

LA EXPERIENCIA ESTETICA Y SU PODER FORMATIVO

Alfonso López Quintás

Universidad de Deusto
Bilbao 2004

Selección de textos, ordenados por temas

Con la autorización de la Editorial Universidad de Deusto, ofrecemos unos cuantos textos del libro, a fin de que los lectores puedan hacerse una idea de los temas tratados en él y del estilo con que el autor los expone:

I

Tres ejemplos de realidad relacional: un cuadro de Van Gogh, un templo, una jarra. Análisis de textos heideggerianos (págs. 91-122).

Para descubrir la esencia de la obra de arte, Heidegger no elabora una teoría filosófica abstracta¹; nos presenta descriptivamente una obra concreta -el cuadro *Las botas de aldeana* de Van Gogh- y un tipo de obras artísticas: un templo griego. Para comprender el alcance de estas descripciones, hemos de profundizar en el análisis que Heidegger realizó de una cosa concreta: una jarra. De tal estudio se desprenderá nítidamente que la esencia de la obra de arte consiste en *instalar un mundo*, poner en obra la verdad. Las formulaciones un tanto crípticas de Heidegger quedan a plena luz si

¹ Cf. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*. V. Klostermann, Frankfurt ³1957, págs. 21-22.

se advierte que éste practica un modo de *pensamiento relacional* para el que las «cosas» son *puntos de confluencia* de realidades diversas que se entreveran.

A. Textos

a) *Las botas de aldeana*, de Van Gogh

«La campesina lleva las botas en la tierra de labranza. Sólo aquí son lo que son. Lo son de modo tanto más auténtico cuanto menos piensa en ellas la campesina mientras trabaja, y menos las mira o incluso las siente. Ella está en ellas y anda con ellas. Así es como sirven realmente las botas (...). En cambio, mientras nos limitemos a representarnos en general un par de botas o a contemplar en el cuadro unas botas que están ahí vacías y sin uso, no haremos nunca la experiencia de lo que es la utilidad de un útil. Del cuadro de Van Gogh no podemos inferir ni siquiera el lugar en que están las botas. En torno a este par de botas de campesina no hay nada ni nadie a quien pudieran pertenecer; sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera se adhieren a ellas trozos de barro del campo o del camino que pudieran indicar el uso que se les da. Un par de botas de campesina, y nada más. Y sin embargo...

b) *El templo griego*

«Una obra arquitectónica, un templo griego, no copia nada. Se alza sencillamente en medio de un valle rocoso y quebrado. El edificio circunda la figura del Dios y hace que desde este lugar de acogimiento se expanda a todo el ámbito sagrado a través del abierto peristilo. Merced al templo, el Dios se hace presente en el templo. Esta presencia del Dios es en sí misma la que constituye el recinto como algo sagrado y lo delimita como tal. Pero el templo y su recinto no flotan en lo indeterminado. El edificio del templo es la primera realidad que conecta y aúna simultáneamente en torno suyo, aunándolas, las trayectorias y relaciones en las cuales el nacimiento y la muerte, la desgracia y la bendición, la victoria y la ignominia, la persistencia y el hundimiento determinan la figura y el curso del destino del ser humano. El campo, lleno de eficiencia, que abre estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico. Sólo desde él y en él entra dentro de sí mismo para realizar su destino.

Erguido ahí, el templo descansa en una base rocosa. Este descansar de la obra extrae de la roca lo oscuro de su ruda pero no forzada resistencia».

B. Comentario descriptivo

El propósito de Heidegger en toda su obra filosófica consiste en lograr del lector que cambie de mentalidad y pase de la actitud objetivista a la lúdica; de la que tiende a ver las realidades del entorno como objetos perfectamente definibles, asibles, localizables, a la que contempla cada realidad como un nudo de relaciones, centro de iniciativa, fuente de posibilidades. El modo más directo y certero de mostrar que se ha entendido la apelación de Heidegger es asumir activamente alguna de las descripciones someras que él realiza y poner de relieve el sentido relacional que otorga a los términos. Tomemos la realidad del templo y analicémosla en la más diminuta y humilde de sus formas: una ermita.

- *Interpretación «lúdica» de una ermita*

Voy al bosque y me encuentro en un claro con una ermita. Puedo tomar papel y lápiz y trazar un dibujo de la figura de este pequeño templo rural. Si mi diseño posee las cualidades fundamentales de un dibujo (simetría, proporción, claridad de líneas...); puede constituir una obra artística. Pero el gran arte penetra más allá. El arte propiamente tal no se reduce a copiar de modo hábil las líneas fundamentales de una figura; aspira a captar el núcleo mismo de la realidad que reproduce. Aquí se trataría de plasmar la ermita *como ermita*. El arte auténtico persigue la génesis misma de la ermita *como fenómeno humano*, en el cual confluyen creadoramente cuatro elementos -cielo y tierra, "dioses"² y mortales- que desbordan con mucho el campo acotado de lo que ordinariamente entendemos por hombre y por artista. ¿Cómo influyen estos elementos en la configuración de la ermita?

La *tierra* ofrece un lugar de asiento para que sobre él se edifique la ermita, y pone a disposición sus materiales -su piedra, su mármol, sus metales- con sus características propias y su poder expresivo. Actualmente, en la arquitectura se concede gran importancia a los materiales. Se los deja «vistos» -el ladrillo visto, la madera vista, el hierro visto..., porque se los valora en su poder expresivo peculiar. La tierra ofrece al hombre toda esta capacidad expresiva.

² Heidegger habla, en plural, de "dioses", sin duda para incluir en tal denominación a los diferentes tipos de divinidades a las que puede ser consagrado un templo. En este capítulo, dedicado al comentario de un texto heideggeriano, conservaré este vocablo, así entendido. Por eso lo pondré entre comillas.

Los *hombres* colaboran con su iniciativa, su saber técnico, su persecución de ideales y su voluntad de darles cuerpo, su capacidad de crear ámbitos con el Creador y los demás hombres, su poder de relacionarse con la tierra y asumir la capacidad expresiva de los diferentes materiales. Pensemos en las famosas esculturas de Miguel Ángel que se hallan en el Museo de la Academia de Florencia: por ejemplo la *Pietà*. Son figuras que se hallan como a medio formar y luchan por evadirse titánicamente de las fuerzas que las retienen a la tierra. Se hallan en estado naciente. Son mitad figuras, mitad materia informe todavía. En ellas resalta el poder prodigioso que tiene un artista para «extraer las formas de la potencia de la materia», como decían los antiguos. Miguel Ángel manifestó que veía palpitar en la materia las figuras cuando, al situarse ante un bloque de mármol, sentía la apelación del mismo a trabajarlo y sacar a superficie las formas en él latentes. Ante esta materia, vista como «pregnante de la forma» (Merleau-Ponty), el hombre se siente apelado a colaborar.

Los “*dioses*” cooperan al hacer acto de presencia en el templo y convertirlo en tal. Al dar el primer paso hacia la amistad y hacer posible una relación de encuentro con los hombres, los dioses colaboran a la construcción del templo, lo configuran como templo.

Heidegger entiende por *cielo* todo lo que implica y aporta el *espacio externo*: las inclemencias del tiempo, las tormentas, la luz, el sol que alumbra y calienta, el ámbito donde queda acotado el templo. También el cielo colabora con la tierra, los dioses y los mortales a crear el templo.

- *El doble plano de la ermita*

El lugar viviente de esta cuádruple colaboración es justamente el *fenómeno* que llamamos *ermita* o, en general, *templo*. Cuando voy por el bosque y me encuentro con la ermita, la veo al principio en el nivel de la *mera construcción*, el nivel de realidad en que se mueven de ordinario los obreros y arquitectos. Pero toda construcción se realiza para ser habitada. La ermita se construye para que la comunidad creyente la *habe* y tenga lugar la consagración del templo como templo. Heidegger, en su famosa conferencia *Bauen, Wohnen, Denken* («edificar, habitar, pensar»), uno de los puntos culminantes de su pensamiento, invierte el proceso y afirma: «Primero es habitar; segundo, construir»³. Ortega y Gasset impugnó esta afirmación de palabra y por escrito, y defendió que «primero es

³ Cf. *Vorträge und Aufsätze* (Conferencias y Artículos). Neske, Pfullingen 1954, págs. 145-163.

construir y segundo habitar». Ortega defiende aquí, sin duda, la posición más precaria intelectualmente, la parte del que sólo advierte la vertiente «objetiva» -mensurable, asible, verificable- de la realidad. En nivel «objetivo», es evidente que primero se construye y luego se habita. Pero Heidegger se mueve en dos niveles al mismo tiempo: el objetivo y el lúdico. Confrontando lo que acontece en ambos niveles, afirma que primero se habita, en el sentido transitivo de que se crean vínculos (*nivel lúdico*), y después se construye un edificio para habitar en él (*nivel objetivo*)⁴.

- *Confluencia, belleza y verdad*

Desde antiguo, la definición más honda de la belleza -«splendor ordinis»- alude a esta forma de resplandor que se produce en la interacción. La belleza es un fenómeno que acompaña a toda *constitución de realidad por vía de encuentro*. Siempre que nos hallemos ante un modo de realidad que constituya una forma de encuentro o permita fundarlo, descubriremos ineludiblemente belleza. Hay temas humanos que son objeto eterno del arte; por ejemplo la maternidad.

- Cuántas veces se ha reproducido en la historia de la pintura y de la escultura la figura de la maternidad, y con qué belleza y hondura. La razón de ello radica fundamentalmente en el hecho de que la maternidad es un *ámbito*, el protoámbito, el ámbito primario, el modélico, la «urdimbre afectiva» (Rof Carballo) que se funda entre la madre y el hijo, el hijo y la madre.
- Otro tema privilegiado es el amor humano. El ámbito que se forma entre un hombre y una mujer que van a constituir un hogar es indudablemente uno de los ámbitos fundamentales de la vida humana. En la literatura, la pintura, la escultura y la música se lo representa constantemente, y no por azar o capricho, sino porque se trata de un fenómeno humano de interacción, y en ésta surge de por sí la belleza. El cometido del artista consiste en captar esa eclosión, esa llamarada de belleza, vivirla y darle cuerpo, pero ningún artista consciente

⁴ Sobre las distintas posiciones de Heidegger y Ortega, véase mi obra *El triángulo hermenéutico* (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria) págs. 467-496. A partir de las obras *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao ²2009) y *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid 2003) denomino *nivel 1* al nivel objetivo -el de los objetos poseíbles, dominables, manejables...- y *nivel 2* al nivel lúdico, el del encuentro y la creatividad. En la obra *La defensa de la libertad en la era de la comunicación*, (PPC, Madrid 2004) expongo en pormenor cuatro niveles positivos y cuatro negativos.

de su arte se tendrá por creador de la belleza. Se considera, más bien, como un servidor de ella, en cuanto colabora a hacer posible su aparición. Esto se observa claramente en Mozart y Beethoven, compositores geniales que tenían perfecta conciencia de que a ellos les venía dada la belleza y no eran sino oficiantes de la misma entre los hombres. *Recibían* las ideas musicales *de arriba*, pero las recibían poniendo ellos mucho de su parte. Era un *recibir activo*, al que alude el término «inspiración».

Cuando en el día patronal acude el pueblo entre las veredas del bosque al campo de la ermita y celebra allí una fiesta, algo importante acontece, porque todo entra en su justo lugar, adquiere su auténtico puesto en la trama de ámbitos, y es entonces cuando las cosas y los acontecimientos de la vida logran su plenitud de sentido y su cabal belleza. Todo se clarifica a la luz que brota en el encuentro festivo. Todo: el pueblo como tal y cada una de sus gentes, la divinidad a la que adoran, el terruño, el ambiente, el clima, las costumbres que encauzan el obrar diario. Todo adquiere su justo sentido, su lugar adecuado y su plena verdad. Todo está en su puesto, y por ello hay orden, y siempre que florece el orden hay creación de ámbitos y generación de belleza. El templo cobra su sentido preciso de «lugar donde Dios hace acto de presencia». La tierra adquiere su sentido de realidad sustentante y elemento expresivo. Los mortales se revelan como seres instalados en el mundo, en dinámica comunidad con los demás y con Dios, con el cielo y la tierra.

- *La verdad como patentización luminosa*

Llevado por la lógica interna del tema, Heidegger, al describir el templo, el puente, la jarra, la obra de arte..., pone en relación inmediata tres términos muy significativos: *die Lichtung* (la iluminación), *Die Schönheit* (la belleza), *die Wahrheit* (la verdad); la verdad entendida no como mera «adecuación», sino como *fundación de un ámbito*, un ámbito de *relucencia*. Si tenemos esto en cuenta, muchos párrafos de Heidegger, a primera vista enigmáticos, se vuelven transparentes. Siempre que habla de entreveramiento de ámbitos, Heidegger utiliza términos relativos a iluminación, como *Licht* (luz), *Lichtung* (iluminación), *Schein* (brillo), *Erscheinung* (manifestación), *Zum Schein bringen* (hacer patente)... Para Heidegger, cuando se realizan actos de intervencionalidad, se produce luz. Ello permite comprender perfectamente la relación que establece entre iluminación y verdad, pensar y habitar, pensar y construir. Al

final del ensayo *Bauen, Wohnen, Denken*⁵ afirma que el hombre debe *habitar para edificar y pensar desde el habitar*. Esta ambigua afirmación adquiere un sentido riguroso desde la perspectiva lúdica. El hombre, cuando habita, cuando crea ámbitos de interacción, se mueve en el «elemento» auténtico del pensar.

En este momento de *alumbramiento de sentido colectivo*, el templo cobra un especial valor, un resalte, una densidad peculiar, porque debe ser entendido como un fenómeno de constitución de realidad, como un momento del proceso de acrecentamiento de lo real. Cuando se viven y actualizan los entreveramientos que dieron origen al templo, éste adquiere carácter festivo, porque toda realidad entra en estado de fiesta y se torna reluciente. La palabra «reluciente» viene a los puntos de la pluma muy adecuadamente, porque al darse una confluencia acontece un resplandor. Entonces todo reluce, está de fiesta, y los trajes son luminosos, y hay profusión de luz y sonido. Todo ello, no por capricho o por la moda de una época, sino porque los entreveramientos que alumbran sentido engendran modos de espacio-temporalidad luminosos, festivos. El día de fiesta es *de por sí* luminoso. Y esta luz transfigura el tiempo y el espacio. No se trata de que haya oscuridad y se enciendan luces para crear un ambiente luminoso. Se encienden luces y se ilumina el espacio para simbolizar de modo sensible la luz interna que posee ya de por sí el día festivo⁶.

- *Método de la descripción*

En esta descripción del fenómeno *templo* –concretado en una *ermita*– se observa que los esquemas propios de las realidades «objetivas» brillan por su ausencia. No han sido utilizados como cauces del discurso los esquemas «materia-forma», «dentro-fuera»,

⁵ Cf. *Vorträge und Aufsätze*, o. c., págs. 161-162.

⁶ Recordemos cuanto afirman los historiadores de la religión acerca del tiempo festivo y sacro en las religiones antiguas. Si no se lo ve desde la perspectiva lúdico-relacional, difícilmente se captará su verdadero alcance; más bien dará la impresión de ser fruto de una mentalidad tosca, infradesarrollada. Puede parecer que estamos ante simbolismos tomados un poco a la ligera de manera pseudopoética. Pero en rigor no es así. Ese carácter festivo ostenta ciertamente una condición simbólica, pero tal simbolismo es, a mi juicio, tan real en su género como lo es una roca en el nivel objetivo. Una piedra es una entidad firme y contundente a ojos vistas y se presenta a un pensamiento elemental como modelo y módulo de realidad. Una entidad simbólica, con su peculiar ambigüedad y difusividad, puede aparecer, si se la confronta con la realidad pétreo, como lindante con lo irreal. La consagración, tácita o expresa, de unas entidades como modelo de realidad y el desplazamiento subrepticio de otras al campo de lo irreal provoca en filosofía muy serias tergiversaciones. Una y otra vez debe subrayarse que la ontología ha de ser elaborada a medida de cada realidad, sin tomar precipitadamente por modelo de realidad el género de entidades que a primera vista juzgamos más sustantivas y firmes.

«interioridad-exterioridad», «en mí-fuera de mí», «entrar en mí-salir de mí». Tales esquemas no son movilizados tampoco en las *descripciones* heideggerianas. Heidegger esmalta sus obras con observaciones metodológicas sumamente importantes, que no siempre son tenidas en cuenta por los comentaristas, demasiado afanosos por subrayar las grandes líneas del sistema.

Cuando me sumerjo en esa realidad arquitectónico-religiosa que llamamos *ermita*, no «salgo de mí» para entrar en una realidad «externa a mí». Todo lo contrario. Al adentrarme, como creyente, en un templo, entro en mi *verdadero* lugar de despliegue y me pongo en *verdad*. Mi realidad de creyente implica el templo; éste colabora a configurar mi *ámbito de persona que cree y vive su fe comunitariamente*. Mi experiencia religiosa crea un vínculo profundo con el Creador. En ese nivel de creatividad se supera la escisión entre el *dentro* y el *fuera*. Yo no estoy aquí, dentro de mí, y fuera se halla el templo donde expreso mi vinculación a Dios. Mi unión con el templo es tan intensa que entre ambos se funda un *campo de juego* común. No tengo que *salir de mí* para *entrar en el templo*, visto como algo exterior. Esta consideración es propia del *nivel 1*, el nivel de la vida infracreativa, meramente utilitarista, dominadora de objetos o de realidades superobjetivas vistas como objetos. Al entrar en el templo para intensificar mi unión con el Creador, me adentro en mi *verdadera* realidad de persona creyente, patentizo mi fe, la pongo por tanto en *verdad*. En el *nivel 2*, el de la creación de vínculos personales a través del encuentro, se convierte lo distinto y externo en íntimo, sin dejar de ser distinto.

- *Diversos modos de relacionarse el hombre con el fenómeno «templo»*

La ermita, el templo, en general todo edificio tiene un carácter interrelacional. Es más bien un *ámbito* que un *objeto*. ¿Qué modos de relación se dan entre el hombre y este género de realidades? Las diferentes formas de inmediatez que el hombre logra con las realidades de su entorno se potencian con las diferentes formas de distancia para dar lugar a diversas formas de presencia. Siempre que tratemos un tema de teoría del conocimiento, debemos sacar a superficie y analizar la integración que se da de diversas formas de inmediatez y distancia y, correlativamente, los diversos modos de presencia que surgen⁷. Veámoslo respecto a la relación del hombre con una ermita.

⁷ En *El triángulo hermenéutico* (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 1015), págs. 59-66, traté ampliamente esta importante cuestión, decisiva en el análisis de la experiencia estética.

Cuando vamos por el bosque y encontramos una ermita, entramos en relación *inmediata* -con un tipo de inmediatez espontánea, inmediatez no mediacionada- con la vertiente *objetiva* -sensible, asible, mensurable- de una serie de entidades: la tierra que sostiene la ermita, los árboles que la rodean, la piedra de que está construida, el espacio circundante, los hombres que la visitan... He aquí la forma de inmediatez elemental propia del *vértice a* del triángulo hermenéutico. Pero, en un segundo momento, podemos vincular todas estas realidades entre sí y con nosotros y con la divinidad. De este modo, configuramos una *trama constelacional lúdica*, forma intensa de entreveramiento que constituye la ermita como tal, el «fenómeno ermita».

C. Modo relacional de contemplar las realidades. Análisis de una jarra

Podría alguien pensar que el carácter relacional es propio tan sólo de las realidades artísticas que presentan una gran riqueza de sentido. Heidegger muestra particular interés en mostrar que también los útiles de uso cotidiano están lejos de reducirse a meros objetos. Abarcan en sí cierto campo, son fruto de una confluencia de múltiples elementos. En la conferencia *Das Ding* (La cosa) analizó en pormenor el concepto de «cosa» y sometió a detenido análisis, por vía de ejemplo, el ser de una jarra («Krug»)⁸.

- *La jarra es fruto de una confluencia*

De hecho, la cosa que es la jarra fue producida (*hergestellt*) por un alfarero con una materia determinada, conforme a una idea configuradora y en atención a un fin preciso. He aquí en juego las cuatro causas aristotélicas: causa eficiente, material, formal y final. ¿Basta aducir las cuatro causas de una cosa para determinarla en cuanto cosa? Desde Aristóteles se venía afirmando esto con general asentimiento. Heidegger nos advierte que tal afirmación es cierta en lo que atañe a la vertiente *objetiva* de las cosas, pero no a la vertiente *lúdica*. No debe confundirse *producir* una cosa con *instaurar una cosa en cuanto cosa*.

Para instaurar una cosa en cuanto cosa, debe tener lugar el entreveramiento de «los cuatro». Una realidad puede haber sido producida y no haber surgido el acontecimiento que llama Heidegger *develamiento de la verdad*. No es lo mismo producir una jarra que

⁸ Cf. *Vorträge und Aufsätze* o.c., págs. 163ss.

dejarle ser lo que tiene que ser, instalarla en la trama relacional de sentido que la constituye como tal. Tenemos ante nosotros dos niveles de realidad: el nivel *objetivo* de la producción y el *nivel lúdico* de la instalación de la realidad producida dentro de la constelación del «ámbito cuatripartito».

En un nivel de inmediatez espontánea, la jarra nos aparece como una realidad asible, delimitada, moldeada según una figura dotada de ciertas características. Estas características obedecen a una finalidad, la de servir de posible recipiente a un líquido. La capacidad de recibir y albergar implica un espacio vacío y cerrado. El vacío significa una *nada de objetividad opaca* y una *capacidad positiva de entrar en relación*. La nada no indica en este contexto una falta absoluta de ser, sino la carencia de opacidad que funda una posibilidad de relación. Nos hallamos en el núcleo del pensamiento heideggeriano. A esa realidad relacional que es el vacío de la jarra deben servir de base sustentadora todos los elementos objetivos de ésta, es decir, lo que es la jarra como producto de un proceso de fabricación llevado a cabo por el alfarero.

Los elementos objetivos que sustentan dicha realidad relacional quedan transfigurados y elevados de plano al ser asumidos por la misma. Esta transfiguración es denominada por Heidegger, con una palabra peculiar, *lucha*; lucha entre la tierra y los elementos expresivos y el mundo que se está constituyendo al tener lugar esa interrelación de elementos. El mundo de sentido y los elementos expresivos (la «tierra») entran en lucha, pero en lucha constructiva, por tratarse de un entreveramiento fecundo. Este género de lucha es el que da origen a la obra de arte.

Para analizar con garantía de éxito lo que es una *obra artística*, debemos conocer previamente lo que es una *obra*, y ello implica saber a punto cierto lo que es una *cosa*. ¿Qué es una cosa para Heidegger?

- *La jarra es un vacío destinado a albergar*

Lo que el alfarero moldea, en definitiva, no son las paredes de la jarra, sino el vacío interior, ya que el vacío constituye la esencia del recipiente. El vacío es algo inasible, algo -dicho en lenguaje existencial- «inobjetivo», pero no por ello irreal. Lo objetivo no debe entenderse como sinónimo de real, sino en el sentido técnico de asible, mensurable, verificable. El vacío es algo no asible, no mensurable, pero muestra un modo de realidad peculiar.

- *Carácter relacional del agua y el vino*

Heidegger acude siempre a lo concreto para advertir el carácter interrelacional de cada realidad. Si hablamos de un líquido *en general*, difícilmente captaremos el conjunto de relaciones que ostenta cada líquido en concreto. Al pensar en un líquido concreto - agua o vino, por ejemplo-, se realiza fácilmente el análisis de las interrelaciones que constituyen su realidad integral. ¿Con quién se relaciona el agua? En principio con la fuente. Fuente quiere decir un lugar de albergue, una oquedad subterránea, una roca, un material impermeable. La tierra impermeable henchida de agua tiene relación con las nubes de las que se desprendió la lluvia en un momento determinado. Las nubes penden de múltiples factores, entre ellos el viento. El viento está conectado en su génesis con el mar y con el agua que se evapora del mismo a efectos del calor. Así entran en relación fecunda todos los elementos de la tierra y el cielo. Estos, a su vez, aparecen vinculados a los mortales, ya que el hombre es quien considera esa agua embalsada como una fuente y acude a ella para saciar la sed. Cuando el agua es tomada como símbolo de purificación en un rito religioso, estos tres elementos -cielo, tierra y hombres- establecen un nexo viviente con el cuarto elemento del «ámbito cuatripartito»: los "dioses".

- *La flexibilización del estilo de pensar*

En diferentes lugares afirma Heidegger que fue nefasto para Occidente que hasta Hegel no se haya reparado suficientemente en los distintos modos posibles de unidad, y en el hecho de que un acontecimiento puede ser al mismo tiempo unitario y diversificado. No se advirtió que la coseidad de las cosas consiste en esta forma de unidad internamente articulada, unidad en diversidad. Aquí se afirma la teoría de Heidegger sobre la «*Identität in der Differenz*», la diferencia ontológica que se da dentro de un campo de unidad. En esta *unidad en diversidad* no sólo entran en relación diversos elementos; se potencian mutuamente. Al entrar en relación de entreveramiento, los mortales y los "dioses", el cielo y la tierra ganan su plenitud de sentido y se enriquecen unos a otros. Por el contrario, si se escinden, se depotencian, pierden densidad ontológica.

La potenciación mutua implica, según Heidegger, el advenimiento de algo nuevo. Todo acontecimiento relacional entraña siempre una creación, y toda creación, a su vez, lleva consigo una eclosión de luz, una especie de llamarada (*splendor*). Esta luz la

denomina Heidegger *simbolismo*, en el sentido de *capacidad de referencia mutua*. Se trata de una especie de «juego de reflejos» (expresión a menudo mal interpretada por los comentaristas), semejante al que acontece cuando diversos espejos se refractan entre sí. En este juego de reflejos se potencian y agigantan las diversas figuras refractadas, incrementando su propia densidad existencial.

La flexibilización del estilo de pensar no la intenta conseguir Heidegger mediante la reducción de los seres sustantivos a meros haces de relaciones, lo que equivaldría a fijar la vida intelectual en el plano objetivista y en una situación de absoluta labilidad⁹. La verdadera flexibilización del pensamiento, la única auténtica, se consigue ampliando la *ratio realitatis* -el concepto fundamental de realidad-. Tal ampliación se opera cuando se acepta el valor eminentemente sustantivo de las tramas relacionales vistas como fundadoras de modos firmes de realidad.

- *La verdadera cercanía y el entreveramiento de ámbitos*

El interés de Heidegger por precisar el carácter «ambital», relacional, de los seres responde a un motivo de largo alcance: sólo con tal género de realidades puede el hombre fundar modos auténticos de presencia y, por tanto, de cercanía. Heidegger comienza su conferencia sobre «la cosa» con una serie de interrogantes dramáticos:

«El apresurado anular las distancias no trae cercanía, pues la cercanía no consiste en una pequeña medida de distancia. Pequeña distancia no es ya cercanía. Gran distancia no es todavía lejanía. ¿Qué es la cercanía si, no obstante la reducción al mínimo de las mayores distancias, permanece ausente? ¿Cómo puede ser que con el desplazamiento de las grandes distancias todo siga lo mismo de lejano y de cercano? Todo queda sumido en una amorfa indistinción. Pero ¿no es acaso este aplastamiento en la indistinción más temible que la escisión de todas las cosas entre sí?»¹⁰.

Esta serie de preguntas revela que Heidegger no se mueve en un nivel de realidades meramente objetivas -vinculadas por modos siempre iguales de distancia y de cercanía-, sino en nivel lúdico. Advierte desde el principio que la distancia y la cercanía físicas, mensurables con medios técnicos, no son las decisivas en la vida

⁹ Sobre el proyecto orteguiano de flexibilizar el pensamiento mediante la simple desustancialización de las realidades del entorno humano, puede verse mi obra *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors*. Guadarrama (Labor), Madrid 1972.

¹⁰ Cf. *Vorträge und Aufsätze*, o. c., p. 163.

humana. La auténtica cercanía ha de ganarse en otro plano, el del juego creador de interrelaciones, en el cual es posible fundar modos diversos, antagónicos o complementarios, de proximidad y lejanía. Pero ¿cómo se instala el hombre en este plano y cómo adquiere tal cercanía?

Para contestar, Heidegger podía haber elaborado una teoría sobre el acercarse y el separarse. Prefirió, sin embargo, el método descriptivo. Toma una realidad que suele ser considerada y tratada como un mero objeto y describe sus características de «ámbito», de realidad relacional abierta a múltiples elementos que en ella confluyen.

- *El «habitar» como meta*

El tema del habitar es planteado por Heidegger una y otra vez en el plano lúdico creador, el plano de la creatividad en que se mueven de suyo los artistas verdaderos y los hombres sensibles a su vocación más auténtica.

"Por dura y amarga, limitante y amenazadora que sea la falta de viviendas, el auténtico problema de la vivienda no procede en primer lugar de la falta de viviendas. El auténtico problema de la vivienda es anterior a las guerras mundiales y las destrucciones, anterior todavía al crecimiento de la población sobre la tierra y la situación de los trabajadores industriales. El auténtico problema de la vivienda consiste en que los mortales todavía están buscando la esencia del habitar, y tienen todavía que aprender a habitar»¹¹.

Heidegger subraya que la apatridad del hombre consiste en no conocer en qué radica la auténtica falta de vivienda y en no ponerle remedio. El remedio sería «construir desde el habitar y pensar para el habitar»¹². Si no nos contentamos con manipular conceptos y teorizar sobre la vida espiritual -lo que F. Ebner denomina «soñar con el espíritu»¹³-, antes nos entregamos a la tarea de instaurar ámbitos de auténtico habitar humano, acabaremos localizando el terreno adecuado para «la construcción de la casa para Dios y las moradas para los mortales»¹⁴.

¹¹ Cf. *Vorträge und Aufsätze*, o. c., p. 162.

¹² *Ibid.*

¹³ Cf. *Das Wort ist der Weg* (La palabra es el camino), Herder, Viena 1949, págs. 138-141. Véase sobre este tema mi obra *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid ²1997, págs. 37 ss.

¹⁴ Cf. *Zur Seinsfrage* (Sobre la cuestión del ser). V. Klostermann, Frankfurt 1956, ²1959, págs. 41-42.

Recuérdense las descripciones que hace Heidegger del puente y su poder vinculante de «los cuatro», y la casa de la Selva Negra, con sus espacios bien definidos, e incluso con su rincón destinado a los momentos límite de la existencia, y su lugar de oración tras la mesa común¹⁵. «El puente es una cosa de tipo *especial*; pues reúne el 'ámbito cuatripartito', en el sentido de que les proporciona una morada»¹⁶.

Según Heidegger, los hombres actuales vivimos en estado de menesterosidad por no estar inmersos en el ámbito abierto por la confluencia de los cuatro grandes bloques de realidad: cielo y tierra, “dioses” y mortales, y por no echar de menos tal inmersión. Nos deslizamos sin hogar por la superficie de la existencia, ya que el predominio del pensar tecnicista nos lleva a no reparar en la esencia del auténtico habitar. De esa forma, el pensar se vacía, la existencia se superficializa y el hombre se priva de la plenitud y honda belleza que adquiere cuando entra a participar de la relación nupcial que integra en forma de «gran danza» -en expresión poética de Hölderlin- los elementos del «ámbito cuatripartito».

II

La racionalidad peculiar de la obra de arte (págs. 201-277)

Este capítulo aborda un tema de gran importancia en Estética. Por tratarse de un asunto en extremo complejo, el análisis ha de ser meticuloso y preciso. Debido a ello, su lectura puede resultar un tanto difícil a quienes no tengan formación filosófica. A quienes se hallen en este caso les recomiendo que prosigan su lectura del libro en el capítulo 8.

Los organizadores del XVI Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Düsseldorf en 1978, seleccionaron el tema de «la racionalidad del arte» como una de las ocho cuestiones más representativas de la filosofía contemporánea. Abordé esta ardua cuestión en una ponencia titulada “La racionalidad propia del arte”. En este capítulo trataré la misma cuestión desde ángulos diversos para ganar una visión en perspectiva que nos permita captar de cerca el nexo que media entre experiencia artística y actividad lúdica, obra de arte y plasmación luminosa de ámbitos, entreveramiento de ámbitos y estructura de la obra artística, revelación luminosa de la

¹⁵ Cf. *Vorträge und Aufsätze*, págs. 152-161.

¹⁶ Cf. o. c., p. 154.

creatividad humana y verdad del arte. Estos temas encierran un interés filosófico de primer rango, en orden sobre todo a resolver los problemas planteados por la Hermenéutica contemporánea.

- *Fecundidad de la relación «sujeto-objeto» en la experiencia artística*

En la línea de Wilhelm Dilthey y Martín Heidegger¹⁷, H. G. Gadamer¹⁸ se esforzó en sacar partido al concepto realista y flexible de la experiencia artística, vista como *acontecimiento lúdico*, con el fin de clarificar el concepto de «comprensión» y fundamentar la hermenéutica filosófica. La obra de arte, al no ser un objeto, sino un ámbito de realidad, un campo de posibilidades, ejerce una función *envolvente* respecto al sujeto que en ella se *inmerge* de modo activo-receptivo. Tal *inmersión por vía de encuentro* es fuente de luz y de comprensión.

Esta línea investigadora se muestra sobremanera fecunda. Falta, sin embargo, en la obra de Gadamer un análisis pormenorizado de la relación que media entre la actividad inmersiva y la realidad envolvente, la condición envolvente de ciertas realidades y los modos eminentes de espacio-temporalidad, el encuentro inmersivo y la relación de presencia con lo real. Mi propósito en este capítulo es aquilatar todavía más la teoría del juego, analizar la experiencia lúdica en su interna articulación, para mostrar que la actividad artística -como forma eminente de juego- clarifica de modo radical los principales problemas de la Hermenéutica.

Mi punto de vista puede condensarse en las cinco tesis siguientes:

- *La racionalidad peculiar del arte*

1ª. Una disciplina cultural presenta carácter racional cuando sus creaciones poseen una estructura inteligible y revelan alguna vertiente de lo real.

¹⁷ Cf. W. Dilthey, *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Teubner, Stuttgart 1974; M. Heidegger, *Was heisst Denken* (Qué significa pensar), Niemeyer, Tubinga 1954; *Vom Ursprung des Kuntswerkes*, en *Holzwege*. Klostermann, Frankfurt 1957, págs. 7-69. Versión española: *Sobre el origen de la obra de arte*, en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid 41998.

¹⁸ Cf. *Wahrheit und Methode*. Mohr, Tubinga 1960. Versión española: *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca 1977.

2ª. La ciencia cumple estas condiciones y, en consecuencia, su racionalidad no es cuestionada. Sus estructuras revelan sobre todo la vertiente «cuantificable» de la realidad, la realidad que puede ser objeto de medida, cálculo y verificación.

3ª. El arte crea obras dotadas de estructura inteligible para quienes conocen su lenguaje peculiar. Estas obras intentan dar cuerpo expresivo a las vertientes de lo real que no son objeto posible de medida, cálculo y verificación. Las «manos orantes» de Durero no reproducen la figura de unas manos; plasman un «ámbito de súplica».

4ª. El arte presenta una *racionalidad peculiar*, distinta de la de la ciencia, pero no inferior en cuanto a la posibilidad de comprensión de los aspectos de la realidad que pone al descubierto.

5ª. Esta racionalidad singular va vinculada con la exigencia de lograr un modo específico de *rigor* en el ajuste de la experiencia creadora artística a las vertientes de la realidad que intenta plasmar. Si estas vertientes presentan una ineludible ambigüedad, el arte debe ser rigurosamente fiel a esta condición y no traicionarla por un deseo injustificado de imitar el modo de rigor propio del conocimiento científico de lo real.

- *Inmediatez, distancia y presencia*

La pregunta de si el arte posee una forma de racionalidad específica, distinta a la que ostentan innegablemente las ciencias, ha obtenido por parte de diversos estetas relevantes una respuesta positiva¹⁹. Esta respuesta ha sido viable merced a la orientación realista de tales pensadores, que -frente a las tendencias subjetivistas²⁰- han sabido captar el modo de realidad peculiar del objeto estético y la capacidad que el mismo posee de revelar ciertas vertientes de lo real. Esta posición es sin duda justa, pero, si la analizamos con cierto rigor, observaremos que no suele estar debidamente *articulada, matizada y fundamentada*.

¹⁹ Cf. E. Souriau, « Art et vérité », en *Revue de Philosophie* (marzo 1933); *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Flammarion, Paris 1947; M. Dufrenne, « La vérité de l'objet esthétique » y « Signification ontologique de l'expérience esthétique », en *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. PUF, Paris 1953, págs. 613-665.

²⁰ Gadamer, en la obra citada, págs. 39-84, consagra un amplio capítulo a criticar la orientación kantiana en lo tocante a los conceptos de gusto y de genio.

Para fundamentarla sólidamente, se requiere una clarificación radical del concepto de realidad. Para matizarla, es necesario concebir la realidad de modo *constelacional-relacional* y distinguir diversos modos de realidad en correspondencia a los diferentes géneros posibles de unidad estructural ²¹. Para articularla, se debe advertir la conexión que media entre la fundación de ámbitos, el incremento de la realidad, el alumbramiento de la verdad y la instauración de obras artísticas.

Esta concepción flexible, no-cósica, de la realidad y de la verdad obtiene una clarificación ulterior mediante una teoría bien elaborada de los «ámbitos», "realidades abiertas" capaces de ofrecer posibilidades y recibir las que les son ofrecidas²². La concepción estructural-constelacional de la realidad, unida a un estudio pormenorizado de los ámbitos, permite mostrar de modo radical el género peculiar de *racionalidad* que posee el arte, su carácter inteligible y su capacidad de revelar lo real en algunas de sus vertientes.

Si la teoría de los ámbitos se realiza con una metodología fina, que distinga cuidadosamente los diversos modos de inmediatez, distancia y presencia que se dan en la relación del hombre con lo real en torno, el tema de la «verdad» peculiar de la experiencia artística puede ser desarrollado con la precisión y el rigor propios de los análisis referentes a los acontecimientos creadores.

- *Una concepción del conocimiento más rica y compleja*

El tema de la racionalidad del arte presenta una extrema complejidad y riqueza. Para clarificarlo, basta mostrar sus implicaciones y su interna articulación. No hace falta consumir energías y tiempo en impugnar las posiciones del *cientificismo* y el *racionalismo inmanentista*.

El *cientificismo*, fascinado por el prestigio de la ciencia, defiende con autosuficiente tenacidad que el conocimiento por excelencia del hombre -el único modo de conocimiento que ostenta la dosis

²¹ *Relacional* se opone aquí a cerrado, opaco, y quiere sugerir la idea de algo que se constituye de modo constelacional, estructural, y se halla por ello constitutivamente abierto en alguna forma a las demás realidades. No se identifica con meramente «relativo», antes puede entrañar una forma singular, eminente, de «autonomía».

²² «De ningún modo todo aquello con que nos relacionamos es un objeto o se reduce a jugar el papel de objeto para nosotros» (K. Jaspers, *Von der Wahrheit. Philosophische Logik*. Piper, Munich 1947, p. 247).

suficiente de claridad, exactitud y certeza para ser considerado como auténtico- es el conocimiento impersonal e incomprometido de objetos susceptibles de medida, verificación y control. Frente a esta orientación científicista, el *pensamiento existencial* destaca la necesidad de lograr un «saber comprometido» de objetos de conocimiento no susceptibles de medida, verificación y control, realidades «inobjetivas» (K. Jaspers) que juegan en el desarrollo de la vida humana un papel decisivo. El *racionalismo inmanentista* está persuadido de poder conocer todas las vertientes de la realidad desde la atalaya de la conciencia.

Diversos movimientos filosóficos -entre ello, de modo singular, la *Fenomenología existencial*- subrayan que todo conocimiento de lo real arranca de un hecho básico: *la apertura constitutiva del ser humano al entorno*. El entorno verdadero del hombre no está constituido sólo ni en primer lugar por cosas, sino por "ámbitos", realidades abiertas que le ofrecen posibilidades de todo orden. Para conocer dichos ámbitos, el hombre debe asumir las posibilidades que le ofrecen y crear con ellos modos de unidad muy fecundos.

Esto implica un giro mental de gran relieve. Frente a toda teoría que restrinja el conocimiento riguroso al conocimiento científico -atenido, por principio a las realidades cuantificables y, por tanto, expresables en lenguaje matemático-, se subraya la capacidad humana de configurar métodos rigurosos para acceder a otros tipos de realidades, que no son susceptibles de un conocimiento riguroso al modo científico, pero se revelan a quien establece con ellas una relación de encuentro. Para conocer los *objetos de conocimiento* que superan la condición de *meros objetos*, no es suficiente poner en juego la facultad de ver, oír, medir y calcular. Debe el sujeto comprometerse personalmente con tales realidades.

III

Estructura de la obra de arte (págs. 233-277)

No es mi propósito precisar aquí de forma teórica el estatuto ontológico o rango entitativo de la obra de arte. Como primera aproximación al tema, estimo más pertinente en el aspecto metodológico mostrar de modo experiencial y descriptivo las vertientes de la realidad que el arte plasma y expresa. Sin duda, es el modo más sugestivo y convincente de poner al descubierto la forma peculiar de realidad que ostenta la obra artística.

- *Complejidad y riqueza de la obra de arte*

La obra de arte es una realidad configurada por un artista que de modo esforzado, creador, pluridimensional, supo moverse simultáneamente en diferentes planos interconexos de la realidad. Esta conexión procede, sobre todo, de la capacidad expresiva de las diferentes realidades y de su asunción por parte del artista en un proyecto expresivo global. La expresividad de cada ser se acrecienta en medida proporcional a la envergadura del plano de realidad en que juega su papel expresivo. La materia está «pregnante de la forma» (M. Merleau-Ponty), y cada forma pide una determinada materia como vehículo expresivo. A su vez, toda realidad configurada tiende a ensamblarse en un conjunto de sentido conforme a la lógica interna de cada estilo, pero los estilos necesitan el apoyo de realidades concretas para plasmarse y cobrar realidad. La fuerza expresiva de estas realidades pende de la intención soterrada de dar cuerpo sensible a un ámbito de vida espiritual. El mundo del espíritu, con su peculiar condición relacional, ambigua, atmosférica, muestra una especial gravitación hacia las formas estilísticas concretas para adquirir la delimitación y densidad propias de lo objetivo - mensurable, asible, ponderable-.

El nexo entre los diferentes planos que integran la obra de arte es dinámico y reversible. Unos planos exigen a los otros en una especie de ineludible gravitación, pero los planos superiores ostentan cierta jerarquía sobre los inferiores en cuanto fundan modos más amplios y valiosos de unidad.

Por ser fruto de un acto complejo de expresión, la obra de arte presenta una forma de unidad *analéctica* (integradora de diversos planos de realidad) que le confiere articulación estructural, robustez, intimidad -entendida como poder expresivo, como capacidad de vincularse con otras realidades expresivas-. Para comprender una obra así constituida, no basta dejarse llevar del sentimiento y de la efusividad expresiva. Se requiere un análisis riguroso, orientado por un método que responda a las exigencias de la forma peculiar de realidad que es la obra artística.

- *Armonía y expresividad de la obra artística*

Vista en su génesis, toda obra de arte se presenta como el fruto de una poderosa fuerza configuradora, instauradora de realidades sensibles, materiales, cargadas de significación metasensible,

complejas y a la vez armónicas, expresivas. El análisis de las «leyes de la expresión» nos descubre los diversos planos de realidad que se integran en toda realidad expresiva y los modos de relación que se dan entre ellos. El artista se mueve a la vez en estos diferentes planos durante el proceso de instauración de la obra. Un gran artista es, al mismo tiempo, un artesano que sabe modelar la materia, un diseñador que acierta a conferirle una ordenación bien trabada, un sensitivo de los valores que van a expresarse en la obra, un hombre arraigado en un entorno sociocultural, ético, religioso.

El arte implica una forma de «sabiduría instauradora» o «ciencia rectora» (E. Souriau) que ensambla una serie de actos de diferente condición, pero integrables en orden a llevar una obra a la plenitud de su realidad, y hacerla expresiva e íntima al mismo tiempo, fruto de mil influencias y a la par originaria e irreductible, irrepetible y única.

- *Carácter «lúdico» de la actividad artística*

El arte, en cuanto creador de realidades que son campos de posibilidades de libre juego expresivo (es decir, de ámbitos), constituye una forma de *juego*. El carácter lúdico vincula a todas las artes: la interpretación musical y dramática, la creación pictórica, escultórica y arquitectónica, la composición musical, la danza²³. En todas estas actividades se configuran ámbitos, *se confiere existencia a realidades ambivalentes*.

No procede, en principio, atenerse al esquema «real-ficticio», y afirmar que el arte configura entes de ficción, porque lo decisivo en este nivel de operatividad no es determinar si una entidad surge espontáneamente de la naturaleza o es fruto de una actividad humana. Lo que, en definitiva, importa es describir la trama de ámbitos que se ha instaurado, pues el entreveramiento de ámbitos se convierte en fuente de luz: iluminación de sentido y esplendor de belleza.

El carácter ambivalente de la realidad es fundamento de consistencia, efectividad, sentido, belleza. De ahí que lo más pertinente sea empezar por caracterizar el arte como *instaurador de ámbitos*, sin prejuzgar el carácter real o ficticio del fruto de tal instauración. El trato sin prejuicios con las realidades ambivalentes nos abre a una concepción de la realidad más flexible que la *objetivista*

²³ Una teoría pormenorizada del juego y de la condición lúdica de las diferentes actividades artísticas es desarrollada en mi *Estética de la creatividad*, págs. 33-183.

(más atendida a la idea de sustancialidad, como subjetualidad, que a la de sustantividad, como constelacionalidad).

A la luz de esta idea flexible de realidad, pierde su carácter dilemático el esquema «real-ficticio», ya que lo real deja de entenderse como sinónimo de natural y puede vincularse a lo artificial: lo que es producto de una actividad humana.

«... Sea cual fuere la forma en que se quiera concebir su modo de existencia -advierde E. Souriau-, la "Sinfonía Fantástica" o la "Noche de Epifanía" son unos seres tan reales e individuales, si no más, como tantos de los que se rozan con nosotros en el conjunto humano. Quien no entiende esto es en absoluto incapaz de entender el arte.»²⁴

El peculiar modo de realidad de la obra de arte es sugerido por Zubiri con la fórmula «realidad en ficción», contrapuesta a «ficción de realidad».

- *Realidad peculiar de la obra de arte*

Una obra que es producto de un acto instaurador humano presenta las características de lo real: unidad interna, efectividad, expresividad, comunicabilidad, luminosidad... Este modo de existencia no meramente fáctica, opaca, sino alumbradora de un mundo de sentido y de sentimiento es el que persigue la acción instauradora del artista.

La obra no es *un medio para* despertar determinadas emociones; es, en primer lugar, *una realidad*, sólidamente asentada en su interna trabazón, dotada, como todo juego, de finalidad en sí misma, capaz de apelar a un intérprete o a un contemplador para que se inmerjan en ella de modo activo-receptivo y la pongan en acto. La obra de arte es constitutivamente menesterosa. Requiere la colaboración de quien sepa dialogar con ella y funde en el encuentro una realidad ambital. Esta tercera realidad es *la obra en acto*.

La obra de arte es una realidad menesterosa en cuanto se instaure dialógicamente. Pero no por dialógica es la obra de arte

²⁴ Cf. *La correspondencia de las artes*. FCE, México 1965, p. 39.

menos real, sino al contrario. Las realidades dialógicas se muestran poderosas en sentido de resistentes, perdurables, eficientes, interaccionales, capaces de saturarse indefinidamente de sentido.

- *Los siete estratos o planos de la obra de arte y su unidad*

Nada más urgente en la Estética de la creatividad que desarrollar la capacidad de captar las obras de arte en todo su relieve, en su forma específica de unidad-en-diversidad, que es el fundamento de su poder expresivo, su carácter íntimo, su condición inagotable, sus múltiples irisaciones. Para ello, conviene analizar los distintos estratos o modos de realidad que se dan en cada obra de arte y subrayar su mutua conexión. Las «leyes de la expresión» nos permitirán, en un segundo momento, articular debidamente este nexo²⁵.

A) Elementos físicos, «objetivos», mensurables, asibles, calculables, controlables

Toda obra de arte se apoya en elementos materiales, que pueden ser estables y perennes -como en la pintura, escultura y arquitectura-, o flexibles y cambiantes -como en la música, teatro y danza-. Esta diferente condición de la materia artística decide en buena medida el modo de ser de cada experiencia artística y el tipo de realidad propia de los diferentes modos de arte.

Cada tipo de materia determina en cierto grado el género de formas a las que ha de prestar cobijo. Los distintos materiales que utiliza el arte ostentan un poder expresivo singular que toda persona sensible sabe descubrir. Entre materia y forma se da una relación mutua de apelación y respuesta. Todo artista verdadero dispone de un sexto sentido para apreciar estas sutiles apelaciones de la materia y la forma, y responder adecuadamente a las mismas. Es muy diferente plasmar una idea escultórica en mármol o en madera, encarnar una melodía en el sonido de flauta o en el de trompeta.

B) Elementos físicos engarzados entre sí

Los elementos físicos -sonidos, colores, materiales de construcción...- ganan un valor expresivo nuevo cuando se entreveran unos con otros. Un rojo yuxtapuesto a un verde adquiere

²⁵ Cf. L. Stefanini, *Itinéraires métaphysiques*. Aubier, París 1952; *Tratatto di Estetica*. Morcelliana, Brescia 1960; E. Nicol, *Metafísica de la expresión*. FCE, México 1957.

un matiz especial. Una flauta sonando al tiempo que un piano presenta un timbre o color peculiar. La textura propia de cada material es modificada por la proximidad de otro material, que ejerce sobre él un influjo particular. Puede hablarse, por ello, de una «causalidad situacional». Por el mero hecho de estar en vecindad, se altera el valor expresivo de los materiales, se les confiere un matiz nuevo, una coloración distinta.

Durante siglos, los artistas movilizaron su sensibilidad para descubrir nuevas y sorprendentes combinaciones de materiales sonoros y luminosos. Por ejemplo, lo que es el clarinete y las posibilidades que encierra no se descubre con sólo hacer emitir diversos sonidos a este instrumento. Lo han descubierto en buena medida Mozart, Weber y Brahms al hacerle jugar un papel relevante en varias obras de calidad.

C) Elementos físicos entreverados y estructurados

El valor expresivo de los materiales se acrecienta notablemente al ser asumidos por el artista en una obra dotada de estructura interna. Los materiales no sólo se vinculan entre sí y matizan, sino que participan en la tarea de instaurar ciertas formas y articularlas de un modo muy preciso, conforme al cauce de los distintos estilos artísticos.

Con razón observa Souriau que, en el plano fenomenológico, la obra de arte no está formada por sensaciones, sino por «cualidades sensibles»²⁶. Un sonido o un color ensamblado en una trama expresiva, en una obra bien estructurada, gana un poder de vibración especial, queda orlado de unos armónicos que le confieren un carácter particular. El sonido que emite la viola en el *Quinteto en sol menor* de Mozart resulta inédito, sorprendente, en casos escalofriante para todo oyente sensible.

Cabe decir que, en obras de gran calidad, los elementos sensibles adquieren su máximo valor, se instalan en su verdad peculiar, realizan plenamente su vocación y su misión. El color rojo escarlata del vestido de Jesús en *El Expolio* de El Greco difícilmente mostrará sus virtualidades propias fuera de este contexto o de otro semejante. Jesús se halla cercado por un ámbito de odio y agresividad. No pierde el temple y mira extáticamente hacia la alto, como ciudadano de otro mundo distinto y superior. Este despegó

²⁶ Cf. *La correspondencia de las artes*. FCE, México 1965, p. 67.

espiritual de la situación límite en que se encuentra es plásticamente expresado por la tendencia del rojo a avanzar, a sacar los volúmenes del cuadro. La figura de Jesús queda, sin embargo, adherida al espacio creado por el artista debido al efecto atemperador del azul del manto de María y del verde azulado de la coraza del centurión que mira impávido la escena, como espectador incomprometido. El Salvador se halla fuera del mundo de las intrigas humanas, pero acepta el trance. Esta ambigüedad produce una inefable impresión de ingravidez.

Vistos en el plano «objetivo», los materiales presentan siempre la misma condición, idéntico valor expresivo. En los diferentes contextos de una estructura artística pueden ostentar sentidos diversos. Así, una nota musical, sin dejar de ser objetivamente la misma, adquiere un valor distinto al jugar un juego expresivo en diversas tonalidades. Piénsese, por ejemplo, en la tecla negra intermedia -en el teclado del piano o del órgano- cuando se la toca en obras escritas en la menor y en la bemol mayor. En esta tonalidad significa el reposo definitivo; en aquélla, se reduce a un peldaño fugitivo hacia la tónica.

Constituye un peligroso reduccionismo afirmar que los sonidos musicales adquieren su valor genuino, «puro», cuando suenan aisladamente. La pureza del aislamiento implica aquí un despojo, un dejar de lado todas las virtualidades insertas en cada material artístico. Los sonidos están llamados a orlarse de mil matices a medida que entran en juego con otros en orden a fundar estructuras musicales de todo género. Un sonido a solas no es sino un germen y una promesa. Dejarlo aislado es privarlo de todas sus posibilidades de despliegue.

D) La representación de figuras o acontecimientos naturales y la plasmación expresiva de ámbitos

Con frecuencia, una obra de arte, debidamente estructurada o configurada, representa figuras o acontecimientos que se hallan o tienen lugar en la vida cotidiana. Ciertos cuadros representan frutas, animales, seres humanos, paisajes, tormentas, bosques... Una escultura plasma la figura de Apolo o de Venus, otra nos muestra a un niño sacándose una espina de la planta del pie, o a un joven arrojando el disco. Algunas obras musicales aluden en su título a ciertas realidades o acontecimientos naturales: el claro de luna, la aurora, el vuelo del moscardón, el canto del cuclillo... En el caso de la escultura y la pintura, es indudable que se transmite a los

contempladores de tales obras la figura de ciertos acontecimientos y realidades. Lo que resulta erróneo es pensar que tales obras toman dicha representación como su única meta.

Las obras musicales no intentan, contra lo que parece en principio, representar acontecimientos o realidades. Bien es cierto que Antonio Vivaldi en su partitura de *La Primavera* escribe al margen diversas notas sobre pájaros y fuentes, y Beethoven en su *Pastoral* alude al susurro del arroyo. A pesar de ello, el cometido básico de estas obras es, ante todo, presentar unas formas debidamente estructuradas. Algunas partes de su estructura resultan afines a la estructura de ciertos acontecimientos naturales. Una fuente que mana, un arroyo, una tormenta... producen ciertos sonidos, articulados conforme a un ritmo determinado. Estos elementos musicales son asumidos por el músico para configurar una obra. Entre ésta y la realidad natural que es la fuente, el arroyo, la tormenta... se da una *afinidad radical*, pero no una *representación directa*.

- *Arte figurativo y arte no-figurativo, mal llamado «abstracto»*

Una obra de arte puede prescindir de toda figura (no de toda *forma*, a la que debe su interna estructura, unidad, armonía y solidez), y renunciar a la representación «objetiva» de figuras y acontecimientos. Si consagra todos sus recursos a la plasmación de aspectos «inobjetivos» de la existencia, reúne las condiciones de una obra artística cabal.

En *Hacia un estilo integral de pensar*, I. *Estética*, analicé ampliamente «el dilema figuración-abstracción» a la luz de los estudios contemporáneos sobre lo «inobjetivo» y lo «profundo». Ahí subrayo que no sólo la representación figurativa es «realista», ya que son diversos y de diferente profundidad los «objetos» a los que el arte puede dar cuerpo.

- *La meta del arte es plasmar «ámbitos»*

Lo que el gran arte de todos los tiempos intenta plasmar y traer a presencia del espectador no son objetos, sino «ámbitos de realidad». Estos ámbitos ostentan un modo de realidad peculiar, más eficiente aunque menos palpable que el de la roca o los objetos de uso cotidiano.

Toda obra de arte auténtico constituye un *origen*, el «salto»²⁷ a una realidad que existe como fruto de la confluencia de diversas realidades y acontecimientos. El artista es el hombre capaz de captar estos modos de realidad «inobjetivos» -que suelen pasar inadvertidos a causa de su condición sutil, atmosférica, relacional- y darles cuerpo en un medio expresivo sensible, asible, mensurable. Estas realidades huidizas empiezan a existir de modo estable, perenne, pregnante, en las obras de arte que les prestan un cuerpo luminoso.

Este cuerpo sensible ofrece en el arte figurativo una vertiente *representativa*, muestra determinados objetos y realidades de la vida cotidiana, pero tal reproducción no intenta sólo dar noticia de la figura externa de lo representado; juega un papel «mediacional» en el proceso de instauración de ámbitos.

El proceso dramático de decadencia física y psíquica padecido por Vincent Van Gogh en plena juventud queda expresado con descarnada sinceridad en los diversos autorretratos que nos legó. El ámbito de una sonrisa humana enigmática lo plasma de forma inigualable el cuadro de Leonardo da Vinci denominado *La Gioconda*. El campo expresivo, eminentemente real, que se funda al recoger una madre el cuerpo exánime de su hijo lo encarnan las cuatro obras de Miguel Angel que llevan por título *La Pietá*. El ámbito de luz y dinamismo que es creado por el Canal Grande de Venecia halló en los cuadros del Canaletto y de Guardi una expresión modélica.

Las artes no plásticas (música, danza, teatro) fundan asimismo ámbitos, espacios lúdicos, inventados totalmente por el artista o inspirados en la vertiente sonora de ciertos acontecimientos naturales (lluvia, tormenta, mar, bosque, aurora, noche, cantos de pájaro, vuelo de insectos...). Se dice a veces que una «fuga» musical es la representación de una lucha. Tal vez sea más exacto afirmar que es un *juego de ámbitos* que recuerda el ritmo propio de un acontecimiento de lucha. Los motivos y temas musicales cobran valor de células generadoras de la trama y presentan una determinada cualificación que puede llegar -como en ciertas obras de Beethoven- a encarnar simbólicamente realidades como el destino o la voluntad humana de victoria, o sentimientos de alegría, tristeza, exaltación, piedad, etc.

- *Ambitos plasmados en obras musicales*

²⁷ *Salto* (en alemán, “Sprung”) es el término utilizado por Heidegger y Jaspers para indicar el ascenso de la vida inauténtica a la vida auténtica.

El *Gloria* de la *Misa en si menor* de J. S. Bach está formado por una trama armónica de ámbitos: ámbitos de glorificación, de alabanza, súplica, paz... Se trata de *ámbitos reales*, de ningún modo ficticios, aunque su cuerpo expresivo haya sido modelado por el hombre. Cuando el coro, acompañado por la orquesta, canta «Et in terra pax», no se limita a transmitir una vez más el mensaje angélico de Belén; funda un ámbito real, intensísimo, de paz y serenidad. No sólo habla de paz; crea un clima real de paz. Para lograrlo, Bach, como todo artista del barroco, se toma tiempo y envuelve al oyente en una trama sonora de frases y temas insistentes, que no temen repetirse porque no están sirviendo a un empeño meramente comunicativo, sino instaurativo. La repetición es impertinente cuando se transmite a alguien un contenido significativo, con una forma de lenguaje *prosaico*. La insistencia tiene pleno sentido cuando se intenta crear un ámbito de expresión, mediante un lenguaje *poiético*²⁸.

El *Requiem Alemán* de Johannes Brahms constituye un ámbito de meditación integrado por ámbitos de dolor sereno, esperanza, súplica y glorificación. Texto y música unen su capacidad creadora de ámbitos significativos para instaurar en común auténticos *campos de iluminación* de verdades muy hondas. En estos luminosos ámbitos de entreveramiento, la música y el texto potencian al máximo su virtualidad expresiva. Con profunda razón puso Brahms sumo empeño en seleccionar textos bíblicos de gran calidad. Al insertar sus campos de significación en los campos expresivos de la música, textos muy conocidos pierden su acento casero y rutinario para ganar la fuerza de lo *originario*, lo que acaba de venir a la existencia con el poderío de lo recién creado. «*Porque toda la carne es como heno, y toda su gloria como la flor del heno. Secóse el heno y cayó la flor*». ¿Quién podría olvidar la honda melancolía llena de paz que despiertan estas archisabidas palabras de la carta primera de san Pedro cuando se las oye recitar gravemente, en un ritmo entre sereno e inquietante como el de las olas con mar de fondo? Hasta la saciedad conocemos las palabras de la promesa de Jesucristo a sus discípulos: «*Vosotros ahora tenéis tristeza, pero yo volveré a veras, y entonces vuestro corazón se alegrará y nadie podrá quitaras vuestro gozo*». Pero, después de oírse proclamar a la soprano en la parte quinta del *Requiem*, el texto de san Juan alcanza una profundidad de sentido tal y una capacidad tan intensa de transfiguración de lo terreno y evocación de lo divino que podría figurar como caso modélico del *salto al plano lúdico* que constituye el momento nuclear de la

²⁸ La teoría de los ámbitos nos permite exponer con toda precisión las características del lenguaje prosaico y el lenguaje poético. Véase mi obra *Inteligencia creativa*, (BAC, Madrid 42003) págs. 61-63.

experiencia estética. Ese texto alberga en sí una altísima riqueza de sentido. La amplia resonancia de sus palabras se pierde en buena medida por el desgaste que produce la rutina diaria. En el contexto del *Requiem*, esa plenitud de sentido queda plasmada de modo tan luminoso que las palabras recobran su vigor originario.

Esta vuelta al origen es el *salto a lo lúdico* que funda la estética. Como expliqué ampliamente en la *Estética de la creatividad*, la experiencia artística consiste básicamente en transformar los meros espacios en ámbitos, convertir las realidades del entorno humano en *campos de juego*, campos de creación de ámbitos llenos de sentido²⁹. Cuando Gregorio Hernández cincela un Cristo, convierte la madera en lugar viviente de expresión de una realidad que la trasciende. El leño inerte sufre una transformación: pasa de mero *espacio objetivo* -medible, asible, ponderable- a *espacio lúdico*, a ámbito, campo de expresividad e iluminación.

El sentimiento de la tristeza pocas veces adquirió una expresión tan densa como en el *Quinteto para dos violas* y en el aria «Traurigkeit war mir zum Lose», de *El rapto del Serrallo*, de W. A. Mozart. Ambas composiciones fundan un ámbito de tristeza en el cual puede uno inmergirse, sobrecogerse, participar hasta el fondo y entrar así en vibración personal con todas las tristezas y abatimientos posibles del ser humano. Este salto del hecho concreto a la esencia, del individuo a la especie es parte constitutiva de la auténtica experiencia artística.

La forma musical denominada «nocturno» -espléndidamente cultivada por Chopin, Grieg, Fauré, Borodin y otros- plasma el ámbito de intimidad, sosiego y enigma que se funda entre el hombre y el entorno cuando declina la luz y los modos cotidianos de espacio y tiempo sufren una transformación honda que invita al ensueño. El «nocturno» no intenta pintar con sonidos la luz velada del atardecer y los movimientos lánguidos del hombre fatigado. Quiere plasmar todo un ámbito peculiar de experiencia.

De modo semejante, la exuberante música de *El holandés errante*, de Wagner, quiere dejar plasmado para siempre algo en apariencia tan huidizo como el embrujo del mar y, sobre todo, la dignidad del gesto de una joven que se entrega a un desconocido para redimirlo por amor. Texto y música, intérpretes y oyentes, decoración y acción, toda la compleja estructura de la ópera

²⁹ Cf. o. c., págs. 233ss.

wagneriana es *elemento mediacional* para la fundación de diversos ámbitos: agitación y exilio, búsqueda de paz y entrega sacrificada... En la plasmación de estos ámbitos culmina todo el proceso creador e interpretativo.

La realidad del arte radica, en definitiva, en el mundo de ámbitos instaurado por los artistas. Esta condición ambital que alberga en el fondo toda realidad cuando es vista de modo creativo abre un campo indefinido a la libertad creadora del modelador de formas. Las licencias que puede tomarse un artista en la configuración de las entidades representadas no responde -cuando se trata de un auténtico juego artístico, que lleva en sí su fin y no admite motivaciones externas- a voluntad de disolución del orden de las cosas, sino al intento de descubrir el más hondo sentido de las realidades y los acontecimientos.

- *La obra literaria es una trama de ámbitos*³⁰.

Las obras literarias se estructuran, asimismo, mediante el ensamblamiento lógicamente trabado de ámbitos muy significativos que encarnan las actitudes y los sentimientos básicos de la vida humana llevados a un estado de máxima depuración. Estos ámbitos son tanto más reales cuanto más quintaesenciadamente encarnan las diversas vertientes del ser humano, de forma que *cada persona* pueda inmergirse en ellos, reaccionar ante ellos, asumirlos o rechazarlos, viviendo a fondo la lucha de la existencia. Nada extraño que los actores lloren *de verdad* cuando un ámbito muy querido se desmorona, aunque sea *en ficción*.

Lo decisivo en una obra literaria no es tanto el *argumento* cuanto el *tema*; no los *hechos*, sino los *acontecimientos*; no los *objetos*, sino los *ámbitos*. Cuando Saint-Exupéry leyó los primeros capítulos de su obra *Citadelle* a varios amigos, admiradores fervientes de su producción anterior, éstos temieron haber perdido al «auténtico Saint-Exupéry», el sugestivo narrador de aventuras y fábulas. En vano intentó el autor hacerles comprender que *Citadelle* no hace sino investigar *en exclusiva* lo que había querido ya sugerir en sus obras anteriores, al hilo de diversas peripecias: *los ámbitos fundamentales que crea el hombre en su relación con el entorno al hilo de su vida*³¹.

³⁰ Esta importante cuestión es analizada con amplitud en mis obras: *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ²1997; *Literatura y formación humana*, San Pablo, Madrid ²1997.

³¹ Véase, sobre esto, mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o. c. págs. 197-229.

La colisión del mundo de la riqueza con el mundo de la pobreza acontece a menudo en la vida diaria. Tal interferencia colisional se *da realmente* en la obra de J. Anouilh, *La salvaje*. Se da realmente, aunque en ficción, por ser provocada en un momento dado con el fin de poderla vivir *en su sentido esencial* sin poner en juego nuestra existencia cotidiana, al modo como en una partida de ajedrez se hace la experiencia de una batalla sin comprometer vidas y bienes³².

La colisión trágica entre el imperio social de la ley y el imperio personal de la piedad -dos ámbitos de poderosa capacidad apelativa que, en casos, se oponen ineludiblemente- tomó cuerpo en la *Antígona* de Sófocles. Si esta obra fue objeto de sucesivas recreaciones en épocas muy diversas, ello se debe a que en todo tiempo puede acontecer el choque de tales ámbitos: el de la piedad fraterna y el de la ley política.

El ámbito desolado al que aboca el hombre cuando se exilia voluntariamente del plano de la creatividad adquirió cuerpo expresivo en la experiencia de la raíz descrita en *La náusea*, de Sartre³³.

La confrontación radical de la actitud lúdica y la actitud objetivista se plasma con intensa plasticidad en *Yerma*, poema dramático de Federico García Lorca³⁴.

- *La arquitectura y la instauración de ámbitos*

Consideración análoga puede hacerse respecto a la creación de ámbitos en otras artes. Los grandes estilos arquitectónicos, por ejemplo, responden a la voluntad de modelar ámbitos físicos que expresen los diferentes modos humanos de *habitar en sentido transitivo*, es decir, de crear espacios de convivencia, vínculos interhumanos.

Heidegger subraya con energía que el *habitar* -entendido en este sentido creador³⁵- precede al *construir*, y ambos son preludeo del auténtico pensar. Para conocer en verdad el estilo bizantino, el románico, el gótico, el rococó..., debe clarificarse previamente cómo entendieron la vida de comunidad y de fe los hombres que idearon y

³² Cf. o. c., págs. 263-287.

³³ Un amplio análisis de esta obra puede verse en mi *Estética de la creatividad* (Rialp, Madrid 1998) págs. 384-431.

³⁴ Cf. *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o. c., págs. 169-197.

³⁵ También M. Merleau-Ponty y G. Bachelard destacan el carácter transitivo del habitar, frente al meramente localista. «Habiter la maison» encierra un sentido creador que no posee el mero «habiter dans la maison». La misma distinción es subrayada en alemán: “Im Hause wohnen” no tiene la energía creativa que “Das Haus bewohnen”. Cf. *El triángulo hermenéutico*, o. c., págs. 457-496.

configuraron tales formas de construir. Los estilos no surgen por una escueta voluntad estética de plasmación de formas. Son el resultado de la confluencia de diversos elementos -estéticos, éticos, religiosos, económicos, políticos y sociales- que dan lugar a una determinada concepción de la existencia y a una actitud vital correlativa³⁶.

El descubrimiento del carácter *ambital* de la obra de arte pone de relieve que la categoría de «cosa» se muestra del todo insuficiente para comprender la estructura de los fenómenos artísticos. No tiene sentido considerar, por ejemplo, una catedral como una cosa u objeto, en atención a su vertiente objetivista (material, sensible, asible, mensurable)³⁷. Tampoco la consideración de la catedral como conjunto de *fenómenos sensibles* nos da la perspectiva justa para comprender el verdadero carácter representativo de la catedral, que, si alguna forma de presencia instauro, no es la propia de los objetos, sino de los ámbitos: ámbitos de juego de luz y sombra, de formas espaciales, de acordes de bóvedas y cornisas, de arpegios de columnas que dan lugar a diversas perspectivas; ámbitos, por otra parte, de encuentro de los creyentes entre sí y con la divinidad, ámbitos de «habitación» (Heidegger) o creación de vínculos.

Todo estilo arquitectónico sacro plasma una particular visión del ámbito de encuentro de los hombres y la divinidad. Posee una intensa capacidad representativa, pero representativa sobre todo de *ámbitos*, no sólo de *objetos*. Obviamente, la fundación de ámbitos o espacios lúdicos implica la instauración de espacios físicos, pero el arquitecto que es artista sabe transfigurar tales espacios lúdicos o campos de juego. Recordemos que Le Corbusier interpreta su sorprendente capilla de Ronchamp sencillamente como una «casa para orar», es decir, un espacio de oración, un campo de juego, un ámbito. Este ámbito es real en dos dimensiones: la física y la personal-dialógica.

Suele, en casos, afirmarse que la obra de arte representativa suscita la presencia de seres y cosas que se hallan *fuera* de ella, y que la obra de arte no representativa encarna *en sí* cuanto expresa (los ámbitos de diverso orden que plasma). En rigor, este esquema *dentro-fuera* es adecuado solamente al análisis del mundo de los objetos. Lo que *representa* el arte pertenece -en cambio- al mundo de los ámbitos y las realidades relacionales. Tales realidades ambiales no están en la obra de arte meramente aludidas (*representadas*), sino encarnadas (*presentadas*), como corresponde a

³⁶ Sobre el origen de los estilos y el entreveramiento de ámbitos, véase mi *Estética de la creatividad*, o. c., págs. 281-297.255-269.

³⁷ Véanse los textos transcritos al final de este capítulo, sobre todo el de J- P. Sartre.

toda forma de auténtico lenguaje poético. Urge formar la sensibilidad en orden a descubrir este carácter autónomo de la obra y no deslizar demasiado pronto la atención hacia los objetos que parece ésta sugerir. Si se prende la atención en los «objetos», se pierden de vista los «ámbitos».

- *La superación de la mera «imitación» o «mímesis»*

Son numerosos los artistas y estetas que subrayan la necesidad de superar el concepto de «mímesis», visto como pura reproducción de figuras tomadas del exterior, y se esfuerzan por precisar el tipo de realidad que debe tender a plasmar el artista. Una concepción aquilatada de los «ámbitos de realidad» nos permite captar la intención que les anima y otorgarles la claridad que a menudo les falta.

E) El mundo que se encarna expresivamente en la obra de arte

La obra de arte está tejida por una trama de ámbitos entreverados. Tal entreveramiento no es casual ni arbitrario; responde a la mentalidad de una época y de un autor inserto en ella.

Los pintores de la escuela holandesa de la época barroca describieron minuciosamente los tipos sociales de su época, los enseres domésticos, las escenas caseras y populares. Se propende a considerar esta orientación pictórica como modelo de realismo. Nada más justo, a condición de aceptar que se trata de un *realismo de ámbitos*, no de *objetos*, pues lo que en definitiva intentaban plasmar tales artistas, deliberada o inconscientemente, era el clima espiritual de atención a la sencilla vida cotidiana, frente a la exaltación de la vida trascendente por parte del barroquismo católico. Al liberarse de la dominación española, se creó en los Países Bajos una atmósfera de ferviente entrega a lo doméstico, lo íntimo y popular. Esa atmósfera, ese ámbito de retorno a lo autóctono es lo que en rigor plasma esta orientación artística *a través de* los múltiples elementos representativos que pone en juego. Se trata de un «a través» analéctico, pues tales elementos son *mediacionales* y se transfiguran al ser asumidos en un proceso expresivo. Recordemos que la realidad humana y las entidades y fenómenos que van constituyendo al hilo de la vida del hombre el entorno existencial del mismo son *ambitales* e instan al artista a que les dé cuerpo expresivo y les confiera un modo de existencia tangible, delimitada, llena de relieve, accesible a los sentidos. Lo indelimitado, aunque sea poderoso, está a dos pasos

de ser considerado como irreal por dejar inafectados a los sentidos, por no ser «impresionante», en el doble sentido del término.

Los cuadros de la escuela holandesa de esta época no representan sólo objetos; plasman ámbitos, y lo hacen impulsados por un peculiar espíritu de atención a lo propio y aversión a lo ajeno anegante. En cada cuadro no sólo se nos presentan unas figuras y unas imágenes; se plasma una mentalidad, una actitud ante la vida, una posición espiritual.

Este mundo peculiar que vibra, de una u otra forma, en cada una de las obras artísticas confiere a éstas un especial relieve y alcance, aun en el caso de tratarse de obras no figurativas, a menudo consideradas como manifestaciones de «arte puro». Así, una pintura o una escultura no figurativas, o una composición musical alejada de toda representación de acontecimientos naturales son expresión sensible de otros tantos mundos espirituales, de actitudes ante la vida, de climas socioculturales y de creencias.

Un coral para órgano de Bach parece, en principio, una pieza de música pura, compuesta por una trama de formas musicales. Si se acierta a oír la música con profundidad, se advertirá al trasluz en esta breve obra todo el exuberante mundo barroco, con su vitalidad inagotable, su densa expresividad, su rebosante espiritualidad pietista.

Una pieza de clavecín dieciochesca constituye un juego de formas. Pero este juego no se agota en sí mismo: remite a un modo de concebir y vivir la existencia. En la *Serenata en sol mayor* de Mozart resalta el espíritu galante que inspiró la vida europea hacia 1730 y hace acto fugaz de aparición el espíritu dramático de la corriente «Sturm und Drang» que se impondría hacia 1750. Una sonata de Haydn, Mozart o Beethoven constituye la culminación de un largo proceso de creación de formas musicales. Diversos autores y pueblos han debido entrar en contacto e influirse mutuamente para que hayan surgido tales cumbres. Pero éstas no son mero producto de un esfuerzo artesanal; son, asimismo, el fruto de un modo especial de conducir la existencia un espíritu abierto al diálogo, afanoso de ordenar las diversas expresiones y sentimientos y plasmarlos en diversos temas musicales. La fuga, con su encabalgamiento de temas, ha quedado como forma típica de una época anterior, por responder a un espíritu muy distinto.

El acendrado amor a las formas artísticas y literarias no impidió al autor de la *Historia de las ideas estéticas* percibir claramente la vibración en las mismas de un tipo de realidad superior que les da realce y pleno sentido:

« ... Es cierto que las formas bellas tienen valor por sí mismas, y lo tienen también por su rareza, puesto que son tan fugaces las apariciones con que recrean la mente de los humanos; pero su propia excelencia intrínseca no se concibe sin el sello del ideal que llevan estampado, puesto que meras combinaciones de líneas de colores, de sonidos o de palabras serán un material artístico muerto, hasta que la voz del genio creador flote sobre las ondas sonoras y sobre el tumulto de las formas vivas (...). La invención de la forma es algo más que un juego pueril de la fantasía, servida por la habilidad técnica. Es, ante todo, la manifestación o, más bien, la evocación del espíritu, porque el alma es la que crea el cuerpo, según la profunda expresión de Leonardo da Vinci. El arte plástico pues, al igual que la poesía, es obra mental, psicología en acción, profunda y escudriñadora mirada sobre los misterios del alma, y es algo más que esto, puesto que aspira a rehacer la unidad sintética del ser humano, produciendo la ilusión de la vida íntegra, física y moral a un tiempo, pues la figura corporal, vista y considerada así, no es más que un momento de la vida del espíritu»³⁸ .

F) El entorno propio de cada obra de arte

Al ser fruto del encuentro del artista y la realidad circundante, cada obra de arte auténtica surge en un entorno determinado y a él pertenece porque en él hunde sus raíces. La comprensión plena de una obra sólo se da cuando se la ve surgir en su medio natural. Las *Pasiones* pertenecen al ámbito de las iglesias y al tiempo litúrgico de la semana santa. Resulta inolvidable oír una *Pasión* de Bach en el recogimiento de un oficio litúrgico de la Semana Santa. Todo está en su sitio, desbordante de sentido, lleno de vibraciones estéticas, humanísticas, religiosas. La misma obra, interpretada por los mismos intérpretes en el ambiente profano de un teatro, aparece privada de su unción especial, de su halo de resonancias religiosas, de su vibración popular.

El cuadro del Tiziano *La Asunta* resplandece con todo el brillo de sus rojos y el dinamismo de su doble nivel de realidad cuando se lo contempla, debidamente iluminado por la luz natural, en el retablo

³⁸ Cf. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Textos sobre España*, Rialp, Madrid ²1962, p. 221.

mayor de la iglesia veneciana para la que fue realizado. Trasladado a un museo, ganaría posiblemente en iluminación y sería objeto de mayores cuidados; perdería, sin embargo, el empaque que le otorga su posición privilegiada en el gran templo y el matiz religioso que le confiere su proximidad al altar. Todo el ámbito impresionante de la iglesia queda asumido y coronado en este espléndido lienzo de ritmo ascensional.

Cuando las obras son desgajadas de su entorno vital, producen una impresión penosa, por brillante que sea su presentación. Un baile folklórico realizado en un escenario, una pieza gregoriana escuchada en un teatro, una tabla primitiva colgada en la pared de un museo aparecen llenos de nostalgia hacia su lugar de origen, al que deben buena parte de su encanto y su densidad de sentido.

G) El poder emotivo de la obra

Cada plano o elemento integrante de la obra de arte tiene su repercusión peculiar en la emotividad humana. Los estímulos sensibles producen en el hombre diversos tipos de sensaciones, que pueden ser placenteras o desagradables. Mozart sentía especial predilección por los sonidos precisos, de contornos firmes y bien delineados, como el de ciertos pianos o el del oboe y el clarinete. Por el contrario, los sonidos desvaídos, un tanto difusos, le producían más bien aversión. De ahí su poco entusiasmo por la flauta.

Cada sonido alcanza su plenitud, muestra toda la gama de sus posibilidades cuando aparece engarzado con otros. Al ensamblarse entre sí, los elementos sensibles adquieren una cualificación peculiar, un poder expresivo inédito. El oyente y el contemplador experimentan el agrado renovado que implica la novedad, el ir descubriendo paulatinamente el universo multicolor que surge a medida que los elementos sensibles entran en juego, se entrelazan y potencian. I. Stravinsky y W. Kandinsky supieron transmitirnos expresivamente la emoción de tal descubrimiento³⁹.

Cuando los elementos sensibles, articulados de este modo, sirven al designio de fundar una estructura, una composición artística de cualquier género, suscitan en el ánimo del hombre el sentimiento profundo de agrado que produce el orden, la armonía, la integración de proporción y medida -o medida-. La estructura conforma,

³⁹ Cf. I. Stravinsky, *Poétique musicale*. Plon, Paris 1952. Versión española: *Poética musical*. Taurus, Madrid 1977; W. Kandinsky, *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Munich ⁴1912. Versión española: *De lo espiritual en el arte*. Nueva Visión, Buenos Aires ⁴1967.

configura los diversos elementos, y lo bien conformado resulta «formosus», hermoso.

Si, además de estar bien configurada, la obra artística representa una realidad del entorno humano, da lugar al encanto propio de toda *mímesis*. Desde antiguo, el hombre sintió un enigmático gozo al dar la réplica a la naturaleza, reproduciendo figuras del mundo exterior. Ello implica un poder especial, una suerte de participación en la capacidad de crear formas que ostenta la madre naturaleza. Una realidad o fenómeno pueden ser anodinos o incluso repelentes y penosos. Al reproducirlos, adquieren un valor nuevo. El andar premioso y titubeante de un cojo no presenta belleza; es, más bien, algo torpe, carente de gracia. Imitar esa forma quebrada de moverse produce hilaridad, causa gracia. Un enano no cumple ninguna de las condiciones descubiertas por los griegos para el surgir de la belleza. La reproducción de esta figura deforme tiene, sin embargo, un conjuro especial, y en casos puede llegar a constituir una obra maestra.

El sentimiento enigmático de admiración que produce la *mímesis* -entendida aquí como mera reproducción de figuras- adquiere un especial voltaje, una intensidad espiritual muy superior cuando la obra no se limita a reproducir *figuras*, antes plasma *imágenes*, ámbitos de realidad cargados de vibraciones e interrelaciones. Reproducir la figura de unas manos resulta sugestivo, pero dar forma sensible a un *ámbito de súplica* nos transporta a un mundo de alta creatividad, nos sitúa en el núcleo mismo de la vida humana, con su intenso dramatismo.

- *Formación estética: el logro de una mirada integradora*

La formación estética consiste en habituarse a no prender fascinadamente la atención en los elementos sensibles, y ganar libertad interior para descubrir la vinculación intensa de los siete elementos o planos de la obra artística. De abajo arriba y de arriba abajo se da una vibración mutua entre tales elementos. En cada elemento sensible está operante el mundo que en él se encarna, con todo el entorno al que pertenece y que le nutre. Este entorno y ese mundo están pidiendo de por sí un material sensible adecuado para plasmarse luminosamente. En toda obra de arte, lo llamado «material» y lo «espiritual» se influyen mutuamente.

En la creación artística se da, asimismo, un influjo mutuo entre la capacidad técnica y la vida espiritual. Puede afirmarse, sin

embargo, que en el orden cronológico ésta precede a aquélla: primero se forma una mentalidad determinada, debido a la confluencia de diversas circunstancias históricas; en un segundo momento, personas especialmente dotadas elaboran una técnica adecuada para plasmar en obras de arte esa forma peculiar de pensar, de sentir y ver el universo⁴⁰.

- El hombre gótico no adelgazó los muros porque disponía de una técnica suficiente para orientar las cargas hacia otros puntos de gravitación. Adquirió esta técnica porque deseaba vincular el ámbito exterior y el interior y fundar un ámbito nuevo transfigurado mediante la luz natural tamizada al atravesar las amplias vidrieras.
- Los arquitectos de El Escorial sustentaron la poderosa cúpula y la bóveda ingente en pilastras y muros de una impresionante densidad. No lo hicieron por desconocer la técnica gótica de adelgazamiento de muros y columnas, sino porque sentían el gusto de los materiales graves y deseaban crear un ámbito interior sacro netamente separado del ámbito externo profano.

La arquitectura, vista en su génesis, nos ofrece mil ejemplos de cómo el principio inspirador e impulsor de toda construcción artística es el deseo de dar cuerpo sensible a una actitud espiritual.

- *Necesidad de revalorizar la emotividad*

Revivir genéticamente una obra artística, como si se la volviera a gestar, y sentir las diversas formas de emoción que suscitan los diversos elementos que la integran son acontecimientos correlativos que se exigen mutuamente. Depreciar la emotividad como un residuo romántico espurio sólo es posible cuando se considera la obra de arte como mero producto de un proceso artesanal, y no como fruto de un encuentro del artista con la realidad circundante.

Esta actitud reductora lleva a ignorar los modos de sentimiento superiores y a considerar como únicas formas de sentimiento la de lo agradable y la de lo repulsivo. Naturalmente, como estas formas se hallan en los peldaños más bajos de la escala de valores, resulta fácil prescindir del sentimiento y consagrar toda la atención a la

⁴⁰ Un estilo artístico o literario no es mero producto del esfuerzo realizado por uno o varios seres dotados de una capacidad genial de creación. Es el fruto de la confluencia de diversas realidades y acontecimientos que se potencian mutuamente. Véase sobre esto mi *Estética de la creatividad*, págs. 281-297.

producción arbitraria de objetos artísticos. De ahí se sigue la primacía concedida al *esfuerzo* sobre la *inspiración*.

Una de las tareas primarias de la Estética actual es, sin duda alguna, revalorar el papel de la emotividad, rectamente entendida. Ya se han realizado beneméritos intentos en este sentido⁴¹, pero todavía no se ha llevado a cabo una clarificación del valor de los diversos tipos de sentimiento a la luz de una teoría del juego y de los ámbitos.

- *Legitimidad y precariedad de ciertas orientaciones artísticas*

Sobrevolemos todo lo antedicho. Las obras artísticas integran diversos modos de realidad. Esta integración halla su clave de bóveda en la plasmación de los acontecimientos interaccionales en los que se entreveran diversos ámbitos para fundar un ámbito superior. Dicho entreveramiento es fuente de luz. A esta luz queda patente el sentido pleno de las realidades que se ensamblan y acrecientan, al ensamblarse, el acervo de la realidad. La patentización de las vertientes de la realidad que deben su origen al entreveramiento fecundo de ámbitos constituye la forma peculiar de «verdad» que ostenta el arte y la razón básica de su «racionalidad».

Los artistas, los intérpretes y los contempladores de las obras de arte pueden conceder primacía a unos estratos de la obra sobre otros, o atender a unos y cultivarlos mientras dejan a otros de lado. Esta unilateralidad no elimina del todo la obra artística, pero la depaupera en una u otra medida. Tienen razón cuando hacen valer su derecho a orientar su vida estética del modo que les resulta más sugestivo. Se equivocan, sin embargo, cuando intentan convertir su gusto personal en canon de autenticidad.

Whistler tiene sobrados motivos para indignarse contra quienes consideran la representación figurativa como la base y la quintaesencia de una pintura valiosa. Exagera, no obstante, si quiere sugerir que la base de la pintura es la mera combinación de colores.

«La mayoría del pueblo inglés –escribe– no puede ni quiere considerar una pintura con independencia de la anécdota que puede suponerse que explica. Mi cuadro de una 'armonía en gris y oro' es un ejemplo de lo que quiero decir: una escena nevada con una única figura negra y una taberna iluminada. Me tiene absolutamente sin cuidado el pasado, el presente y el futuro de la figura negra que está colocada

⁴¹ Cf. Th. Haecker, *Metaphysik des Fühlens*. Kösel, Munich ²1995. Ed. castellana: *Metafísica del sentimiento*. Rialp, Madrid, 1959; A. Roldán, *Metafísica del sentimiento*. CSIC, Madrid 1956.

allí, porque en este lugar necesitaba una mancha negra. Todo lo que sé es que mi combinación de gris y oro es la base de la pintura. Pues bien, esto es precisamente lo que no pueden comprender mis amigos». "Como la música es la poesía del oído, así la pintura es la poesía de la vista, y el argumento no tiene nada que ver con la armonía de sonido o color». "Los grandes músicos lo sabían. Beethoven y los demás escribieron música, simplemente música; sinfonía en este tono, concierto o sonata en aquél»⁴².

"Para mí –confiesa Matisse- la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro, cada elemento ha de estar a la vista y representar el papel que le corresponda, ya sea principal o secundario. Aquello que no tenga una utilidad dentro del cuadro es, por esta misma razón, molesto. Toda obra comporta una armonía de conjunto y cualquier detalle superfluo podría tomar en el espíritu del espectador el lugar de otro detalle esencial.»⁴³

La existencia de siete estratos en la obra de arte ofrece al artista una amplia gama de posibilidades para poner el acento en uno u otro y dar lugar a orientaciones diversas en la configuración de sus obras. Esta diversidad de vías creativas implica una gran riqueza. La estima de la misma no debe llevarnos, sin embargo, a juzgar que todas las concepciones del arte son igualmente válidas.

Un estudio sereno de los valores que encierran las obras artísticas nos descubre que las obras maestras, las que constituyen las más altas cimas del arte universal, integran en sí los siete estratos o niveles que hemos descrito anteriormente y que pueden conectarse con otros de gran significación. Así, el estrato cuarto e halla en vinculación genética con el nivel «simbólico», ya que el símbolo brota dinámicamente en el entreveramiento de ámbitos.

La explicación de la estructura de la obra de arte que ofrezco en este capítulo permite, a mi entender, hacerse cargo de la razón que asiste a los diferentes artistas en la defensa de sus propias posiciones y ganar una clave de interpretación certera en orden a determinar el valor de los distintos modos de creación artística.

⁴² Cf. J.A. McNeill Whistler: *Cheyne Walk*, Londres 1878. Cit. por J. Plazaola: *Introducción a la Estética*, págs. 535-536.

⁴³ Cf. Henri Matisse: "Notas de un pintor", en *La Grande Revue*, 25 diciembre 1908. Versión española en *Matisse*, Fundación Juan March, Madrid 1980, p. 4 y en H. Matisse: *Sobre arte*, Barral, Barcelona 1974.

IV

Afinidad estructural entre la experiencia estética, la ética, la metafísica y la religiosa (págs. 389-405)

«La religión, el arte y la metafísica –escribe Gallagher– son testimonios creadores. Esto es lo que quiere decir (Marcel) cuando afirma que ningún juicio objetivamente válido que tenga por objeto el ser es posible. Pues un juicio objetivamente válido es un juicio que prescinde de la subjetividad del sujeto, mientras que un testimonio creador es un testimonio en el que el sujeto y la realidad son afectados mutuamente, incluso mutuamente creados. El testimonio que el mártir da de su Dios, y el testimonio que el metafísico da de la trascendencia tienen esto en común, que no son actos de un sujeto autónomo. Son, más bien, actos por los que el sujeto llega a existir, lo mismo que la actividad creadora del artista hace que exista su ser actual»⁴⁴.

La experiencia ética, la metafísica y la religiosa son caracterizadas a menudo como un *modo comprometido de inmersión*, ya que la realidad que es objeto-de-conocimiento no es un *mero objeto* que pueda ser *ob-jetivado*, *puesto a distancia* del sujeto. ¿Qué significan en este contexto los términos *compromiso*, *inmersión*, *distancia*? Del conocimiento preciso de tales términos pende la comprensión rigurosa del singular modo de interacción que se da entre el sujeto cognoscente y el objeto-de-conocimiento propio de la experiencia ética, la metafísica y la religiosa.

El largo contacto teórico y práctico con la *Estética de la creatividad*⁴⁵ me permitió advertir una profunda afinidad estructural entre estas tres experiencias y la experiencia estética. Dada su especial luminosidad, la experiencia estética se convierte en *modélica* en orden a comprender la estructura fundamental de la experiencia filosófica.

Para mostrarlo, veamos esquemáticamente:

1. La experiencia estética de interpretación musical.
2. El planteamiento heideggeriano de la experiencia metafísica.

⁴⁴ Cf. K. T. Gallagher, *La filosofía de Gabriel Marcel*. Razón y Fe, Madrid 1968, p. 158.

⁴⁵ Tema al que dediqué una amplia obra homónima: *Estética de la creatividad*. Juego. Arte. Literatura, Rialp, Madrid ³1998.

3. La experiencia metafísica, vista a la luz de la experiencia estética según L. Lavelle.
4. El acceso a la "trascendencia" según Karl Jaspers.
5. Explicación -al modo fichteano- de la experiencia de obligación moral.
6. Carácter "circular" de la experiencia religiosa.

Visión sinóptica

Análisis afines a los realizados sobre Heidegger, Lavelle, Jaspers y Fichte, podrían llevarse a cabo sobre otros autores, por ejemplo Descartes y Marcel. En todos ellos quedaría al descubierto que tanto en la experiencia estética como en la ética, la metafísica y la religiosa buscamos algo en virtud de la fuerza que irradia la realidad buscada, nos pone en marcha hacia algo que nos apela porque de alguna manera ya estamos instalados en ello. Esta forma de presencia primaria, tan potente como imprecisa, pide ser perfeccionada y hace posible, a su vez, tal perfeccionamiento. Una obra musical se deja adivinar a través de la fronda de las notas de la partitura a la primera ojeada. Esta presencia inicial es sin duda más pobre que la obtenida por el intérprete cuando culmina el proceso de aprendizaje y configura la obra a perfección. Pero sin ella no sería posible este proceso creador de la obra.

Algo análogo sucede en la experiencia ética, la metafísica y la religiosa. Los seres humanos nos hallamos instalados en lo real. En cada momento de la vida podemos adivinar la riqueza y el poder de la realidad que funda nuestro ser y el de cuanto nos rodea, y sospechar el poder fecundante de la acción humana que poseen los grandes valores. Esta adivinación germinal impulsa todo un proceso de búsqueda. A lo largo de la vida, asumimos los poderes que la realidad nos otorga y aceptamos las virtualidades que los valores nos facilitan. Al hacerlo, adquirimos un conocimiento más preciso de lo que implican los valores y la realidad. Este mayor conocimiento nos permite afinar la sensibilidad para oír la apelación de los valores y la voz de la realidad, y darles cumplida respuesta. De esta forma, a través de distintas apelaciones y respuestas, entramos en relación de presencia con los valores y con la realidad, y nos eleva a lo mejor de nosotros mismos como personas.

He aquí cómo la experiencia artística, debidamente realizada y comprendida, nos da torrentes de luz para descubrir la articulación interna de otras experiencias humanas, más difícilmente accesibles – al menos en muchos casos-, y nos permite entrañarnos en ellas.

