contar con dicho instrumento²⁹⁹⁸ para llevar a cabo su propio despliegue.

Como ha he señalado, la experiencia artística tan solo puede desarrollarse de forma adecuada fuera del ámbito de la rutina cotidiana, que no debe ser confundido con el ámbito en el que transcurre la vida, tal como numerosos movimientos vanguardistas del siglo XX pretendieron y confundieron. No existe divorcio alguno entre el arte y la vida, antes al contrario, si a algo se encuentra ligado lo artístico es a la existencia humana. Cuestión bien distinta es la experiencia estética en su especificidad, que no debe ser confundida con la artística, por más que en líneas generales podamos considerar la experiencia artística como formando parte de la estética. No obstante, las diferencias entre ambas son tan notables como evidentes:

- Mientras la artística reclama una *zona limitada de significado* para poder desarrollarse, la estética puede transcurrir en cualquier circunstancia de la existencia, pues cualquier espectador puede en un momento dado admirar de manera estética cualquier objeto de la vida cotidiana: una puesta de sol, la armonía y unidad existente en el espacio de su hogar, la belleza de unas flores, etc.

- Mientras la experiencia artística comporta la contemplación de un objeto que debe ser interpretado por el hecho tratarse de tratarse de una Forma-Contenido, la estética no comporta interpretación de contenido alguno, sino tan solo la espontánea aprehensión del objeto en su propia belleza.

²⁹⁹⁸ Además de la posibilidad del análisis personal.

No obstante, y en contra de lo sostenido por algunos movimientos de vanguardia, el hecho de que el aparecer artístico correspondientes a los objetos artísticos comporte cierta detención-cesación-segregación respecto al impetuoso flujo de la cotidianidad, no significa que dichos objetos y las correspondientes experiencias que puedan desencadenar en los espectadores se inserten fuera de la vida, antes al contrario, si de vida tenemos que hablar, éstas serían, precisamente, las más vitales experiencias que un ser humano pueda albergar. No obstante, tampoco existe abismo alguno que las separe de manera radical, pues ambas comparten el hecho de en sí de contemplar los objetos desde su indeterminación, sólo que para desarrollar dicha contemplación en el caso de la experiencia estética no es necesario, ni la cesura prolongada ni la interpretación, pues es obvio que quien contempla la armonía existente en los libros de una estantería, desarrollando un juicio estético, no se verá impelido a buscar una interpretación por el simple motivo de que en la configuración de dicho objeto (la estantería de libros) no ha participado la intencionalidad de ningún artista. El diseño de un mueble por más que presente una determinada disposición armónica y bella, no llevará implícito concepto, idea o contenido alguno (*eidós*), limitándose a ser la simple manifestación de un *eidolon* (forma) más o menos armónica, y por tanto, bella. Así como la obra de arte es una Forma que por sí misma expresa un *eidós* o contenido como manifestación sensible de una idea, el objeto meramente estético (una rosa, un mueble, un vestido) tan solo es un *eidolon* carente de *eidós* o intencionalidad de artista alguno.

En resumidas cuentas, podemos considerar que una obra es realmente artística cuando un determinado significado (orden simbólico) es encarnado mediante una forma sensible, viniendo a constituir lo que Pareyson denomina, una Forma (*Gestalt*) en la que la totalidad de los elementos que la configuran encuentran en ella una armonía y unidad en su propia diversidad. No obstante, dicha Forma no deja de ofrecer al espectador una determinada *Weltanschauung* o particular manera de ver el mundo, que implícitamente constituye una interpretación del mismo, si bien será finalmente el espectador quien deberá añadirle aquello que a la obra siempre le falta mediante su propia actividad interpretativa, desarrollada esta última al margen del juicio estético que antes o después haya podido llevar a cabo. Finalmente, la obra artística siempre reclama lo que Danto denomina *una elipsis* o vía indirecta de expresar un determinado contenido, como recurso retórico (generalmente metafórico) para la plasmación de la obra que siempre impele al espectador a desarrollar su propia actividad interpretativa. Por esta razón, la obra artística está llamada a permanecer eternamente inconclusa, y por este mismo motivo la claridad y la vía directa nunca pueden ser sus características, sino lo poco explícito, indirecto, retórico y metafórico que abren la puerta a una interminable labor interpretativa. En este aspecto, la experiencia artística es aquella que coincidiendo también con la experiencia íntima, evitando explicar se limita a

señalar, sugerir y sobre todo, mostrar. Su función primordial consiste en desvelar todo aquello que siendo irreductible a la palabra y al concepto precisa ser expresado mediante el silencio de las palabras, las cosas o los sonidos de la música, y para ello, tal como señala Carla Carmona, debe saber callar lo suficiente y no hablar demasiado. El artista que no sabe callar suficientemente se asemeja a aquel mago que haciendo bien evidentes los trucos en que funda sus números de magia, ésta no tarda en devenir algo tan prosaico como ridículo. Después de todo, aquello que el artista sea incapaz de callar será aquello mismo que impedirá al espectador llevar a cabo su propia labor interpretativa, impidiendo de paso el desvelamiento de su ser más profundo y auténtico. Ya expuse en su momento como J. S. Bach gustaba de esconder o velar al máximo sus intenciones más profundas en las composiciones musicales, impidiendo una revelación excesivamente fácil y rápida para el espectador. Lo mismo sucede cuando contemplamos las creaciones del escultor español Jaume Plensa, en las que el ser humano es mostrado como ser fundamentalmente simbólico, esto es, con-formado por una infinitud de letras procedentes de los más distintos alfabetos (en total ocho), que constituyen una Forma absolutamente vacía por dentro pero plena de infinitos significados que deberán ser desvelados por el propio espectador. Nadie como Plensa ha sabido mostrar con mayor eficacia y poesía la naturaleza simbólica del ser humano al representarlo como palabra encarnada unida al resto de realidades simbólicas; los otros seres humanos, las comunidades culturales y lingüísticas, los pueblos, las naciones y los continentes que conforman el planeta Tierra. Al objetivo juicio estético que detectará la armonía y unidad existente entre las partes que configuran cada una de sus obras, le seguirá la subjetiva y personal actividad interpretativa del espectador que encontrará en dichas obras una excelente oportunidad para llevar a cabo un amplio despliegue hermenéutico.

El ser trágico

Tal como queda esbozado por Nietzsche en su obra *El Nacimiento de la Tragedia*, el ser trágico es por definición, un ser intrínsecamente estético, y por tanto, dionisiaco, esto es, más intuitivo y sensitivo que racional, que no buscará la redención de su sufrimiento distanciándose del dolor, sino aprendiendo a

jugar mediante la indispensable *techné* (astucia, arte, artimaña) con dicho dolor. De hecho, los diferentes actores o Héroes que desfilan por las distintas Tragedias griegas, vienen a ser representaciones o máscaras de Dionisos, aquella deidad cuya primordial naturaleza consiste en ser y no ser ella misma, siendo simultáneamente una presencia y una ausencia. Y es en el contexto de la tragedia ática donde lo dionisiaco y lo apolíneo se funden en un amoroso abrazo, en el que el abismo dionisiaco (lo irrepresentable, inefable e indecible) encuentra en lo apolíneo aquel aspecto formal-contenedor que delimitándolo en sus confines, impide que se precipite en el caos y acabe sufriendo su propia autodestrucción. Recordemos que Dionisio es también conocido como el nacido dos veces²⁹⁹⁹, que morirá finalmente despedazado por las Nereidas, albergando por tanto, una naturaleza plenamente dual y contradictoria en la cual la vida y la muerte se dan de la mano, representando en definitiva ese trasfondo (*Hintergrund*) tenebroso, arcaico y pulsional del psiquismo humano que precisa ser delimitado por el orden y la medida de Apolo. En este aspecto, constituye el abismo que es fundamento de la representación trágica y que siempre reclama el aspecto propiamente formal de lo apolíneo. Entre ambos se teje, de alguna manera, el ser estético que es el ser humano, y que tendrá en la representación trágica de los griegos la máxima expresión de su armonía y unidad. La existencia humana viene a ser un juego estético consistente en encontrar la Forma adecuada de armonizar esos opuestos en discordia que constituyen su fundamento, o dicho de otro modo, en encontrar la forma-artimaña para sortear el peligro derivado de atravesar el estrecho espacio que separa Escila de Caribdis, sin perecer devorado por el concepto que por definición siempre es contrario a la vida, ni engullido por las infinitas particularidades que por definición siempre son contrarias a la permanencia. No obstante, ello significa aceptar el trasfondo trágico de su existencia en todo cuanto alberga de contradictorio, absurdo y contingente sin tratar de alterar su curso, sino recurriendo a las artimañas de la estética para hacerlo soportable y llevadero.

Tenemos entonces que la existencia humana es fundamentalmente estética en base al hecho de ser una finalidad sin fin y obedecer a una intencionalidad sin intención, siendo al mismo tiempo una construcción tan precaria y ficticia como un relato de ficción, que sin embargo es más real que la propia realidad fenoménica. Por otra parte, el ser trágico-estético ya no puede contemplar el mundo desde las apariencias, sino desde la Forma o el *cómo* está configurado dicho mundo, importándole bien poco tanto su utilidad como su sentido, pues lo más relevante consiste en el proceso en base al cual las cosas, los propios seres, van deviniendo. Ya no existen fines ni intenciones, sino la mera constatación de que todo transcurre en cierta unidad y armonía dentro del

²⁹⁹⁹ Primero es rescatado del calcinado cuerpo de su madre Semele, para después nacer desde el muslo en el que Zeus lo había cosido tras haberlo salvado de morir abrasado por el fuego.

caos. Puro juego que consistiendo en re-ordenar lo múltiple y diferente, conduce a la construcción de una Forma capaz de conferir unidad y ordenación a lo que en principio no es más que dispersión y desorden. Ese entramado de metáforas o de ganglios y humores carentes de un centro, que según señalan Nietzsche y Musil respectivamente, es el ser humano, se encuentra impelido a poner orden al caos mediante la construcción de una Forma suficientemente eficaz para mantenerlo en pie (*steht*) frente al mundo y sus circunstancias. Esa Forma deberá ser entonces fundamentalmente Bella, esto es, armónica en su capacidad de aunar en un mismo proceso una *quasi* infinita diversidad de humores, sensaciones, afectos, pensamientos, recuerdos y demás surcos dejados por el paso del tiempo, y para ello podrá disponer de los recursos aportados por las experiencias íntima y estética, que le servirán como espejo en el que poder desvelar-construir su ser más profundo y auténtico. No obstante, la naturaleza metafórica de dicha construcción deberá darse de manera ineludible en y desde su adscripción al ámbito de oficialidad de la *polis*, al que inevitablemente deberá responder de manera responsable y solidaria en cumplimiento del deber moral que le corresponde como *ser-en-el-mundo*. Se trata de la construcción de una forma de vida simultáneamente Bella, Ética y Verdadera al aunar de manera indisociable en un mismo proceso la belleza, la bondad y el conocimiento. En este aspecto, el proceso de la creación artística en nada difiere del proceso de la construcción del ser humano, pues ambos funden sus respectivos horizontes en una misma finalidad sin fin que es la generación de una Forma que resultando válida para el sostenimiento del ser y de la obra, contribuye de paso a la conformación del Mundo. Es precisamente mediante este proceso que la Tierra se hace habitable hasta el punto de ser algo más que un Valle de Lágrimas, para convertirse en lugar de admiración y sorpresa ante la sublimidad de la propia existencia. Mundo al fin y al cabo inacabado e interminable, infinito en sus posibilidades, que a pesar de sus muchas aporías y contingencias, no deja de ser portador de esa Gracia que ya Schiller supo detectar en su momento, en base a la cual el ser humano se pregunta y se seguirá preguntando por esa palabra (*Wort*) que a Moisés le falta en el acto final de la ópera shöenberguiana. La *Falta* es aquello que dinamizando la propia existencia constituye la garantía de su permanencia, cual pozo sin fondo o *fond sans fond* imposible de llenar, y mucho menos clausurar, porque su hipotética clausura sería la definitiva muerte del ser, y de paso, del mundo. Así, la creación artística viene a mostrarle al *Dasein* que la existencia es ese juego estético que consiste en un proceso creador de Forma condenada a permanecer eternamente inconclusa, como condición misma de su existencia. Por este motivo, al ser, al igual que a Moisés, siempre le falta esa última palabra que resistiéndose a ser encontrada, constituye el fundamento del ser y de la propia obra artística, siendo ésta la razón por la cual Hölderlin consideraba que última era la palabra poética, y no la científica siempre empeñada en clausurar cuanto de inefable hay en el mundo.

Por otra parte, si bien la obra artística puede ser valorada a partir de la objetividad que de acuerdo con Pareyson es propia del juicio estético, la actividad interpretativa a la que da pie en el espectador que la contempla, siendo subjetiva y no categórica, alberga una dimensión interminablemente dialogante con una multiplicidad de interpretaciones y visiones del mundo. Así, el ser también es susceptible de ser objetivamente considerado en su vertiente universal-abstracta o nouménica, y subjetivamente en sus particularidades concretas, si bien no hará habitable su existencia en base a lo primero sino a lo segundo. Tenemos entonces que la otredad del ser íntimo o de la obra artística viene a constituir una especie de enigma indescifrable, al cual tan solo se accederá de forma parcial y transitoria, faltando esa última palabra que siempre se resistirá a ser encontrada. Dado que *el ser* además de público es eminentemente estético, esto es, íntimo e inaccesible por la vía de la palabra o el concepto, tan solo podrá ser mostrado mediante el gesto, la mirada o la propia creación artística. La mejor manera de penetrar en la comprensión del universo beethoveniano o mahleriano, no es otra que la atenta escucha de sus composiciones musicales que mostrarán al oyente sus más íntimas y peculiares particularidades, esto es, dicho de otra manera, sintiendo las vibraciones de las notas que configuran sus pentagramas. Pero la comprensión de dichos universos también permitirá al espectador el acceso y comprensión de su más desconocido mundo personal, pues nadie es capaz de verse a sí mismo sino no es en el espejo de la otredad. Por esta sencilla razón, están llamados al más completo fracaso los libros de autoayuda, que como su propio nombre indica, constituyen un auténtico oxímoron, pues el propio ser es el menos indicado para descubrir su desconocido mundo interno. Para tal fin siempre han existido los demás seres humanos y las creaciones artísticas de todos los tiempos.

La vivencia estética

Se encuentra doblemente circundada por la formación de lo que Ricoeur denomina *una identidad narrativa*, y la gadameriana *transformación del espectador en una construcción*, contribuyendo ambos a la *Bildung* del ser humano. El primero a través de cierta identificación del espectador con los sujetos temáticos de las obras artísticas, sean éstas de naturaleza plástica, literaria o musical, el segundo mediante tal grado de inmersión del espectador en la obra que habría desencadenado su transformación en una otredad que en realidad formaría parte de su desconocida mismidad. Ambos procesos

vendrían a estar implícitos en la experiencia estética correspondiente a la Tragedia ática expuesta por Aristóteles en su *Poética*. Los sentimientos que según el estagirita debía provocar la representación clásica eran de temor, compasión y dolor, desembocando finalmente en la *Katarsis* o liberación de dichos afectos. Todos ellos eran la consecuencia de cierto grado de identificación del espectador con las contingencias y adversidades padecidas por la figura del Héroe, que escondido tras su máscara, constituía una representación concreta de Dionisio. Por tanto, expresado en términos ricoeurianos, tenía lugar la conformación de una identidad narrativa desde el mundo de ficción de la obra representada que guardaría estrechos vínculos con la realidad concreta del espectador. Ambos procesos, la transformación en una construcción y la formación de la identidad narrativa, comportan una especie de viaje iniciático en el cual el espectador transita desde lo conocido y seguro hacia lo desconocido e incierto, aventurándose en dirección al oriente de su propio ser. Tenemos entonces que toda experiencia verdaderamente estética viene a responder a aquellas exigencias expresadas por el Oráculo en Delfos: *conócete a ti mismo* y *has de cambiar tu vida*, indefectiblemente vinculadas al ennoblecimiento de los sentimientos reclamado por Schiller en sus *Cartas*. En cierta manera el conocimiento de uno mismo comporta un cambio en la propia existencia, pues el hecho de ser uno distinto del que en principio creía ser, dará paso a una nueva forma de vivir, más auténtica y creativa. Por tanto, el precepto delfico *conócete a ti mismo* arrastra consigo no solo la verdad, sino también la belleza y la bondad derivadas de dicho conocimiento, pues ya hemos constatado la estrecha interrelación existente entre, ética, estética y gnoseología.

Lo que convierte la existencia humana en algo menos trágico y bello es la construcción de una identidad narrativa derivada de la estrecha relación mantenida con los relatos de ficción de la literatura, así como las expresiones plásticas y musicales que no dejan de obedecer, si bien de distinta manera, al mismo objetivo. El oyente que detenidamente escuche el *Quinteto para cuerdas* compuesto por Schubert en la etapa final de su corta existencia, tendrá la oportunidad de constatar de qué manera es capaz el ser humano de transmutar el más lacerante dolor y el más hondo pesar en pura Belleza emanada del equilibrio formal alcanzado mediante el magistral manejo de los recursos del contrapunto y la armonía. La imborrable huella que la audición de esta obra dejará en su ser más profundo, le recordará para siempre que ante las más atormentadas circunstancias, la Belleza es capaz de iluminar los más oscuros acontecimientos y suturar las más profundas heridas. De la misma manera, la atenta y entregada contemplación de cualquier *pintura-muro* creada por Tapiés permitirá al espectador desarrollar una experiencia estética de tal calado que en el futuro ya no podrá contemplar el mundo de la misma manera, tras haberse identificado de alguna manera con ese muro contemplado que habrá actuado al modo de un Oráculo delfiano, advirtiéndole de que *ese eres*

tú, y no aquel otro que creías ser. Como señala el propio pintor catalán, lo que siempre intenta con sus obras es provocar una fuerte sacudida en el espectador con la finalidad de resquebrajar sus rígidos y conocidos esquemas para abrirlo en la dirección d un nuevo conocimiento de sí mismo y del mundo circundante. Por esta razón, lejos de utilizar unos colores, formas, materiales y recursos habitualmente agradables y efectistas, como aquellos a los que habitualmente recurren los *mass media*, coloca al espectador ante una Forma que si bien es Bella en la unidad y armonía de sus elementos, al mismo tiempo no deja de sacudir sus entrañas tanto por la pobreza, rusticidad y rudeza de los materiales utilizados, como por la violenta gestualidad de los trazos de pintura. Todo ello da lugar a una obra cuyas formas toscas y escasamente amables, no tardan en sumergir al espectador en un mundo de oscuridad y tinieblas, aunque al aparecer tan armónicamente dispuestos los elementos que la configuran, en su propia unidad la composición no deja de emanar una notable belleza. De este modo, el espectador aprende a identificarse con esos *muros-pintura* creados a base de tierra, barro, pintura, esmalte, cola, resina, arena, polvo de mármol y demás materiales, en los que podrá contemplar el impacto causado por el paso del tiempo al haber incorporado diversos desgastes, roturas, rasgaduras y grafitis, estableciendo un cierto paralelismo con el otro muro que es su propio cuerpo que también es portador de las cicatrices, marcas y deterioros que han ido dejando un surco a lo largo de su existencia, viéndose impelido a sentir y reflexionar sobre el hecho en sí de ser *un-ser-en-el-tiempo*, esculpido por un sin fin de contingencias y avatares, como así han sido esculpidos las pinturas-muro tapianos. En este aspecto, la experiencia de identificación viene a ser una experiencia de desvelamiento del ser que habiendo permanecido oculto, ahora por fin aparece iluminado por la *Lichtung* en el Claro del Bosque, mostrándose entonces en su Verdad más propia y genuina.

La experiencia estética coloca al espectador no tanto en *el qué* o *el por qué?* sino en *el cómo* de su existencia mediante la contemplación de la Belleza de la Forma creada por el artista, quedando en un segundo plano el contenido en sí de la obra. Todo ello remite a la Forma que albergando un cierto contenido, es relevante no tanto por el contenido mismo sino por la manera en que éste es expresado, al fin y al cabo, si las temáticas no han sido excesivamente distintas a lo largo de la historia del arte, sí lo son, y de manera significativa, las formas en que han sido estéticamente mostradas. Lo que verdaderamente abre e instituye nuevos mundos no son, por tanto, las temáticas o contenidos de las obras, sino la Forma en que éstos(as) toman cuerpo y se concretizan. Son realmente estas maneras, esos *cómos*, quienes nos muestran realmente las muy diversas *Weltanschauungen* habidas a lo largo del tiempo, con sus incontables matices y particularidades. De ahí que en el poema de Silesius sobre la rosa, lo verdaderamente relevante no sea, el *por que* de la belleza de la rosa sino *el cómo* de su belleza, ni tampoco la causa por la cual existe sino

el cómo de su existencia, porque al fin y al cabo, la rosa es en *su cómo* y no en *su porque*. De la misma manera, el ser al igual que la obra artística, es en función del *cómo* de su existencia que es en realidad un *sin porque*. Lo que la vivencia estética enseña al ser humano es a valorar en definitiva todo aquello que en los anales de la historia nunca ha sido escrito, tras haber pasado desapercibido ante el inmenso barullo de los grandes acontecimientos, aquella realidad que en su aparente insignificancia alberga la máxima relevancia, aquel mundo que jamás podrá ser expresado con las palabras y los conceptos porque tan solo puede ser mostrado mediante el gesto, la mirada o la creación artística. Se trata de la vida íntimo-estética que siendo irreductible a la razón y al concepto, permanece viva en el silencio de las palabras y el pensamiento, tan bien expresado por el escultor Jaume Plensa mediante esas figuras humanas que al estar compuestas por letras y palabras correspondientes a los alfabetos de diversas lenguas, tan solo dejan traslucir el silencio del pensamiento. Lo inexpresable que tan solo puede ser señalado, mostrado, pero no dicho ni explicado, tal como señala Wittgenstein al final de su *Tractatus*. Ésta es de algún modo, la vida que siempre se ha escapado por las ranuras que las palabras dejan al descubierto; las sensaciones, los afectos, las vivencias propiamente dichas, que jamás podrán ser expresadas sin ser fehacientemente traicionadas. Éste es el mundo que escapando de las garras de *Begriff*, precisa imperiosamente ser mostrado y fijado mediante la creación artística, única posibilidad realmente factible de evitar que sucumba al olvido tras ser engullido por el torbellino de las particularidades. La creación artística es el único recurso del cual dispone el ser humano para mantener viva la llama vital de su existencia, aquella que hace referencia a su vida íntima cargada de ricas impresiones, sensaciones, afectos, sentimientos y vivencias. Así lo intentaron en su momento los artistas impresionistas, representando los objetos del mundo en su naturaleza más efímera y cambiante, en un vano intento de rescatar el mundo de las sensaciones de los amenazadores peligros de Escila y Caribdis. Pero tuvo que ser Cézanne quien con la mayor eficacia consiguiera encontrar el justo equilibrio entre lo sólido-perenne y lo efímero-cambiante, concediendo simultáneamente a los objetos representados en sus lienzos una solidez constructiva y una dinamicidad cambiante, huyendo al mismo tiempo de lo meramente efímero como de lo excesivamente sólido y compacto, para encontrar finalmente el máximo equilibrio posible entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Éste fue el objetivo al cual el pintor provenzal se entregó en alma y cuerpo a lo largo de toda su existencia, la única causa por la cual verdaderamente vivió y murió. La misma finalidad sin fin persiguió exitosamente J. S. Bach con la mayor parte de sus obras, especialmente aquellas dedicadas al arte del contrapunto, consiguiendo una exquisita mixtura de apolíneo cálculo matemático y dionisiaco libre albedrío, dando al oyente la sensación de estar escuchando una música que estuviera siendo improvisada en el mismo momento de su ejecución. Resulta evidente que la consecución del más perfecto equilibrio entre Apolo y Dionisio tan solo ha estado al alcance

de algunos pocos genios del arte, la música y la literatura: Cézanne, Chardin, Velázquez, Plensa, Tapiés, J. S. Bach, Mozart, Schönberg, Cervantes, Mann o Musil entre otros, pues la inmensa mayoría de artistas tan solo han conseguido alcanzar determinados grados de mero acercamiento a tan sublime objetivo.

En cierta manera la creación artística constituye la plasmación sensible de una especie de milagro, cuadratura del círculo de la vida y de la muerte, en el que lo universal-abstracto y lo particular-sensible funden sus horizontes en el abrazo de Eros que todo lo unifica, dando a luz al desinteresado Amor de Ágape que también carece de un *por que*. Es entonces, un acto gratuito, un *porque si* que en realidad viene a ser *un como* que carece de *un por que*. Absoluta exención de fines e intenciones que desemboca en una Forma capaz de plasmar de manera sensible el concepto o la idea, concediendo perennidad a lo efímero y levedad a lo sólido, liberando simultáneamente al ser de la mazmorra platónica y del torbellino de las vaporosas sensaciones.

Lo estético siempre supone la irrupción de la discontinuidad en el tradicional y metafísico orden de continuidad del pensamiento, algo así como una ruptura y digresión allí donde el discurso del logos mantendría la lógica discursiva de sus argumentos racionales. La obra artística es ese aparecer que instantáneamente irrumpe en el pretendido orden lógico con el que son ordenados y clasificados los objetos que conforman la realidad del mundo, repentinamente todo está allí, en la obra creada, sin que a priori resulte necesario otro juicio que el propiamente estético. Después vendrá la interminable actividad interpretativa, pero para entonces la obra ya habrá irrumpido con todo su poder, callando más que hablando, mostrando más que explicando, representando más que estando, ante un espectador que siempre albergará la agridulce sensación de que en la misma medida en que la aprehende, también se le escapa. Lo estético es en cierto modo inasible, y por tanto, tan solo susceptible de ser acariciado que no agarrado ni por el concepto, ni por la propia experiencia, pues en ambos casos, permanecerá en algún que otro grado, en el limbo de lo indecible e impensable. Pero en esto consiste precisamente, no solo lo estético, sino también lo existencial, en ser algo finalmente incomprensible, o tan solo comprensible de manera tan parcial como provisional, pues por más que el espectador pretenda llegar al fondo de sí mismo, esto es, por más que vaya en cualquier dirección, nunca podrá alcanzarlo porque *tal es la profundidad de su logos*. No en vano, Heráclito es conocido como el *oscuro*, porque sólo en la oscuridad, entre penumbras y vahos de incertidumbre toda comprensión resulta posible, y en este aspecto, la claridad omnicomprensiva tan solo es realmente viable como Pensamiento Único, excluyendo por tanto, toda pluri-diversidad. Este último es el pensamiento de la certidumbre, y por tanto, de la muerte, pues la certeza mata allí mismo donde la interrogación asegura la libertad y la existencia. Y la

libertad señala Cervantes por boca de Don Quijote es uno de los dones más preciados:

*La libertad, Sancho, es uno de los más preciados dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre, por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres*³⁰⁰⁰

Es preciso por tanto, seguir nutriéndose con el maná caído del cielo, del *nah*, el por qué? de la interrogación que alimentando la cuestionabilidad (*nahout*), asegura la continuidad de un ser que sólo puede vivir preguntándose en el marco de una Conversación Infinita con la Otridad para ir desvelando el *fondo de las cosas*, y entre éstas, el *fondo sin fondo* de sí mismo. De alguna manera, la apertura del pensamiento exige cierta discontinuidad, cierta interrupción en la apolínea actividad discursiva de su logos, y es precisamente el ámbito de lo estético el más indicado para hacer efectiva dicha ruptura con la finalidad de abrir el discurso en dirección a esa pluridiversidad que siempre queda excluida del ámbito de la palabra. Por más que finalmente tengamos que volver sobre el lenguaje para nombrar aquello que careciendo de nombre, se resiste a ser nombrado, previamente, mediante la experiencia estética, habremos podido experimentar ese indecible sobre el cual en su *Tractatus* Wittgenstein nos ordena callar. Con ello no habremos llegado al cabo de la calle, pues propiamente hablando no hay ni cabo ni calle a dónde llegar, pero al menos habremos conseguido romper el círculo vicioso de la continuidad del pensamiento, que en su linealidad, tan solo admite sus propios límites y demarcaciones. Entre el logos y lo estético se establece una relación ciertamente imposible, que en su propia imposibilidad, abre la perspectiva de un diálogo infinito entre lo universal-abstracto y lo particular-concreto, esto es, entre los mundos derivados de Escila y Caribdis, o si se prefiere, entre el ámbito de lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta relación-diálogo imposible vendría a coincidir con *La Conversación Infinita* a la que Michel Blanchot hace referencia en la obra del mismo título, cuando reclama la exigencia de discontinuidad en el pensamiento versus la continuidad que siempre cierra el paso a la apertura de posibles alteridades. Como máxima manifestación de lo primero cita los *Essais* de Montaigne, que lejos de consistir en una exposición sistemática, constituyen el movimiento y la plasmación de una búsqueda que unifica pensamiento y existencia en una misma experiencia fundamental. Como máxima expresión de lo segundo, la *Suma* de Santo Tomás que en su rígida y rigurosa sistematización, da el pistoletazo de salida a la concepción de la filosofía como una institución de enseñanza. En este contexto, a través de sus interrogaciones Blanchot apunta en la dirección de considerar que el acceso y

³⁰⁰⁰ P. 1195, Capítulo LVIII de *El Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, Galaxia Gutenberg, 2005

revelación del *fondo de las cosas*, conlleva implícitamente una exigencia de discontinuidad (no de unidad) en el pensamiento, en base a la cual, pensar y existir andarían cogidos de la mano. No obstante, esta posibilidad, de una u otra manera, ya nos conduce en la dirección de la experiencia estética, sobre todo si tenemos en cuenta que los *Essais* de Montaigne, al igual que las *Consideraciones Intempestivas* de Nietzsche o los Aforismo del *Tractatus* wittgensteniano, no dejan de ser formulaciones del pensamiento filosófico bien cercanas a la literatura y la poesía, y por tanto, a lo estético. La experiencia de escritura de los autores de dichas obras, así como la de sus correspondientes lectores, no pudo ni puede, respectivamente, ser otra que una vivencia estética, la única capaz de aunar en un mismo proceso el pensamiento (el logos) y la existencia (la vida). Cuando Blanchot señala que la pregunta más profunda, aquella que en principio iría encaminada en la dirección de conocer *el fondo de las cosas*, no es más que la experiencia del desvío respecto a un modo de preguntar que sería anterior, ajeno o posterior a la propia pregunta, reconoce una más que evidente imposibilidad. Será entonces necesario encontrar alguna salida al círculo vicioso o Laberinto en el que el propio interrogar se encierra. Esta salida nunca podrá consistir en el abandono del preguntar, ello acarrearía la instantánea muerte del propio ser, sino en encontrar una manera de preguntar distinta que no necesariamente transite por las irresolubles limitaciones del propio lenguaje. La única esperanza sería entonces la utilización de la palabra poética como medio de salvación de aquellas cosas que mueren en y a causa del lenguaje. Hábil subterfugio y artimaña para salvaguardar la presencia de lo nombrado mediante una palabra que consiste en ser ella misma la realidad que designa, dando lugar a un preguntar poético.

Adentrándonos en los mundos de la música y las artes plásticas que ontológicamente se manifiestan por otros medios distintos a la palabra, obviamente no constatamos discontinuidad alguna del pensamiento. Sin embargo, desde lo que sería la ausencia de lenguaje verbal en sus manifestaciones artísticas, y en concreto a pesar de la inherente asemantividad de la música, no dejarán de enriquecer esa discontinuidad del pensamiento que para Blanchot es fundamental a la hora de acceder al conocimiento del *fondo de las cosas*, principalmente porque la plástica, y sobre todo, la música como arte *del límite*³⁰⁰¹ que se mueve en el territorio de lo irracional-desconocido, permiten un acceso aún más directo y con menos intermediaciones a la realidad primigenia. Después de todo, nada impide que la experiencia estética derivada de dicho acceso al *Ur Welt* o *Überwirklichkeit*, pueda finalmente, a pesar de la infidelidad que ello conlleva, ser mediatizada por el lenguaje al desarrollar la correspondiente actividad interpretativa, cuyas palabras sin duda alguna contribuirán al enriquecimiento de la discontinuidad del pensamiento reclamada por Blanchot.

³⁰⁰¹ Según señala Eugeni Trías en su obra *Estética*

Existe en el contexto de *un arte del límite* como la música, un preguntar que aún es menos excluyente del resto de las preguntas: la interrogación musical que tantos compositores han sabido mostrar en sus obras. Desde J. S. Bach que inicia su *Fantasía cromática para clave* con dos frases musicales interrogativas que a lo largo de la obra irán encontrando diversas respuestas, lo suficientemente amplias como para no convertirse en la desgracia de la pregunta³⁰⁰², esto es, sin que la propia interrogación perezca por haber encontrado una masiva respuesta. Como ya expliqué en el capítulo correspondiente, lo que el músico alemán muestra en dicha *Fantasía* no es una pregunta específica, sino el preguntar mismo, esto es, una interrogación de índole más existencial que determinada, que apunta en la dirección de lo que Blanchot denomina como *el conjunto de todas las preguntas*, y no de una cuestión en particular. En el motivo de la pregunta formulado por Bach no puede quedar excluida ninguna de las interrogaciones que conformarían dicho conjunto, pues tratándose de una pregunta incluyente abre las puertas a todas las posibles respuestas, sin posibilidad de que ninguna de ellas sea *la desgracia de la pregunta*. Algo parecido sucede con otros motivos musicales interrogativos mostrados por otros compositores, como Anton Bruckner en el inicio de su *Octava Sinfonía*, donde nuevamente dos frases de naturaleza interrogativa abren la obra, o como Tchaikovsky en el inicio de su *Sexta Sinfonía* conocida como *la Patética*, con una lamentosa pregunta que es inmediatamente respondida por una respuesta no exenta de nostalgia y resignación, o en la célebre *Quinta Sinfonía* de Beethoven con las conocidas cuatro notas (tres corcheas y una negra) que conforman el tema del Destino.

Dado que la distancia que separa lo decible de lo indecible no es otra que el Abismo existente entre Escila y Caribdis, sólo la experiencia estética puede finalmente permitir al ser humano tender *puentes de plata* sobre dicho Abismo, sin que ello implique la consecución de un acercamiento completo y definitivo, sino meramente parcial y transitorio que garantice a perpetuidad la necesaria tensión que siempre debe existir entre el arco y la lira.

³⁰⁰² *La respuesta es la desgracia de la pregunta*, P. 13, *La Conversación infinita*, Michel Blanchot, Arena Libros, Madrid, 2008

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Frankfurt Verlag Am Main, 1970
- Alexander, Caroline, *La Guerra que mató a Aquiles*, Barcelona, Acantilado, 2015
- Alonso Puelles, Andoni, *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2002
- Andrés, Enrique, *Vida de la pintura*, Pre-Textos, Valencia, 2001
- Aristóteles, *Poética*, Valencia, Ediciones Tilde, 2002
- Autores Varios (Tomás Calvo, Remedios Ávila, Manuel Maceiras, Paul Ricoeur, Olivier Mongin, J.M. Navarro Cordón, Mariano Peñalver), Paul Ricoeur: *Los Caminos de la interpretación*, (Symposium Internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur), Barcelona, Anthropos, 1991
- Autores Varios, *El ser que puede ser comprendido es lenguaje* (Homenaje a Hans-Georg Gadamer), Madrid, Edit. Síntesis, 2003
- Autores varios, *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2010
- Autores Varios, *Las Palabras del silencio*, Madrid, Editorial Trotta, 2006
- Autores Varios, *La recepción de Martin Heidegger entre las artes plásticas, de Saulo Alvarado*, perteneciente a la obra *El Segundo Heidegger*, escrita por varios autores (Teresa Oñate, Amanda Núñez, Óscar Cubo, Félix Luque, etc.), edit. Dykinson, Madrid, 2012
- Autores varios, *Arte y Filosofía*, Madrid, Plaza y Valdés, 2013
- Autores varios, *Antoni Tàpies, Image, corps, pathos*, Céret (France), Editions Musée de Céret, 2012
- Autores varios, *Teorías del arte*, Coordinada por Francisca Carreño, Madrid, Tecnos, 2013

- Ayala Blanco, L. Alberto., *El silencio de los dioses*, Mexico, Sexto Piso, 2004
- Balan, George, *Hacia el redescubrimiento de la música*, St. Peter/Schwarzwald, Musicosophia Verlag, 1993
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, Madrid, Siglo XXI, 2007
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Mexico, FCE, 2002
- Bayer, R., *Historia de la estética*, Madrid, F.C.E. 1986
- Becas-Malorny, Ulrike, *Cézanne*, Taschen, Köln, 2005
- Benjamín, Walter., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 2003, Editorial Itaca, Mexico
- Benjamín, Walter, *Tesis sobre la historia*,
- Berger, P, y Luckmann, Th., *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006
- Blanchot, Maurice, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008
- Blumenberg, Hans, *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós, I.C.E/U.A.B, 1999
- Borngässer, Barbara y Toman, Rolf., *El arte del barroco*, Barcelona, Könemann, 2004
- Boulez, Pierre, *Jalons pour une décennie*, Paris, Christian Bourgois, 1989
- Bozal, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo I*, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid), 2006
- Bozal, Valeriano, *Historia de las Ideas estéticas I*, Madrid, Historia 16, 1997
- Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas I y II*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2002
- Broch, Hermann, *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza editorial, 2014
- Bukofer, M., *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza Editorial 1998
- Calasso, R., *La locura que viene de las ninfas*, México, Sexto Piso, 2004
- Callois, Roger, *Tàpies en perspectiva*, Barcelona, MACBA, 2002
- Calvo, Francisco, *Extravíos*, Madrid, F.C.E, 2011

- Campàs, Joan, *Història de l'art II*. Material didàctico on line. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya.
- Cano Caviria, Ricardo., *Número de la revista Voces dedicado a Marcel Proust (varios autores)*, Barcelona, Montesinos editor, 1886
- Casals, Josep, *Afinidades vienesas*, Anagrama, Barcelona, 2003
- Castaneda, Carlos, *Las enseñanzas de Don Juan*,
- Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*
- Cheng, F., *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007
- Cheng, F., *Vide et Plein (Le langage pictural chinois)*, Paris , Éditions du Seuil, 1991
- Colli, Giorgio., *El nacimiento de la Filosofía*, Barcelona, editorial Tusquets, 2000
- Comte-Spontville, André., *Chardin o la materia afortunada*, Barcelona, Editorial Nortedur, 2011
- Comte-Spontville, Ancre, *Sobre el cuerpo*, Madrid, Paidós, 2010
- Couceiro, *La carne hecha metáfora*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2012
- Danto, Arthur C., *Qué es el arte?*, Barcelona, Paidós, 2013
- De Paz, Montse., *Ciudad sin estrellas*, Barcelona, Editorial Planeta, 2011
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France (puf), 2005
- De Ventós, Rubert, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Edit. Península, 1969
- Dethlefsen, Thorwald y Dahlke, Rüdiger., *La Enfermedad como camino*, Barcelona, Plaza y Janés editores, 1991
- D'Ors, Eugeni, *La ciencia de la cultura*, Sta. Coloma de Queralt (Barcelona), Urv Publicaciones, 2011
- D'Ors, Eugeni, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 2002
- D'Ors, *El secreto de la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1997
- Dostoievsky, *Los hermanos Karamazov*
- Duch, Lluís, *Schöenberg, Moisés y Aaron*, Barcelona, Fragmenta editorial, 2012
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2011
- Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Mexico, Ediciones Era, 2011

- Einstein, Alfred., *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza editorial, 1994
- Esquilo, *Prometeo encadenado*
- Esquirol, Josep M., *Resistencia íntima*, Barcelona, Acantilado, 2015
- Elders, Leo., Jean Paul Sartre: *El Ser y la Nada*, Madrid, Edit. Magisterio Español, 1977
- Fadon, Paloma., *Breve historia de la pintura china*, Albolote (Granada), Editorial Comares, 2006
- Formaggio, Dino, *Arte*, Barcelona, Editorial Labor, 1976
- Forner, J. y Wilbrandt, Jürgen., *Contrapunto creativo*, Barcelona, Editorial Labor, 1993
- Foucault, Michel., *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2005
- Fleury, Michel., *L'impressionisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996
- Freud, S., *El yo y el ello*, Madrid, Alianza editorial, 1983
- Freud, S., *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza editorial, 1977
- Fubini, Enrico., *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, Publicación de la Universidad de Valencia, 2004
- Fubini, Enrico., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1991
- Fubini, Enrico., *Estética de la música*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001
- Fubini, Enrico., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza editorial, 1994
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I y II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006
- Gadamer, H-G., *Estética y Hermenéutica* (Introducción de Ángel Gabilondo), Madrid, Edit. Tecnos, 2006
- Gadamer, H-G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991
- García Bacca, J. David., *Filosofía de la Música*, Barcelona, Anthropos, 1990
- García Bacca, J. David, *Infinito, transfinito, finito*, Barcelona, Anthropos, 1984
- Gasquet, Joachim, *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*, Madrid, Gadir editorial, 2010

- Geertz, Clifford., *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005
- Gerhard, Robert, *Collage*, Barcelona, Record. CRG, 2011
- Giedion, Sigfried., *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza editorial, 2000
- Glucksmann, André, *Los dos caminos de la filosofía*, Barcelona, Tusquets editores, 2010
- Gomá Lanzón, Javier., *Aquiles en el Gineceo*, Valencia, Pre-Textos, 2007
- Gomá Lanzón, Javier., *Imitación y experiencia*, Valencia, Pre-Textos, 2003
- González, Antonio, *Eugeni D´Ors, El arte y la Vida*, Madrid, FCE, 2010
- Greenson, Ralph r., *Teoría y práctica del psicoanálisis*, Madrid, Siglo XXI editores, 1994
- Gutiérrez Pozo, A., *Arte. Estética y Estilo*, Huesca, Mira editores, 2004
- Gutiérrez Pozo, A., *La aurora de la razón vital*, Sevilla, Editorial Miletto, 2003
- Hartmann, Eduard von, *Filosofía de lo Bello*, Universitat de Valencia, 2001
- Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 2007
- Heidegger, M., *Caminos de Bosque*, Pinto (Madrid), Alianza editorial, 2010
- Heidegger, M., *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002
- Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*, Méjico, FCE, 2005
- Heidegger, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía* (prólogo de García Bacca), Rubí (Barcelona), Anthropos , 2000
- Heidegger, M., *Ser y Tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003
- Heidegger, M, *Tiempo y Ser*, Madrid, Tecnos, 2011
- Heidegger, *Identität und Differenz* (edición bilingüe), Rubí (Barcelona), Editorial Anthropos, 2008
- Heidegger, Martin, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 1989,

- Henry, M., *Ver lo invisible (Acerca de Kandinsky)*, Madrid, Siruela, 2008
- Hesíodo, *Los trabajos y los días*
- Hesíodo, *La Teogonía*
- Homero, *La Ilíada*
- Hooper, C, *Koan Zen Wittgenstein's Only Correct Method in Psilosophy, Asian Philosophy, Vol. 13, número 3, November 2007*
- Husserl, Edmund., *Ideas*, Madrid, FCE, 1993
- Jankélévitch, Vladimir., *La Muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002
- Jankélévitch, Vladimir., *La presencia lejana (Albéniz, Séverac, Mompou)*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999
- Jankélévitch, Vladimir., *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983
- Jankélévitch, Vladimir., *L'Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Paris, L'Harmattan, 2005
- Jenny, Laurent, *La Vie esthétique, stases et flux*, Paris, Verdier éditions, 2013
- Jullien, François., *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*, París, Éditions du Seuil, 2007
- Jullien, François., *Del Tiempo (Elementos de una filosofía del vivir)*, Madrid, Arena Libros, 2005
- Jullien, François., *Un sabio no tiene ideas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001
- Jullien, François, *De lo íntimo*, Paris, Bernat Grasset, 2013
- Lacan, Jacques, *Escritos I, Siglo XXI*, Madrid, 1981
- Luckács, George, *El alma y las formas, Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1970
- Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 2007
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1978
- Kandinsky, Vasili., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2007
- Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Denöel, 1985
- Kohut, Heinz. *La restauración del sí-mismo*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1982
- Koren, Leonard, *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Barcelona, Renart edicions, 1997

- Laozi, *Daodejing*, Barcelona, Barral editores, 1976
- Lacan, Jacques., *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI editores, 1981
- Leyte, Arturo, *Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 2006
- Liessmann, Konrad Paul, *Filosofía del arte moderno*, Barcelona, Herder, 2006
- Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo*, Barcelona, Anagrama, 2015
- Lynch, Enrique, *Dionisio dormido sobre un tigre*, Barcelona, Ediciones Destino, 2003
- López, Carmen., *Roland Barthes a la luz de la filosofía hermenéutica* (Artículo), Aparte Estudios Filosóficos nº 131
- Lowen, Alexander., *The language of the body*, New York, Macmillan Publishing Co., Inc, 19, 1979.
- Lucas, Ana., *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de W. Benjamín)*, Madrid, Cuadernos de la UNED, 1992
- Lyotard, J-F, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, París, 1979
- Llanos, Alfredo., *Los Presocráticos y sus fragmentos*, 1968, Juárez editor, Buenos Aires
- Lledó, Emilio, *El silencio de la escritura*, Barcelona, Espasa Libros, 2015
- Lledó, Emilio, *Elogio de la infelicidad*, Arganda del Rey (Madrid), Cuatro ediciones, 2010
- Lledó, Emilio, *El surco del tiempo*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000
- Magris, Claudio, *El anillo de Clarisse*, Pamplona, Eunsa, 2012
- Maillard, Chantal., *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pretextos, 2009
- Maillard, Chantal., *La creación por la metáfora (introducción a la razón poética)*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1992
- Mann Thomas., *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2008
- Marchán, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza editorial, 2007
- Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007

- Massin, J et B., *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1983
- Mezcuca López, José, *La experiencia del paisaje en China*, Madrid, Abada editores, 2014
- Montaigne, *Essais I, II, III*, Paris Éditions Gallimard, 2009
- Moreno-Ruiz, José Luis, *Ángeles en mis cojones*, Ávila, Ávila editores, 1989
- Musil, Robert, *Diarios*, Editorial Mondadori, Barcelona, 2009
- Musil, *El Hombre sin Atributos*
- Nabokov, Vladimir., *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B, S.A., 2009
- Nausbaum, Matha, *Paisajes del pensamiento*, Barcelona, Paidós, 2008
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza editorial, 1981
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza editorial, 1977
- Nietzsche, F., *La Genealogía de la moral*, Madrid, editorial Tecnos, 2003
- Nietzsche, Friedrich, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, INSEM Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- Nectoux, Jean-Michel., *Gabriel Fauré, A Musical Life*, 1991, Cambridge University Press
- Oñate, Teresa, *El Retorno Teológico-Político de la Inocencia (Los Hijos de Nietzsche en la postmodernidad II)*, Madrid, editorial Dykinson, 2010
- Oñate, Teresa, *Materiales de Ontología Estética y Hermenéutica (Los Hijos de Nietzsche en la postmodernidad I)*, Madrid, editorial Dykinson, 2009
- Onfray, Michel., *La construcción de uno mismo*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000
- Ortega y Gasset, José., *Ideas y Creencias*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- Ortega y Gasset, José., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza Editorial, 1999
- Ortega y Gasset, José., *¿Qué es Filosofía?*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- Ortega y Gasset, José., *El Tema de nuestro tiempo*, Madrid, Alianza editorial, 2006
- Ortega y Gasset, José, *Goethe-Dilthey*, Madrid, Alianza editorial, 1982

- Ouaknin, M-A., *Elogio de la caricia*, Madrid, Trotta, 2006
- Ouaknin, Marc-Alain, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Éditions Calmany-Lévy, 1998
- Paniker, Salvador, *El cuaderno Amarillo*, Barcelona, Arete, 2000
- Panofsky, Erwin., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets editores, 2003
- Pardo, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 2004
- Pardo, José Luis, *La banalidad*, Barcelona, Anagrama, 1989
- Pareyson, L., *Conversaciones de Estética*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 1987
- Pascual, Antonio., *El sentit de l'absurd, Marius Torres*, Sant Celoni (Barcelona), Quadern Privat, 1999
- Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*, Barcelona, Acantilado, 2006
- Pinoti, Andrea, *Estética de la pintura*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2011
- Pirfano, Iñigo, *Ebrietas (El poder de la Belleza)*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2012
- Pla, Josep, *El cuaderno gris*, Barcelona, Ediciones Destino, 2013
- Platón, *La República o el estado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971
- Pons, Jordi, *El camino hacia la forma*, Barcelona, Acantilado, 2015
- Pons, Jordi, *Schöenberg, ética, estética, religión*, Barcelona, Acantilado, 2013
- Presas, Mario., *Del Ser a la Palabra (ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica)*, Edit. Biblos, Buenos Aires, 2009
- Proust. Marcel., *À la recherche du temps perdu (Du côté de chez Swan)*, Paris, Éditions Gallimard, 1987
- Puelles Romero, Luis., *Mirar al que mira (Teoría estética y sujeto espectador)*, Madrid, Abada Editores, 2011
- Rampérez, F., *La quiebra de la representación*, Madrid, Edit. Dykinson, 2004
- Reich. Wilhelm., *Análisis del carácter*, Buenos Aires, Paidós, 1975
- Reyes Mate, *Medianoche en la historia (Comentarios a las tesis de W. Benjamín sobre el concepto de historia)*, Madrid, Editorial Trotta, 2009

- Ricoeur, P., *Temps et Recit*, I, Paris, Seuil, 1983
- Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990
- Ricoeur, Paul, *Del Texto a la acción (Ensayos de hermenéutica II)*, Méjico, FCE, 2002
- Rilke, Rainer M., *Cartas a un jove poeta* (Traducción de Antoni Pascual), Barcelona, La Llar del llibre, 1983
- Rius, Mercè, *De vuelta a Sartre*, Barcelona, Edit. Crítica, , 2005
- Rivera de Rosales, Jacinto, *Schiller: la necesidad trascendental de la belleza* (artículo UNED)
- Rosen, Charles., *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza editorial, 1994
- Rosen, Charles, *Schöenberg*, Barcelona, Acantilado, 2014
- Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Editorial Tusquets, 2006
- Safranski, R., *Romanticismo (Una odisea del espíritu alemán)*, Barcelona, Tusquets, 2012
- Salabert, Pere, *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Ediciones Akal, 2013
- Santana, Sandra, *El laberinto de la palabra*, Barcelona, Acantilado, 2011
- Sartre, J. P., *El Ser y la Nada*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1966
- Sartre, J.P., *La nausée*, Paris, Éditions Gallimard, 1938
- Seel, Martin, *Estética del aparecer*, Buenos Aires, Katz editores, 2010
- Schelling, F.W.J., *Sistema del idealismo trascendental*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2005
- Schiller, *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, (traducción de G. Morente), Editorial Calpe, Madrid, 1920
- Schiller, *Sobre la Gracia y la Dignidad*, Editorial Icaria, Barcelona, 1985
- Schiller, *Sobre Poesía ingenua y sentimental*, Editorial Icaria, Barcelona, 1985
- Schiller, *Escritos sobre la Historia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1991
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Editorial Siruela, 2001
- Schönberg, *Armonía*, Madrid, Real Musical editores, 1990

- Sibliin, Eric., *Las Suites para violonchello (En busca de Pau Casals, J. S. Bach y una obra maestra)*, Madrid, Turner Publicaciones, 2011
- Soler, Josep., *Escritos sobre Música y dos poemas*, Barcelona, Editorial Boileau, 1994
- Soler, Josep., *J. S. Bach (Una estructura del dolor)*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2004
- Solomon, Maynard., *Beethoven (Biografía e Historia)*, 1983, Javier Vergara editor, Buenos Aires
- Steiner, George, *Lenguaje y Silencio*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2014
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Archipoche, 2012
- Stuckenschmidt, H.H., *Schöenberg, Vida, contexto, obra*, Madrid, Alianza Música, 1991
- Tàpies, Antoni, *L'art contra l'Estètica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1974
- Tomás, Facundo., *Escrito, Pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2005
- Tranchefort, François-René., *Guía de la música sinfónica*, Madrid, Alianza editorial, 1991
- Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Barcelona, G. Gutenberg, 2008
- Trias, Eugenio, *Ética y Estética*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013
- Vaihinger, H., *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 2001
- Vattimo, Gianni., *Adiós a la Verdad*, Barcelona, Gedisa, 2010
- Vattimo, Gianni., *La sociedad transparente* (Introducción de Teresa Oñate), Barcelona, Paidós, 2010
- Vattimo, Gianni., *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 2002
- Vattimo, Gianni., *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Ediciones Península, 2001
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre., *Mito y Tragedia en la Grecia clásica I*, 2002, Editorial Paidós, Buenos Aires
- Webern, Anton, *El camino hacia la nueva música*, Barcelona, Nortedur editorial, 2009
- Wheelwright, *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 2002

- Wittgenstein, Ludwig., *Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid, Alianza editorial, 2002
- Wölfflin Heinrich, *Conceptos Fundamentales en la Historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976
- Wölfflin, Heinrich., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cromograf, 1977
- Zabala, S., *Debilitando a la filosofía*, Barcelona, Antrhopos, 2009
- Zambrano, María., *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela 1991

