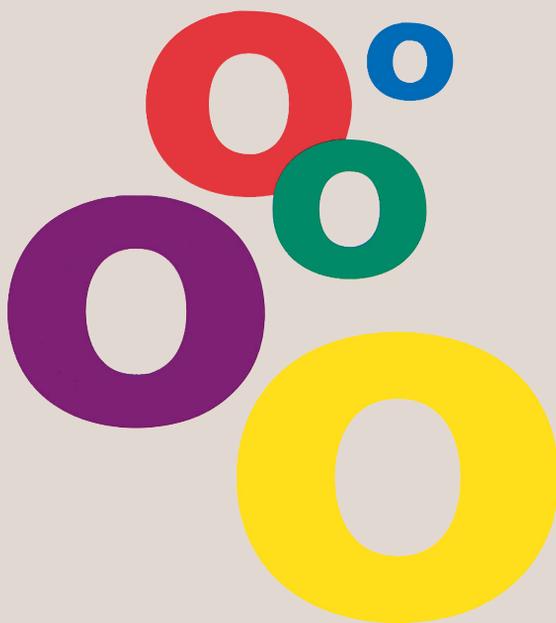


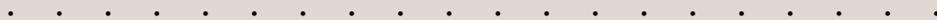
M.^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe

El arte como vivencia de ocio

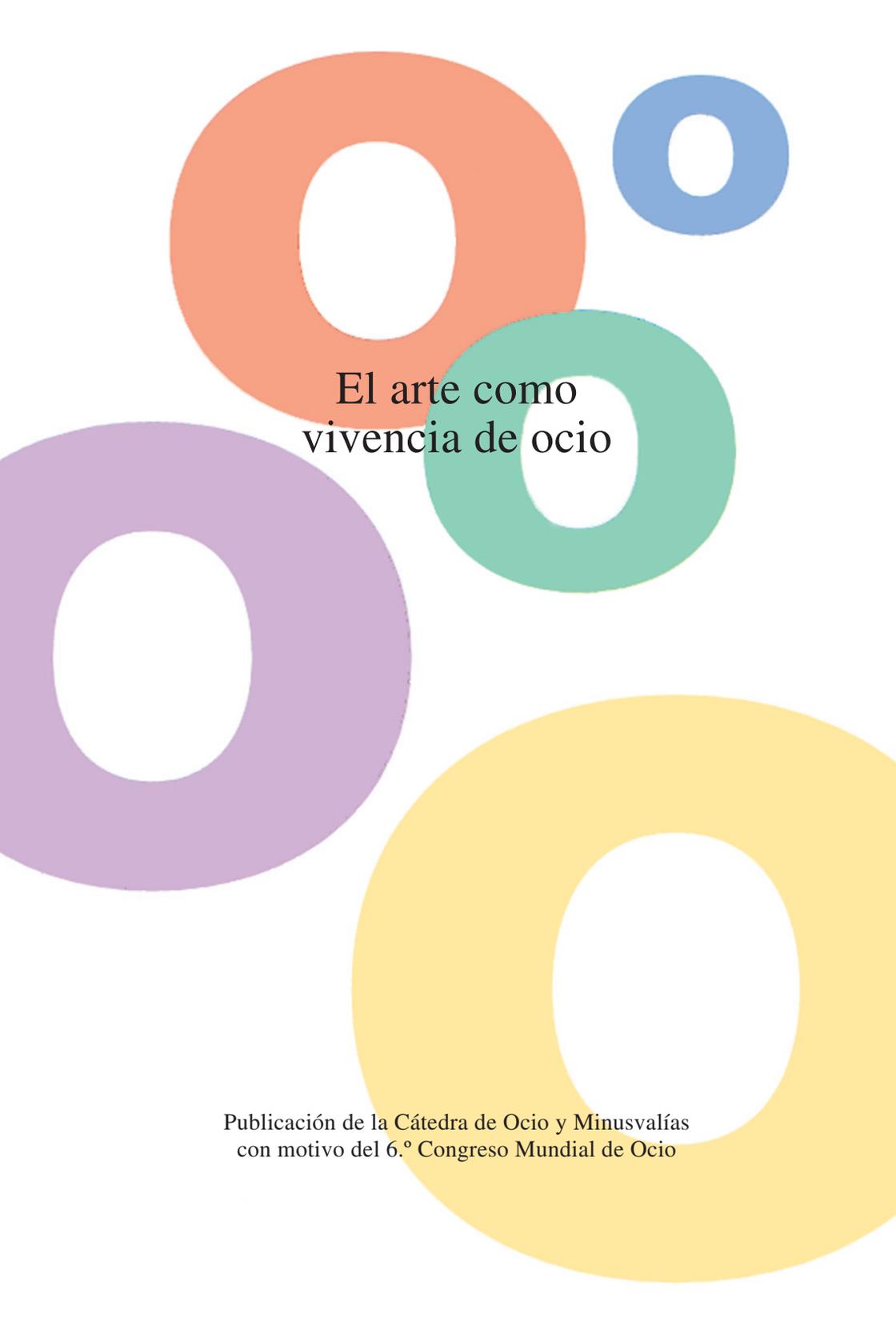
Documentos de Estudios de Ocio, núm. 13



Universidad de
Deusto



**Instituto de
Estudios de Ocio**



El arte como
vivencia de ocio

Publicación de la Cátedra de Ocio y Minusvalías
con motivo del 6.º Congreso Mundial de Ocio

M.^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe

El arte como vivencia de ocio

2000
Universidad de Deusto
Bilbao

Documentos de Estudios de Ocio, núm. 13

El Instituto de Estudios de Ocio pretende que la aparición de sus *Documentos* ayude a paliar la escasez de publicaciones sobre temas de ocio en lengua castellana. Cada Documento tratará de responder a alguna cuestión relacionada con la práctica del ocio, entendido como cultura, deporte, educación, turismo, recreación y desarrollo personal y comunitario. Los especialistas y técnicos en las áreas señaladas podrán disponer así de investigaciones, instrumentos de trabajo y puntos de vista de personas que colaboran con este Instituto universitario. El contenido de cada uno de los documentos es obra y responsabilidad de su/s autor/es.

Consejo de Dirección

Manuel Cuenca
M.^a Luisa Amigo
Susana Gorbeña
Eduardo Martín
Felipe Ponce
Roberto San Salvador
M.^a Luisa Setién

Documento subvencionado por la ONCE

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Publicación impresa en papel ecológico

© Universidad de Deusto
Apartado 1 - 48080 Bilbao

ISBN: 978-84-9830-440-4

Índice

Presentación	9
Capítulo 1. Arte y ocio	15
El arte desde el ocio.	16
El arte, vivencia de ocio	22
Raíces antropológicas del ocio: creatividad y libertad	25
La vivencia del ocio en el proyecto del ser humano	31
Un cauce para nuestra formación.	37
Una vivencia de encuentro con el otro.	42
Una vivencia abierta a todos	50
Capítulo 2. El arte como vivencia de ocio, una experiencia gozosa. ..	57
¿Qué caracteriza esta experiencia?	60
Una actitud: capacidad de asombro	61
Una participación co-creadora	69
Un descubrimiento	76
Una experiencia gozosa	87
Emoción y conocimiento: compasión, temor y reconocimiento	93
Capítulo 3. El arte, ámbito de visibilidad	105
Formas de claridad	105
La vivencia de la obra es comprensión	113
Especificidad de las formas artísticas	121

La comprensión simbólica	130
Dimensión simbólica del arte	132
Eficacia cognoscitiva	138
Intensidad simbólica.	145
Capítulo 4. El arte enriquece nuestra sensibilidad	155
El arte nos invita a una participación activa.	156
Apertura y estimulación de la sensibilidad	161
El arte nos ayuda a captar procesos y estructuras	173
Obras para participar en un proceso de conocimiento.	181
El arte intensifica nuestra dinámica perceptiva	184
Capítulo 5. El arte amplía la realidad	191
El arte cuestiona nuestra visión de realidad	194
¿De qué realidad hablamos?	196
¿Cómo cuestiona el arte la realidad?	200
El arte nos retiene en lo singular	210
La salvación de lo temporal	210
La experiencia salvadora del receptor	215
La salvación del mundo de la vida	220
El arte nos muestra lo esencial.	228
Capítulo 6. El arte muestra simbólicamente el mundo del ser humano	237
El arte muestra la naturaleza humana	239
¿Qué reconocemos?	241
En el arte reconocemos los sentimientos del «corazón humano»	252
El arte y las inquietudes de nuestra existencia	257
Un ámbito intersubjetivo	266
El vínculo del receptor y el autor	267
El otro que yo soy y el otro distinto	271
El arte reclama una reflexión crítica	279
Hacia una reflexión final	287
Bibliografía	293

Presentación

Este libro trata sobre la vivencia del arte que cualquiera de nosotros puede experimentar cotidianamente. Me refiero a esa experiencia que tenemos cuando elegimos un libro o un concierto, nos concentramos en ellos y sentimos que estamos viviendo plenamente esos momentos. Mi punto de vista se enfoca desde el ocio, no entendido como tiempo libre, ni como una actividad, sino como un ámbito de la experiencia humana condicionado por la actitud con la que llevamos a cabo esa elección y esa acción. Somos libres para elegir la forma de expresión, de creación o de recreación que va a llenar nuestras horas de vivencias gratificantes. Quiero centrarme en estas experiencias que nos proporcionan emoción, gozo, disfrute y nos concentran en ellas mismas, casi impidiéndonos abandonarlas. El libro que leemos o la sonata que escuchamos nos llevan a olvidarnos del espacio y el tiempo externos y no sabemos por qué nos producen una honda tristeza, una emoción indescriptible o nos cautivan provocando en nuestra imaginación un mundo pleno de imágenes. Son experiencias que tienen en sí mismas el beneficio de su propia vivencia y, con frecuencia, es tal su calidad que nos producen una profunda sensación de formar parte de una realidad compartida con los otros seres humanos y nos permiten entender mejor lo que pasa en el interior de nosotros mismos.

Mi intención en estas páginas es reflexionar sobre estas vivencias de ocio desde el campo de la estética y desplegar la riqueza que encierran. El tema me ha llevado a diversas cuestiones en torno

a qué es el arte y cuáles son sus aportaciones para nuestra formación humana. Quizá el principal reto de este tema es hacer comprensible con palabras la experiencia vivida, con la dificultad que supone hablar, escribir, sobre una experiencia humana, que reposa en la inagotabilidad de la obra de arte y en la riqueza que nosotros como receptores podemos aportar en su recreación. La cuestión planteada es ambiciosa. Podemos decir muchas cosas interesantes sobre el arte, su historia, sus formas, sus fuentes o sus maestros, y quizá nos encontremos en un horizonte más seguro. Pero cuando queremos tomar conciencia de lo que ocurre en el *encuentro* con el arte y de lo que éste nos ofrece, sentimos el vértigo de pisar un terreno más resbaladizo. Sin embargo, la experiencia del arte forma parte de nuestra vida y es el punto de partida de la reflexión estética. Es evidente que hacer comprensible el proceso, casi diríamos misterioso, del encuentro con el arte, es una tarea que no está a mi alcance. Pero me parece tan apasionante que mi propia curiosidad me lleva, al menos, a dar vueltas sobre este tema, intentando deslindar algunas facetas de estas vivencias tan positivas que el arte nos ofrece.

A esta curiosidad debo añadirle la oportunidad que me ha proporcionado el Instituto Interdisciplinar de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto, acogiéndome en el cuadro de profesores de postgrado e invitándome a participar en las clases de master y doctorado desde su inicio, en el año 1988. Entonces, se me pidió que hiciera una reflexión sobre el arte desde el punto de vista del ocio; la tarea no era fácil, porque carecíamos de estudios que entablaran una relación entre ambos temas. La reflexión en torno al ocio se ha realizado desde enfoques sociológicos, educativos, psicológicos o, incluso, terapéuticos; pero el arte parece no estar en su horizonte. Sin embargo, espontáneamente enmarcamos la experiencia del arte en el ocio y parece evidente que el arte nos proporciona descanso, diversión y desarrollo personal, es decir, las tres *des* que Dumazedier sostenía como beneficios del ocio. Este autor fue, junto con Pieper, Huizinga y algunos otros pensadores europeos, el punto de partida de las reflexiones del Instituto. No me quedó más remedio que estudiar la relación entre el arte y el ocio con mis propios medios.

Mi inquietud se centró en intentar, por una parte, situar la vivencia estética del arte en el ámbito del ocio y, por otra, deslindar

los beneficios que esta vivencia aporta para el desarrollo de la persona. Quería fijar mi atención en la experiencia receptora entendida como experiencia primaria, es decir, diferenciándola del acto de reflexión o de interpretación que podemos efectuar crítica o eruditamente en torno al arte. La experiencia estética que situamos espontáneamente en el ámbito del ocio es la primaria, la que vivenciamos disfrutando y que está al alcance de cualquier persona. Los estudiantes de aquellos cursos procedían de diferentes licenciaturas y se estaban preparando para un puesto de gestión en el campo del ocio. Algunos también se orientaban a la investigación y al doctorado. Yo quería hacerles ver la riqueza que el arte nos puede aportar si sabemos recibirlo, si somos conscientes de las posibilidades que nos ofrece. La experiencia de estas clases me ha resultado muy estimulante. Mi reto era encauzar las ideas que yo había ido desarrollando desde la estética hacia el punto de partida del ocio. Quería transmitirles también la visión que, particularmente, tenía del tema. Quizá la mayor dificultad era el tener en cuenta la información teórica sin hacer premioso el curso y conseguir que fuera vivencial, tal y como yo quería que los estudiantes lo experimentaran, para que pudiera guiarles cuando más adelante tuvieran la responsabilidad de organizar una exposición o un concierto. Sigo disfrutando mucho con esas clases, sobre todo, cuando los estudiantes participan trayendo al aula algunas experiencias estéticas especialmente significativas para ellos, sobre las que reflexionamos. Esta ha sido la principal motivación, junto con mi curiosidad sobre el tema, para intentar el esbozo de estas páginas que tenemos entre manos.

La estructura del libro se ha ido vertebrando, casi diría, por sí misma. En realidad la intuición inicial me la ha proporcionado Juan Ramón Jiménez cuando se refiere a los tres cultivos eternos que la persona debe desarrollar y a los que el arte contribuye especialmente: la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia. A Juan Ramón le debo el haber pasado horas muy gratas leyendo poesía, pero también el haberme enseñado a disfrutar de algunos aspectos del arte que ahora valoro teóricamente. Dedicué la tesis doctoral a intentar aproximar en mi reflexión los dos campos que más me interesaban, la poesía y la filosofía, y encontré en nuestro Nobel al poeta que los condensaba de forma novedosa y genial. En este libro hay mu-

chos textos de Juan Ramón y, como es habitual, se respeta su peculiar ortografía.

Estas páginas son un apunte; no pretenden cerrar ningún tema de los que se afrontan aquí. Son un esbozo que me gustaría continuar estudiando y enriqueciendo, deslindando facetas de su conocimiento. A lo largo de las páginas irán quedando al descubierto los autores que, desde la teoría estética o desde las ciencias humanas y sociales, me han proporcionado las ideas y el enfoque general de los diversos temas que afloran; estoy segura de que tendré deuda con otros que quizá no aparezcan conscientemente, pero que su huella está presente en este libro. He querido incorporar textos de artistas, cuando reflexionan sobre su modo de crear y sobre ciertos aspectos de sus propias experiencias estéticas. En realidad, ellos han sido mi punto de partida de la reflexión, junto con la experiencia de las obras. Me han interesado estos textos en la medida que suponen una referencia experiencial y ayudan a entender la vivencia del receptor. Me atrae, especialmente, el arte en su esfuerzo por crear formas inteligibles que proyectan luz sobre el misterio de la vida, sobre nuestro ser íntimo y sobre los demás seres con los que compartimos nuestra existencia. Sobre todo, me he centrado en literatura, pintura y escultura. También he tenido presente la música. Sin embargo, la música, que me apasiona tanto y a la que he dedicado muchas horas de estudio desde mi niñez, parece escurrirse a toda reflexión y no abundan los testimonios sobre su experiencia receptiva. Podemos traducir su emoción en palabras, pero al hacerlo tenemos la sensación de que pasamos a otro nivel dejando atrás la riqueza de lo vivido. Esta impresión, en mayor o menor medida, es común a toda experiencia de arte y es una de las mayores dificultades de este libro. No es mi intención utilizar la experiencia como pretexto para mostrar teorías, sino al revés, servirme de éstas en la medida que me ayudan a comprender la riqueza de aquélla. He intentado pensar sobre la experiencia vivida.

El tema que nos ocupa tiene hoy día una gran trascendencia, si pensamos en los nuevos hábitos culturales que han afianzado las visitas a las exposiciones artísticas y a los museos. El acceso masivo a los museos parece probar que actualmente valoramos el arte en el marco del ocio. Sabemos que el arte está siendo un gran motor de impulso turístico y económico. Creo que estos hábitos son

positivos, ya que nos ofrecen nuevos espacios de ocio que posibilitan el encuentro con el arte. ¿Hay, además de este valor experiencial, algo más? ¿Nos deja *algo* la experiencia del arte? Sabemos que el arte es una manifestación de la conciencia humana, que ha ido instaurando en las formas artísticas la comprensión de la naturaleza de las cosas y de la vida del ser humano. Sólo por ello el arte es un instrumento muy valioso de información, imprescindible para cualquier persona culta. Ahora bien, junto a este nivel de información me gustaría pensar en lo que el arte aporta a la formación de la conciencia humana, entendida ésta en toda su complejidad, desde el registro de imágenes a la formación interior, la maduración de la persona y el desarrollo de los valores. Desde el primer momento en que reflexioné sobre este tema me guió la intuición de los beneficios que nos aporta la vivencia del arte.

Desde una perspectiva personal sabemos que la vivencia de ocio del arte puede ser gratificante en sí misma, autotélica, y no hay otra motivación para llevarla a cabo que sentir la experiencia que nos proporciona. Pero estas experiencias no dependen de las condiciones materiales, ni de los hábitos que nuestra sociedad genera en el tiempo libre. La calidad de la experiencia depende de nuestra voluntad y de nuestra actitud, en combinación con las habilidades y la formación que tenemos. Independientemente del tiempo libre de obligaciones que poseamos, sólo podremos disfrutar de estas vivencias si estamos preparados para ellas. Hoy la difusión del arte a gran escala nos proporciona la oportunidad de conocer el arte del pasado y de nuestros días; las visitas a las exposiciones nos permiten poner en juego nuestra capacidad de recreación. Creo que estos nuevos hábitos pueden favorecer actitudes más cercanas al arte y posibilitar el *encuentro* con la música, las artes plásticas o la literatura. Pero este encuentro requiere una apertura a la recepción. La experiencia del arte no es el mero reconocimiento del maestro creador o de los motivos que nos son familiares. Entraña un acto de apertura y de confianza para dejar que la obra *nos hable*. El arte tiene una gran capacidad para mostrar la realidad del hombre y para estructurar nuestra experiencia. ¿Qué beneficios tiene esta creación para nosotros, receptores de la experiencia de ocio?

Pues bien, intentar responder a esta pregunta es la intención que guía estas páginas. Desde la Ilustración se ha subrayado tanto el ca-

rácter gratuito y desinteresado de la experiencia estética que, con frecuencia, se ha olvidado su función educadora y, especialmente, su incidencia en el desarrollo humano. Kandinsky en 1910 se preguntaba hacia dónde se dirige la vida encerrada en las obras de arte; las personas leen libros, van a los museos: «Luego se marchan, tan pobres o tan ricos como entraron, y son absorbidas inmediatamente por sus intereses, que nada tienen que ver con el arte. ¿Por qué vinieron? Cada cuadro encierra misteriosamente toda una vida, toda una vida con muchísimos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz. ¿Hacia dónde se dirige esta vida?»¹. El artista crea no como un mero entretenimiento o distracción; lo hace porque tiene que expresar una intuición de realidad y desea compartirla con los demás seres humanos. Las imágenes simbólicas del arte hacen transmisibles estos ámbitos de realidad creada. Instauran mundos y tramas relacionales de sentido que trascienden el marco espacio-temporal en el que fueron creados y nos abren a nuevas posibilidades de participación, recreación y goce. Esta riqueza del arte esbozada apunta la tarea compleja de la reflexión de estas páginas.

¹ W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1992, p. 24.

Capítulo 1

Arte y ocio

La intuición que guía este libro es que el arte nos ofrece un ámbito privilegiado de ocio que contribuye a nuestro desarrollo integral como personas. Condensación y metáfora de nuestra existencia en la tierra, el arte es un espejo simbólico que proyecta nuestra vida y ahonda nuestra visión de la realidad. La experiencia estética del arte desarrolla nuestra visión y nuestra comprensión, abriéndonos a un mundo de *sentido* que nos proporciona *disfrute* y nos hace ver de manera nueva una imagen de nosotros mismos. Nos permite experimentar en la propuesta de la obra, hechos, acontecimientos, temas o problemas que ocurren *como si* nos sucedieran a nosotros mismos. Esta vivencia es un aprendizaje muy rico para nuestro desarrollo, porque nos ofrece una alternativa de actuación y nos hace más críticos. La experiencia del arte trae consigo nuevas visiones del mundo, ampliando la comprensión de nosotros mismos y de los otros. Este *reconocimiento* pone de relieve la dimensión lúdica y poética de la vivencia estética que aúna placer y conocimiento y amplía las experiencias vividas. Los rasgos apuntados subrayan la riqueza que el arte ofrece al ser humano, necesitado hoy de encontrar cauces de ocio que fomenten su creatividad, potencien su sensibilidad e inteligencia y contribuyan a su crecimiento personal. Pero antes de desarrollar estos aspectos voy a concretar desde qué enfoque afronto la interrelación de los términos del epígrafe: arte y ocio.

El arte desde el ocio

¿A qué me refiero cuando hablo de arte y ocio? En cierto modo la pregunta puede parecer superflua, porque en nuestro contexto cultural *todos sabemos experiencialmente qué es arte*, aunque nos sintamos confusos para definirlo o conceptuarlo. No sólo lo sabemos sino que además lo situamos —quizá inconscientemente— en un horizonte de ocio. Hablamos de arte y espontáneamente nos referimos a la literatura, la música o a los objetos que se exhiben en los museos y salas de exposiciones. Nuestra concepción cotidiana nos ayuda a situar el universo del arte en ámbitos y espacios de ocio, el museo, la sala de exposiciones y de conciertos o el lugar privado de lectura elegido en nuestro tiempo libre.

Para nosotros hoy es fácil considerar el arte como horizonte tradicional de propuestas de ocio. En sus manifestaciones concretas y específicas, música, teatro, pintura, novela, etc., el arte ha sido desde la antigüedad un ámbito de ocio. Esta consideración ha convivido con otras dimensiones que las obras de arte han tenido a lo largo de la historia. Nosotros admiramos como arte las obras del pasado, pero éstas no siempre fueron consideradas como tales por sus creadores o por aquellos hombres que en su tiempo las impulsaron. Pensemos, por ejemplo, en el arco de Tito del Foro romano; lo valoramos como contribución a la arquitectura europea y como documento histórico, pero quizá no somos tan conscientes del sentido conmemorativo y victorioso que llevó a los romanos a su construcción tras la toma de Jerusalén. Muchas obras del pasado han tenido primariamente una intencionalidad diferente a la estética, aunque ésta fuera también una dimensión presente en la obra. Pero nosotros vivenciamos hoy estas obras desde otra perspectiva, primariamente estética, y desde ella nos acercamos al sentido histórico que tuvieron.

Hay diferentes maneras de vivenciar una obra de arte, ya que la experiencia estética se genera en un espacio de libertad entre la obra y el receptor, que, a su vez, marca unos límites. No hay un único modo de disfrute de la obra, sino diversos ámbitos de encuentro, aunque toda obra merece un respeto y reclama un acercamiento responsable. La razón de esta diversidad radica en el valor simbólico de la obra de arte, en su riqueza y complejidad consti-

tutivas, como más adelante veremos. En los estadios primitivos de muchas culturas —y con frecuencia en nuestro entorno cultural—, las obras de arte suelen actuar como recordatorios, como monumentos que tienen significado para el lugar en el que están. En este caso la obra no tiene primariamente una función estética, aunque ésta pueda darse también. Las obras no ligadas a un lugar o función pública nos llegan, más fácilmente, como afirmación de la naturaleza del hombre y expresión de sus inquietudes o de sus sueños. La función conmemorativa facilita la orientación y tiende a prescribir el comportamiento, mientras que la artística, primariamente estética, proporciona al receptor pensamientos y sentimientos de una manera más ambigua, abierta y libre.

Esta función recordatoria sigue manteniéndose en nuestros días y podemos reconocerla fácilmente en nuestras ciudades, donde algunas obras de arte adquieren un significado comunitario que tiene también un valor simbólico. En la Florencia de los Médicis, la inauguración de una estatua en la plaza de la Señoría congregaba a toda la ciudad y era vivida como una fiesta colectiva. Hoy no ocurre así en nuestras ciudades, pero algunas obras, que inauguran las autoridades y un pequeño círculo de artistas, arraigan en el contexto urbano y redefinen los espacios comunitarios; los ciudadanos las incorporan a la ciudad y las aceptan como jalones de una nueva etapa o un nuevo momento histórico de la vida social. El *Peine de los vientos* en San Sebastián o los nuevos puentes de la ciudad de Sevilla forman parte del tejido urbano con la misma fuerza de pertenencia que el casco antiguo o la Torre del Oro. Bilbao, con el Museo Guggenheim, es un caso paradigmático; ampliamente aceptado por la población, ha supuesto un nuevo punto de partida para la ciudad, generando entusiasmo y sentimientos de identificación. Aparte de esta perspectiva comunitaria, el Museo ha traído consigo un nuevo foco de economía y nuevos espacios de ocio. Toda la riqueza que condensa abre a los ciudadanos un inmenso abanico de nuevas posibilidades de disfrute y de encuentro con el arte. Estas iniciativas ayudan a acercar la actividad creadora a la experiencia cotidiana, de modo que el arte se incorpora a la transformación de la vida de la ciudad y se ve como algo connatural y no como un fenómeno extraordinario, fruto de la actividad de unos artistas de vanguardia. Sobre estas

consideraciones en torno a la ciudad y a la creación artística escribe el arquitecto A. Fernández Alba:

La actividad creadora deberá asumir también con decisión una política e intencionalidad estética, que trascienda —sin olvidarlos— los valores cotidianos, interrogándose por las dimensiones culturales que la ciudad tiene o puede tener, anticipando la utopía como realidad. El hecho artístico y cultural en la ciudad debe ser algo connatural, tan cotidiano como el vivir; no un fenómeno singular y extraordinario, fruto exclusivo de la actividad de unas vanguardias, debe formar parte de nuestro hábitat y ha de formar parte también de nuestras costumbres. No puede reducirse a un oasis de fruición (lectura de un libro, visita a una exposición o a un museo...) que nos permita soportar la hostilidad permanente de un espacio que está hiriendo nuestra sensibilidad. Y esto no sólo para los cultos o estetas, sino para todos los hombres que viven el espacio de la ciudad².

La experiencia estética se vincula al carácter simbólico de la cultura humana; por eso puede rastrearse en todos los pueblos desde los estadios más primitivos a los más desarrollados. Los antropólogos han comprobado este rasgo en las diversas culturas. Evidentemente, esto no significa uniformidad a la hora de entender sus manifestaciones, sino una gran variedad de diferencias, pero constata nuestra naturaleza común, ya que los seres humanos compartimos una necesidad de expresión y de recreación estética. Además somos capaces de comunicarnos estos sentimientos que, aun siendo diferentes de unas personas a otras, nos proporcionan un lazo de unidad. Otra cuestión es el concepto de arte más vinculado a una tradición, como ocurre en nuestra cultura mediterránea y su enraizamiento en el mundo griego. Aun obedeciendo a tradiciones culturales diferentes, como puede ser una estatua griega o una máscara africana, la dimensión estética nos permite vivenciarlas, disfrutando y enriqueciéndonos con ellas hoy día, aunque en su origen tuvieran una finalidad diferente. Muchas obras que no

² A. FERNÁNDEZ ALBA, «Ciudad y creación artística», en F. SORIA y J.M. ALMARZA, *Arte contemporáneo y sociedad*, San Esteban, Salamanca, 1982, p. 162.

fueron realizadas como objetos de arte han terminado siéndolo *por metamorfosis*³, al ser incorporadas a los museos y a las galerías. Esta metamorfosis se da también en los objetos cotidianos, como ha comentado G. Dorflès⁴, que en el paso de las generaciones van adquiriendo una valoración estética y se muestran ante nuestros ojos con un nuevo sentido más allá de la mera utilidad para la que fueron creados.

Las obras de arte son configuraciones únicas, realizadas por el ser humano, a cuyo valor y significado accedemos recreándolas, es decir, mediante la experiencia estética. Como fruto de un hacer en un espacio y en un tiempo determinado, las obras son *documentos* de una época, transmisores de información, que tienen la peculiaridad de permanecer a lo largo de la historia, de hacerse *presencia* y de irradiar nuevos significados; por sus valores artísticos pueden ser consideradas también *monumentos*, en expresión de E. Panofsky⁵. El arte tiene la capacidad de mostrar nuevas dimensiones más allá de las que conscientemente el artista configuró al crearlo. Se trata de un proceso dinámico de desplazamiento y de conservación de sentidos, que ha estudiado la reflexión filosófica. Sabemos que incluso nuestra visión de las formas se modifica a lo largo de la historia. Así preferimos ver las estatuas griegas con los ojos vacíos que con las pupilas que originalmente tuvieron; nos causarían rechazo si las contempláramos pintadas de colores.

Las funciones del arte cambian en el transcurso de la historia y están sometidas a todo tipo de pérdidas, recuperaciones y sustituciones. Podemos diferenciar, con U. Eco, funciones primarias o denotativas y secundarias o connotativas⁶. Ambas son susceptibles de oscilaciones y especialmente las segundas. La función primaria de un vitral gótico es permitir pasar la luz del día, posibilitado por la bóveda ojival, que cumple una función de sostén. La secundaria nos llevaría a una cuestión teológico-filosófica como es la participación,

³ Cfr. J. MAQUET, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste, Madrid 1999, pp. 39 y ss.

⁴ Cfr. G. DORFLES, *Naturaleza y arte*, Lumen, Barcelona, 1972.

⁵ Cfr. E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pp. 26 y ss.

⁶ Cfr. U. ECO, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978, pp. 347 y ss.

al modo platónico, en la realidad superior de Dios que todo lo inunda. Entraríamos en un ámbito cuyo alcance teológico quizá se nos escape hoy, pero que forma parte de la obra de arte, integrándola y dotándola de sentido. Un conocimiento profundo de la obra nos llevaría a descubrir este significado que nos ayuda a comprenderla, situándola en su contexto.

Ahora bien, sin ser expertos, no siempre podemos contar con el bagaje de conocimientos que nos permita situar las obras en las coordenadas históricas en que surgieron. El respeto a la obra debe llevarnos, al menos, a ser conscientes de este marco en el que arraigan y que ilumina no sólo su génesis sino también su significado. Hoy, desde el reconocimiento de la autonomía del arte, nos parecen increíbles algunas funciones mágicas, prácticas, celebrativas, religiosas o didácticas que el arte ha tenido. Para nosotros estas obras merecen nuestra atención no por la función que tuvieron, como documentos de una época o de una sensibilidad. Nos interesan como obras vivas y formas actuantes con un significado humano abierto a nuestra recepción. Desde esta perspectiva nos siguen hablando y son portadoras de un sentido. Nuestra mirada al mundo del arte está anclada en un determinado momento histórico, el de nuestra vida, en una determinada cultura, la que nos ha forjado, y en una determinada educación. Desde ahí, desde ese bagaje vemos el arte, pero no podemos olvidar que, aunque no nos interese por su dimensión histórica, las obras «se han dado *en* la historia y sólo así (seremos capaces de ver) su propia riqueza atemporal»⁷. Esto no significa que tengamos que ser expertos historiadores; la experiencia estética está abierta a todos los seres humanos que se acerquen a las obras. Sabemos que muchas imágenes que contemplamos en los museos han perdido para nuestros ojos desconocedores gran parte del sentido simbólico que las inspiró. Su conocimiento no es imprescindible para dejar que la obra nos hable. Las obras de arte tienen la capacidad de impactarnos y de avivar nuestro sentido estético. En nosotros, receptores, está la posibilidad de acogerlas y de confrontarnos con ellas. En este sentido podemos recordar un pensamiento de

⁷ K.M.^a DE BARAÑANO, *Criterios sobre la historia del arte*, Rekalde, Bilbao, 1993, p. 15.

María Zambrano: «Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira»⁸.

A diferencia de otros símbolos, los artísticos se caracterizan por tener un principio de composición semánticamente autónomo⁹. Son obras únicas que no podemos considerar como particulares dentro de unas leyes generales, que nos ayuden a entenderlas. Su experiencia es comprensión de su unicidad, que tenemos que descubrir con su propio lenguaje. Para decirlo con palabras del poeta Gabriel Celaya: Los símbolos artísticos «me sorprenden. Me remueven hasta lo más hondo. Y si los entiendo no será en la medida en que puedo referirlos a un código común de signos. Esa mano y ese verso me hablan de otro modo. Dicen por sí mismos lo que quieren decir, y lo dicen tan bien que si trato de explicitar el contenido de su mensaje, advierto que al modificar la forma de su comunicación se me ha evaporado la esencia. Descubro que esas formas son todo lo contrario que “comunes”. Son únicas, insustituibles, intraducibles»¹⁰. El arte pone en nuestras manos la experiencia de otros seres humanos, ofreciéndonos un horizonte que amplía nuestra conciencia y nos permite contrastar en su vivencia nuestro propio yo con el de los otros.

El museo encuadra nuestra mirada y nos muestra como arte objetos que no fueron realizados con la finalidad de ser vistos o exhibidos. No hay que olvidar que, desde un punto de vista reflexivo, el nacimiento de la Estética como disciplina es tardío y lo debemos a la modernidad. En la Ilustración el arte es descubierto como arte estético y queda liberado de sus funciones tradicionales. Los ilustrados valoran el arte por sí mismo y comienzan a subrayar su valor antropológico. Es el tiempo de la fundación de los primeros museos, el Fridericianum, el Louvre, posteriormente el Prado. Se reconoce institucionalmente la autonomía del arte y su función educadora para todos los seres humanos.

⁸ M.^a ZAMBRANO, «Sueño y destino de la pintura», en *Algunos lugares de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 94.

⁹ Cfr. J. JIMÉNEZ, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986, p. 43.

¹⁰ G. CELAYA, *El arte como lenguaje*, en *Poesía y verdad*, Planeta, Barcelona, 1979, p. 43.

Sin embargo, esta función educadora no se ha tenido siempre en cuenta y se ha reducido, con frecuencia, a una dimensión decorativa que no hace justicia a la riqueza que el arte nos proporciona. A lo largo de estas páginas me gustaría poner de relieve algunos aspectos de las obras de arte que enriquecen nuestra experiencia humana, si sabemos abrirnos a ellas y ser creativos. Voy a tratar de mostrar que el arte es un espacio de clarificación de nuestro yo, de nuestro mundo, un ámbito de sentido, una propuesta de otro ser humano que llega a nuestra vida y nos invita a entrar en ella. En suma, el punto de vista que me guía es destacar el valor humanista del arte como vivencia de ocio. En el marco de este horizonte, quisiera, ahora, concretar más el enfoque que voy a dar al binomio arte-ocio.

El arte, vivencia de ocio

El escritor Antonio Muñoz Molina, en una obra reciente, *Pura alegría*, se refiere a la satisfacción que le produce la literatura, la lectura y la escritura, así como la música, la pintura o el cine. Recuerda que ha sido, desde joven, un empedernido lector, y la razón que encuentra para dedicar la vida a la literatura es que esta actividad le gusta muchísimo. El trabajo literario le ha proporcionado a lo largo de los años una cierta soltura, lo que vuelve aún más grata esa afición. Sobre la música o el cine añade:

También me gusta la música, pero no tengo conocimientos técnicos como para dedicarme a ella ni para ser capaz de analizarla al mismo tiempo que la escucho. Quiero decir que mi capacidad de escuchar música es mucho más limitada que mi capacidad de leer una página. También me gustan muchísimo la pintura y el cine, pero con respecto a ellos me encuentro en la misma posición que con la música: un aficionado voluntarioso, pero sin bagaje técnico, y sin ambición de pasar más allá del mero gozo de la contemplación¹¹.

¹¹ A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 12.

La experiencia en la que deseo centrar la reflexión de estas páginas es ésta a la que alude el escritor concretándola como *el mero gozo de la contemplación*. *El arte, vivencia de ocio* puede ser entendido desde el punto de vista del artista creador o desde el punto de vista del receptor. Mi interés se centra en la vivencia del arte como experiencia de ocio fundamentalmente receptora. Sabemos que la vida es una corriente de experiencias que vivimos a diario y constantemente. Pero al delimitar las estéticas como las que se refiere el texto, me estoy centrando en un tipo de experiencias intensas y diferenciadas que vivenciamos con las obras de arte. Son experiencias conscientes y voluntarias para las que también se utiliza el término *vivencias*¹². No cabe duda que la dimensión creadora del artista abre un espacio de realización que es muy fecundo para esclarecer la experiencia de ocio. El artista despliega su actividad creadora dando forma a sus emociones y a su intuición en una realización definida y concreta. En el caso de los artistas ocurre, con frecuencia, que la actividad artística es para ellos un trabajo gratificante, voluntario, guiado por una intensa participación interna y, al mismo tiempo, impulsado por una necesidad que les lleva a ponerse a su servicio, superando todos los obstáculos de la acción creadora hasta la obra hecha. Paradigmáticamente, los artistas aúnan en la experiencia creadora trabajo y ocio; podríamos decir que constituye una de las realizaciones más genuinas del ocio. Son *experiencias óptimas* que los artistas realizan con un alto nivel de concentración y esfuerzo, aunque éste sea gozoso. Así lo expresa Strawinsky:

El hecho mismo de escribir mi obra, de poner, como se dice, manos en la masa, es inseparable para mí del placer de la creación. En lo que me concierne, no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; todos se me presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía. (...) La idea de la obra a realizar está tan unida para mí a

¹² El término *experiencia* desde el punto de vista estético hace referencia a lo vivido y alude al hecho de vivir una presencia. *Vivencia* es el término elegido por Ortega para la traducción de *Erlebnis*, utilizado por Dilthey y otros pensadores. Cfr. H. G. GADAMER, *Verdad y método*, I, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 96 y ss.

la idea de la ordenada disposición y al placer que de ella dimana, que si, caso imposible, me vinieran a traer mi obra terminada, me avergonzaría y desconfiaría como de una mistificación¹³.

Juan Ramón Jiménez lo concreta certeramente, cuando, refiriéndose a un trabajo lleno de sentido para el hombre que lo realiza y vivido como tal, lo denomina «trabajo gustoso»¹⁴. Es la obra bien hecha, por la que no se busca un premio cercano, que tiene en sí misma su ganancia poética. En el pensamiento de Juan Ramón, ocio y trabajo se unen en su propuesta del *trabajo gustoso*, un ideal en el que todo el mundo debería trabajar en aquello que le gustara hacer. El trabajo sería así una forma de cultivarse y realizarse, en suma, una realización poética, lo llama Juan Ramón.

Pura alegría, el libro de Muñoz Molina, describe con gran riqueza la experiencia de ocio que M. Csikszentmihalyi caracteriza como *experiencia óptima*; la vivencia del escritor que dedica su vida a la literatura y encuentra en ella su propia recompensa es una experiencia autotélica. Desde los años setenta, Csikszentmihalyi ha estudiado estas vivencias gratificantes en sí mismas, que denomina *flujo o experiencias óptimas*. Se dan en el ámbito del ocio, ya sea en el juego o en las experiencias creativas, pero pueden darse en el trabajo y, por supuesto, con cualquier actividad; un trabajo creativo puede ser, a la vez, una experiencia de ocio. Es el caso del escritor, de los artistas en general y de muchas personas que disfrutan con las actividades que realizan.

Yo deseo centrar la reflexión de estas páginas en el ámbito del arte y quiero hacerlo desde el punto de vista del receptor que goza con ellas, porque me parece un horizonte más abierto a todas las personas. Todos podemos disfrutar con un libro o con un concierto, pero probablemente no seamos capaces de crearlos. Las referencias de los artistas nos servirán en muchas ocasiones para aclarar aspectos y ver de forma ejemplar lo que en nuestra conciencia receptora puede estar más difuminado. Eso significa que quiero deslindar el análisis de esta faceta *poiética*, en el sentido del artista creador,

¹³ I. STRAWINSKY, *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977, pp. 55-56.

¹⁴ Cfr. Juan Ramón JIMÉNEZ, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Méjico, Aguilar, 1961.

pero no de la creatividad del ser humano; pues, en cuanto receptores, somos todos creadores y configuradores de la donación que el artista realiza.

Raíces antropológicas del ocio: creatividad y libertad

Lo que quiero enmarcar, al deslindar la experiencia de los artistas de los que no lo somos, es un espacio que posibilita el disfrute a todas las personas sin necesidad de conocimientos técnicos ni destrezas especiales manuales o intelectuales. Parece claro que la capacidad de disfrutar con el arte difiere de unas personas a otras por la formación y las oportunidades que se han tenido previamente; pero disfrutar de la literatura, la música o la pintura no requiere demasiadas habilidades y puede estar al alcance de cualquiera que lo desee. Este *deseo* es un aspecto clave que podemos considerar dentro de la dimensión creativa de la persona.

La vivencia del arte como ocio es una experiencia propia del ser humano que arraiga, fundamentalmente, en dos de sus dimensiones constitutivas: *la creatividad y la libertad*. El ser humano es un ser eminentemente creador que debe hacerse a sí mismo en vinculación con el entorno. La persona se va configurando al apropiarse de las posibilidades que le ofrece la realidad circundante. Sobre ella ejerce acciones con sentido, pues va modelando su vida mediante hechos y actuaciones responsables de coparticipación con la realidad. Ésta se le presenta plena de perspectivas, abierta, dinámica, un campo de posibilidades de acción. En el arte podemos encontrar un campo inagotable que enriquezca nuestra vida cotidiana; por su inmensidad y fecundidad siempre podemos volver a él con la certeza de descubrir nuevas oportunidades para desplegar nuestra acción creativamente. El arte es un fenómeno humano que se constituye en plenitud en función de la relación que establecemos con él. No se trata de una realidad física, objetiva, asible, como una cosa mensurable, aunque toda obra de arte tenga una dimensión física. Se trata de un fenómeno que se da al hombre, un acontecimiento interferencial, que se manifiesta en una experiencia. La obra es un centro de iniciativas que tiene que ser re-creado. Propiamente es algo pleno cuando se constituye en relación con el ser humano que la vivencia. No es la partitura fría y aséptica lo que me

hechiza de la música; es la melodía que llega a mis oídos y que establece, en esa relación conmigo, un ámbito de sentido. No me interesa como algo cósmico, la estatua, partitura, colores o figuras de la obra; me interesa como algo vivo, dinámico, algo que me apela, me llena, me realiza y provoca en mí un estado como el que describe G. Steiner, recordando el impacto que le produjo un libro, un día lluvioso en su niñez:

Aún recuerdo el asombro, la conmoción interior que este fortuito calmante produjo en mí. Lo que resulta difícil de expresar en un lenguaje adulto es la combinación, casi la fusión de placer y de amenaza, de fascinación y de inquietud que sentí cuando me retiré a mi habitación, mientras las tuberías escupían bajo los aleros azotados por la lluvia, y permanecí allí varias horas como hechizado, pasando las páginas, aprendiendo de memoria los nombres de aquellos torreones e importantes personajes¹⁵.

La Carta Internacional sobre la Educación del Ocio de 1993 ha definido el ocio como un área de la experiencia humana con beneficios tales como libertad de elección, creatividad, satisfacción, disfrute, placer y felicidad. La carta ha tenido el acierto de recoger las notas claves de una tradición de pensamiento occidental; es la tradición que desde la filosofía griega ha puesto el punto de mira en la formación humana como una tarea intransferible para el hombre.

El ocio se refiere a un área específica de la experiencia humana, con sus beneficios propios, entre ellos la libertad de elección, creatividad, satisfacción, disfrute y placer, y una mayor felicidad. Comprende formas de expresión o actividad amplias cuyos elementos son frecuentemente tanto de naturaleza física como intelectual, social, artística o espiritual¹⁶.

El ocio se considera también un recurso importante de desarrollo personal y social, una fuente de salud y bienestar y un derecho

¹⁵ G. STEINER, *Errata. El examen de una vida*, Siruela, Madrid, 1998, p. 14.

¹⁶ La versión castellana de la Carta se ha publicado en S. GORBEÑA, *El derecho al Ocio de las personas con discapacidad*, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997, pp. 243-252.

humano. El ocio depende de la acción del sujeto, de su voluntariedad y, por tanto, de la actitud que adopta ante la experiencia. Lo mismo podemos decir de la vivencia estética.

A veces, el arte reclama nuestra atención de una manera fortuita; un concierto llega a nuestros oídos y rompe nuestra actividad cotidiana, pero esta ruptura sólo resulta significativa si nuestra conciencia y nuestra voluntad guían la experiencia y ésta continúa. Los fenomenólogos que han estudiado la vivencia estética han concretado este proceso; el arte reclama nuestra atención y activa nuestro yo en torno a la obra; nos concentra en ella y disfrutamos de la experiencia. Entonces la experiencia es intrínsecamente recompensante, satisfactoria en sí misma. Al mismo tiempo, el disfrute nos abre un amplio espacio de realidad que otro ser humano pone ante nuestros ojos. Esta riqueza humana, que el arte nos descubre y de la que todos podemos disfrutar, nos reporta una serie de beneficios para nuestra formación humana.

El ocio es una experiencia que hunde sus raíces en la *dimensión humana del ser que proyecta*, que tiene que realizar su vida, en una palabra, que tiene que elegir. El ser humano tiene la tarea de hacerse a sí mismo; su primera misión es la formación personal, la constitución de una segunda naturaleza que debe construirse, en expresión de Aristóteles, sobre la primera que nos es dada. Esta misión la lleva a cabo en una relación con el entorno y requiere una apertura comprometida del hombre. La vida humana es proyecto, creación, invención. Como dirían los pensadores existencialistas, el individuo existente es «actor no espectador». Por eso es capital en la vida del hombre la anticipación de lo que quiere ser, la proyección de la vida con un talante creador. Tenemos que descubrir cuáles son los focos que atraen nuestro interés y que alientan nuestra participación de una manera activa y voluntaria. Ser creativos conlleva también una clarificación de metas personales, acordes con nuestros sentimientos y nuestras posibilidades reales de formación.

El ser humano es capaz de inventar posibilidades; no se trata sólo de conocer lo que las cosas son, sino de descubrir lo que pueden ser. Nuestra vida es una relación dialógica de donación y creación. La realidad constituida de modo relacional es un campo de libertad en el que el hombre puede desplegar su vertiente creadora y configurar ámbitos de ocio abiertos, a su vez, a vivencias lúdicas,

recreativas, creativas, festivas y solidarias. Un breve poema de Juan Ramón expresa certeramente esta capacidad de la persona para alumbrar nuevas posibilidades de lo real:

Las cosas están echadas;
mas, de pronto, se levantan,
y, en procesión alumbrada,
se entran, cantando, en mi alma¹⁷.

Este juego de donación y creación marca la tarea de nuestra inteligencia. Una de las características que ha destacado siempre la filosofía es, en palabras de José Antonio Marina, «la invención y promulgación de fines. Esta es su máxima creación»¹⁸. Inventar posibilidades es, al mismo tiempo, reconocerlas y re-crearlas para darles un nuevo significado. Nuestra actitud, voluntaria, y nuestra creatividad nos abren un ámbito bastante ilimitado que nos explica por qué el ocio no tiene un campo acotado ni está supeditado a determinadas actividades. El Instituto de Estudios de Ocio, al que pertenezco, ha destacado en diversos estudios que el ocio depende del sujeto, de su interacción con la realidad, de sus posibilidades creadoras, receptivas y fecundadoras de lo real¹⁹. De ahí la diferencia entre lo que para una persona es ocio y para otra no es. En este abanico de posibilidades nuestra decisión personal es clave. Aquí nos encontramos con un juego entre libertad y posibilidad real.

Somos libres para recibir o no las obras de arte y permitir su encuentro. Quizá nuestras vidas transcurran sin descubrirlas, en la indiferencia de su ignorancia. Todos tenemos una capacidad de elegir que se concreta a diario en la preferencia por un libro o una sinfonía, en la decisión de qué hago esta tarde o en qué voy a emplear mis vacaciones. Es una libertad a la mano, la libertad de elección que explican los filósofos. Pero este nivel de libertad necesita también ser construido. Se opone al automatismo y la pasividad y

¹⁷ J.R. JIMÉNEZ, *Poesía*, 41, *Libros de Poesía*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 879.

¹⁸ J.A. MARINA, *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Madrid, p. 17.

¹⁹ Cfr. M. CUENCA, *Temas de Pedagogía del Ocio*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995 y *Ocio y formación. Hacia la equiparación de oportunidades mediante la Educación del Ocio*, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, Bilbao, 1999.

requiere un «aprendizaje». Se trata de una libertad que tenemos que integrar en nuestra persona. Aranguren escribía en los años sesenta que el ocio y la afición enriquecen al hombre, mientras que la ociosidad le degrada. El hombre actual tiene este dilema en su tiempo libre, puede elegir el ocio o abandonarse a la ociosidad. Es una opción ética, pero también educativa, porque no todo el mundo está preparado para elegir el ocio. La educación del ocio es, sin duda, un cauce de formación que nos puede hacer más libres para poder elegir entre actividades de uno u otro tipo. En el ámbito del ocio creador o en el del ocio deportivo se requieren unos hábitos, unos aprendizajes. Ellos son los que posibilitan a la larga el desplegar la libertad que nos permite gozar. Este conocimiento es un campo de ampliación de nuestras posibilidades y, por tanto, de nuestra capacidad de disfrutar.

Ahora bien, esto requiere esfuerzo. Comenta I. Strawinsky en *Poética Musical* que la difusión de la música en nuestro tiempo es algo excelente que facilita la tarea de su conocimiento. No hay que recorrer un largo camino a pie para oír un concierto, como podía ocurrir en tiempos de Bach. Sin embargo, a pesar de que el oyente moderno no tiene más que apretar un botón para escuchar música, el sentido musical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. Hay que estar preparado para comprenderla y gozarla, para que la música sea algo más que un mero estupefaciente que, en vez de estimular nuestro espíritu, lo paralice y lo embrutezca²⁰. Decíamos antes que la experiencia de ocio tiene una motivación autotélica; sabemos que su principal objetivo es el disfrute de la experiencia en sí misma más que cualquier recompensa o ventaja que pueda reportar. Pero esta experiencia autotélica proporciona, además del disfrute, una serie de beneficios, como ocurre en las vivencias del arte.

Sin embargo, parece erróneo considerar que estas experiencias se dan sin ningún esfuerzo. En este punto también la teoría de Csikszentmihalyi puede ayudarnos; la experiencia óptima o flujo se da cuando logramos equilibrar las destrezas y las habilidades que poseemos con los desafíos que debemos encarar. R. Mitchell, estudiando

²⁰ Cfr. I. STRAWINSKY, *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977, p. 134.

las implicaciones sociológicas del flujo, escribe: «El ocio se conceptualiza algunas veces desde la perspectiva del sentido común como la antítesis del estrés, como el descanso de los problemas de un trabajo exigente, de la vida familiar y de otras responsabilidades. Esta idea de ocio como algo carente de estrés es problemática. Se predica en base a supuestos sobre la vida social que sólo son sostenibles parcialmente en los países industrializados»²¹. Creo que el término *estrés* no es pertinente en el contexto de la vivencia del arte, al menos desde el punto de vista del receptor que estoy destacando; pero sí me parece oportuna la perspectiva del esfuerzo. La apertura hacia lo nuevo, la disponibilidad para acoger una obra de arte requiere esfuerzo y voluntad. Es necesario concentrar la atención y, a veces, invertir muchas horas de preparación. Tocar un instrumento puede ser una actividad muy estimulante que nos proporcione un gran disfrute; pero también requiere tiempo para controlar el medio y la acción. Aprender a escuchar música o a ejecutarla nos posibilita pasar unas horas magníficas recreándonos en ella. Estos aprendizajes de ocio pueden mejorar nuestra calidad de vida y, sobre todo, mejorar lo que somos. Decía antes que la cultura nos ofrece un campo inmenso de posibilidades de acción; pero éstas tienen que ser asumidas y vivenciadas de una manera personal. La vivencia de la cultura desde el ocio requiere que ésta sea libremente elegida. Sólo así podremos disfrutarla como expresa Muñoz Molina:

Los libros, la lectura, están en la raíz de nuestra idea de libertad (...) Cuando nos encerramos a leer a solas, el gusto de la lectura es un gesto tranquilo e inconsciente de rebeldía. Las obligaciones exteriores quedan temporalmente canceladas y se atenúa el agobio de la realidad. El libro se nos ofrece con una docilidad absoluta: no sólo tenemos la potestad de emprender la lectura donde nos dé la gana y de concluirla cuando nos aburramos o cuando nos llegue el sueño, sino que los personajes están esperando a que les demos una cara y les concedamos la existencia. El escritor muchas veces no sabe que hay un lector oculto

²¹ J.R. MITCHELL, «Implicaciones sociológicas de la experiencia del flujo», en M. e I. CSIKSZENTMIHALYI, *Experiencia óptima. Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998, p. 68.

dentro de él. El lector tampoco se da cuenta de en qué medida está él mismo escribiendo el libro, igual que el espectador no advierte que donde existe el cuadro es en su pupila²².

El texto de Muñoz Molina nos sitúa en otro nivel de libertad. Ya no se trata de la libertad de elegir, sino de un acto que se enraíza en el espacio ontológico y ético en el que nos encontramos con el arte. La obra de arte es un fenómeno de libertad, ya que la obra existe pero podía no haber sido; la creación es un acto de gratuidad. Apunta G. Steiner que la experimentación de las formas creadas es un encuentro entre libertades: «Allí donde la seriedad se encuentra con la seriedad, la exigencia con la exigencia, en los espacios ontológicos y éticos de lo desinteresado, allí donde el arte y la poética, imperativamente contingentes en su propio llegar a ser y a la forma inteligible, topan con el potencial receptivo de un espíritu libre, allí, tiene lugar el grado máximo que nos es dado conocer de la realización existencial de la libertad. Hacen falta dos libertades para hacer una»²³. La recepción de las formas artísticas es un encuentro entre libertades: la de la obra —que pudo no haber sido— y nuestra propia libertad de recepción. Steiner subraya la dimensión ética de respeto a lo creado que debe guiar nuestra experimentación de las obras y sostiene que la experiencia del arte es una experiencia de la libertad: «Sólo existe un terreno en el que se desarrolla la experiencia de la libertad. Sólo en una esfera de la circunstancia humana, ser es ser en libertad. Se trata del ámbito de nuestro encuentro con la música, el arte y la literatura»²⁴.

La vivencia del ocio en el proyecto del ser humano

El ocio se incardina en un horizonte de felicidad que es propio del ser humano. Es en este horizonte en el que el hombre encuadra el proyecto general de su vida y en él da sentido a sus acciones.

He destacado dos pilares fundamentales del ocio: la *libertad* y la *consciencia de la creatividad*. A la vez, la libertad se construye

²² A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, pp. 80-81.

²³ G. STEINER, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991, p. 189.

²⁴ *Ib.*, p. 188.

sobre un ámbito de formación que nos va abriendo unas puertas y también cerrando otras. Ambos configuran el horizonte de nuestro proyecto humano de felicidad, que enmarca nuestro modo de vida. Nuestra vida es un proceso de realización, en el que vamos forjando una «segunda naturaleza» con nuestro esfuerzo personal y ayudados por el bagaje de conocimientos del universo simbólico cultural. Gracias a la transmisión de la cultura, acumulamos experiencias de otros seres humanos que nos permiten nuestro propio desarrollo personal. La cultura es humanización, como han dicho M. Scheler y una larga tradición del pensamiento occidental. Ahora bien, este proceso de humanización debemos entenderlo como algo vivo, un proceso en el que somos protagonistas, y no un resultado. Nuestra actitud creadora es la que tiene que asumir los valores que la cultura nos ofrece y darles sentido en el marco de nuestro proyecto humano.

Juan Ramón Jiménez, tratando de subrayar esta dimensión activa, diferenciaba los términos *cultura* y *cultivo*. En el horizonte clásico humanista, la cultura se entendió siempre como *cultura animi*, es decir, como cultivo del espíritu. Juan Ramón ve en el término *cultura* el riesgo de entenderla como algo dado, algo que se impone desde fuera a la persona; mientras que *cultivo* es un proceso, un dinamismo interior para ayudar a actualizar y desarrollar aquellos valores que son innatos al hombre. Entiende el poeta que lo primordial es el *hombre cultivado* y no *culturado*; la persona *fina*, como aún hoy día dicen en su Andalucía natal. Juan Ramón destaca el aspecto de desarrollo personal que es propio de todo ser humano y que él vio realizado en personas sencillas, sin instrucción, en gente del pueblo de Moguer: «Claro que el fin del hombre es la suma aristocracia total: moral y física. No hay otra aristocracia. El hombre debe llegar a ser mejor y a lo mejor por un cultivo de sí mismo hasta llegar a la mayor sencillez física y a su mayor riqueza ideal y espiritual. Ninguna carencia esencial en la vida corriente, ninguna superfluidad en la vida mayor. Así la vida será verdadera y feliz»²⁵. Juan Ramón relaciona la felicidad con la acción creadora del hombre

²⁵ J.R. JIMÉNEZ, «La ilusión», en *Crítica paralela*, estudio, notas y comentarios de textos por A. del Villar, Narcea, Madrid, 1975, p. 206.

sobre sí mismo. La tarea de desplegar el potencial de nuestro ser humano y lograr su pleno desarrollo es una realización creadora de toda la vida. Es *hombre en marcha*, el largo proceso de nuestro hacer que es el vivir. El ser humano es un ser en constante desarrollo, capaz de autorrealizarse, de desarrollar los elementos de su propia existencia en vinculación con la realidad. Esta acción sobre sí mismo es una tarea ética que debe centrarse en el desarrollo concreto de tres dimensiones: la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia. Es la misión que el hombre debe realizar como un deber personal y una colaboración con la comunidad. Juan Ramón expresa sus propias ideas, que se enraízan en la mejor tradición filosófica desde Platón. La cultura no puede ser entendida como una mera acumulación de conocimientos; por eso yo estoy insistiendo tanto en el punto de vista de la vivencia, de la experiencia; el saber debe tener también una dimensión práctica; debe ser saber hacer y saber vivir.

Los valores creativos y vivenciales del ocio pueden ayudarnos a consolidar el sentido de nuestra vida. Las posibilidades reales que podemos descubrir en el ámbito del ocio pueden transformar y enriquecer nuestra vida mental y sensitiva. Nos ofrecen la oportunidad de combinar nuestras habilidades con la riqueza de las obras, y este esfuerzo de asimilación y de estímulo personal es una fuente de satisfacción y un ámbito de formación. Ortega y Gasset hablaba de *ocupaciones felicitarias* y sabemos que Aristóteles entendía la felicidad propia del hombre como actividad, la actividad de la vida teórica.

La filosofía griega desarrolló el concepto de filosofía como vida, como praxis y actitud vital. Sus filósofos pusieron de manifiesto que el hombre es un ser capaz de *verdad*, de abrirse al conocimiento de lo que las cosas son y de ahondar en su propio espíritu. El ser humano puede realizarse como ser de verdad o puede también optar por lo contrario, anonadándose como pura cosa, como un ente que no se conoce a sí mismo. Descubrieron que el hombre es capaz de vivir de la mejor manera posible mediante el conocimiento y en contacto con las realidades que le perfeccionan. El hombre puede desarrollar lo mejor de sí mismo y la peculiaridad de la vida humana radica en el poder que tiene para darse forma a sí mismo. Por eso podemos decir que es creador de su propio ser. Este

ideal guía el aspecto práctico de la filosofía y condensa el valor de su concepción de la cultura como formación.

En este marco se enraíza la reflexión de Aristóteles sobre la felicidad. Entre los distintos estilos de vida que tiene el ser humano, se pregunta el filósofo cuál es el que le permite llegar al fondo de sí mismo. La cuestión de Aristóteles se centra en concretar cuál es la función que es propia del hombre y que le diferencia de los otros seres. Su respuesta es la vida filosófica, es decir, la vida dedicada a la comprensión y apertura sobre el universo en su totalidad, lo que conlleva también la comprensión de su propio ser. La formación y el descubrimiento de nosotros mismos es una tarea prioritaria, que no podemos dejar al azar y que debemos asumir. Por eso no podemos abandonarnos pasivamente a la inercia de nuestras acciones, sino elegir aquéllas que nos sean más provechosas para nuestro propio desarrollo. Para Aristóteles, la vida dedicada a la cultura, al estudio, el modo más elevado que le corresponde al hombre y diferencia del animal, se da en el ocio: «La felicidad está en el ocio, estamos ocupados para tener ocio y combatimos para tener paz»²⁶. Esta frase de Aristóteles no significa que entienda el ocio como algo pasivo, pues la felicidad es una actividad y, a veces, utiliza la expresión *ejercitarse en el ocio*. El problema es saber con qué clase de actuación hay que realizar el ocio, como el propio filósofo concreta en otro lugar²⁷.

El problema que apunta Aristóteles sigue vivo actualmente. Para el filósofo la felicidad es una actividad vinculada a una elección duradera, ya que las acciones reiteradas son la causa de los diversos modos de ser, de los estilos de vida, diríamos nosotros. Un momento placentero no nos proporciona la felicidad, «porque una golondrina no hace verano, ni un solo día, y así tampoco ni un solo día ni un instante (bastan) para ser venturoso y feliz»²⁸. Por eso es decisiva la elección de actividades que vamos realizando en la vida: «El adquirir un modo de ser de tal o cual manera desde la juventud tiene no poca importancia, sino muchísima, o mejor, total»²⁹. Tiene razón;

²⁶ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1177, b 1.

²⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 8, 3, 1337, b.

²⁸ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1098 a 18-21.

²⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1103 b 23-25.

todos desearíamos que nuestros hijos y las generaciones venideras desarrollaran desde la juventud hábitos que les descubrieran las posibilidades de ocio creativo; pero como dice Csikszentmihalyi *es más fácil* disfrutar con actividades, como el sexo o la violencia, que están ya programadas en nuestros genes y *más difícil* aprender a disfrutar con sistemas simbólicos, escribiendo poesía o música. Los individuos creativos que han modificado un campo cultural en la investigación científica, en literatura, pintura o música, pueden ser un modelo de vida: «Siguiendo su ejemplo la conciencia crecerá más allá de las limitaciones del pasado, de los programas que genes y culturas han instalado en nuestros cerebros. Quizá nuestros hijos, o sus hijos, sientan más gozo escribiendo poesía y resolviendo teoremas que en ser entretenidos pasivamente. Las vidas de estos individuos creativos nos aseguran que no es imposible»³⁰. Aunque nosotros no lleguemos a tener una vida tan intensa como los grandes creadores, ni su fama ni fortuna, el despliegue de nuestra creatividad personal puede ayudarnos a tener unas experiencias cotidianas más vivas, gratificantes y gozosas. Este desarrollo es un antídoto contra el aburrimiento y la vaciedad. Tenemos que aprender a liberar la energía creativa que todos tenemos como seres humanos y deslindar focos de atracción que nos permitan encauzarla hacia experiencias positivas.

Las experiencias de ocio creativo generan estados de armonía, de satisfacción y de disfrute que concretan el horizonte de felicidad al que aspiramos como seres humanos. Son vivencias plenas que experimentamos con intensidad y que, con frecuencia, nos proporcionan un sentimiento de alegría. Es la alegría propia de la creación o de la recreación, es decir, de la conciencia de saberse creador o de la vivencia de apropiarnos recreando un mundo creado. En la pintura, la música o la lectura podemos canalizar nuestros intereses personales y desarrollar nuestra curiosidad. El horizonte del arte nos ofrece un amplio campo de posibilidades valioso en sí mismo del que podemos disfrutar y generar unos hábitos de vivencias positivas, enriquecedoras y, a la vez, gratificantes. F. Kafka, en uno de los textos

³⁰ M. CSIKSZENTMIHALYI, *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, p. 155.

conservados por G. Janouch en *Conversaciones con Kafka*, vincula la felicidad con la capacidad de ver la belleza. A propósito del relato *El fogonero* comenta: «La juventud es feliz porque posee la capacidad de ver la belleza. Cuando se pierde esta capacidad empieza el envejecimiento inconsolable, la decadencia, la desgracia». «Es decir —le pregunta Janouch—, ¿que la vejez excluye toda posibilidad de felicidad?» «No. Es la felicidad la que excluye la vejez. (...) Quien conserva la capacidad de ver la belleza no envejece.»³¹

Las experiencias de ocio no son ajenas a la dimensión ética propia del ser humano. Ya he apuntado una reflexión sobre la dimensión ética de la recepción de las obras. Veremos más adelante que el arte nos proporciona un horizonte crítico en la medida en que transforma nuestra conciencia y nos invita a una comprensión del otro y de lo otro. Este descubrimiento da una orientación a nuestra vida y nos ayuda a buscar un sentido, más allá de nuestra subjetividad, en el marco de un horizonte ético que nos muestra un proyecto de ser humano en el que todos los hombres podemos reconocernos.

Vivir la cultura es descubrir la riqueza de los valores propuestos en las obras, confrontarse con ellas y hacerlas presentes. Esta vivencia nos muestra otra faceta de la libertad, porque el arte y la cultura nos ofrecen la ocasión de hacernos conscientes de nuestra libertad como receptores; estimulan nuestra autonomía individual y fomentan nuestra creatividad. V. Frankl, psiquiatra y prisionero en un campo de concentración en la Segunda Guerra Mundial, ha escrito que, aun en los momentos límite de nuestra existencia, como pueda ser la vida en esas condiciones, el sentimiento de belleza no desaparece y puede contribuir a reforzar el sentido de la vida del hombre³². Todo ser humano tiene que encontrar un sentido, una justificación para su existencia, que primero debe descubrir y cuya plenitud debe lograr. La historia nos ha mostrado muchos ejemplos de creadores que, en situaciones límite, han encontrado en el arte un ámbito de sentido, que les ha hecho superar la condición sufriente de su existencia. Las personas que viven en unas condiciones objetivas tan restrictivas, que no pueden modificar, son capaces de

³¹ G. JANOUGH, *Conversaciones con Kafka*, Fontanella, Barcelona, 1969, p. 55.

³² Cfr. V. FRANKL, *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 1981.

cambiar el foco de atención e interactuar con unos estímulos de su propia elección³³. Estas experiencias subrayan que la vivencia del ocio no depende de condiciones materiales. Este horizonte totalizante de la vida se traduce cada día en las metas que podemos proponernos para enriquecerla. Independientemente de la riqueza y de las comodidades que poseamos, la calidad de nuestras experiencias de ocio dependerá de nuestra conciencia y no mejorará si no aprendemos a volcar nuestra energía psíquica de modo que posibilite vivencias autotélicas, libremente elegidas por nosotros mismos.

El ocio nos ofrece un campo de posibilidades de acción que nosotros podemos asumir y vivenciar, de una manera personal y creadora. Las actividades que realizamos en las vivencias de ocio están intrínsecamente motivadas; disfrutamos de ellas y ese disfrute nos proporciona un estado de satisfacción y bienestar que se enmarca en el horizonte de felicidad al que aspiramos como seres humanos. Las actividades de ocio, así entendidas, estimulan nuestra libertad y creatividad y nos ayudan a ir clarificando ciertas metas personales que, más allá de la dimensión pasajera vivida, van a ir dejando su huella en nuestra formación personal.

Un cauce para nuestra formación

A primera vista podemos pensar que la relación arte-ocio parece conllevar un concepto de ocio culto, elitista y restringido, alejado de la realidad que nos rodea. La tradición humanista del mundo griego ha forjado una imagen que vincula el ocio a la realización del fin supremo del hombre, lograda por la vida dedicada al cultivo del espíritu, especialmente por la actividad filosófica y también por el arte. Aristóteles, como acabamos de ver, destacó el valor antropológico del ocio como horizonte adecuado para lograr la felicidad. Pero es evidente que el estilo de vida propuesto por los griegos está lejano de nuestra vida social y ello puede inducirnos a rechazar de

³³ Cfr. R.D. LOGAN, «El flujo en las experiencias solitarias», en CSIKSZENTMIHALYI, *Experiencia Óptima. Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia*, pp. 171-178.

pleno no sólo su ideal de vida, sino también la valoración humanista de sus reflexiones, sin detenernos a deslindar aspectos que puedan seguir siendo válidos.

El arte es en nuestros días un circuito de experiencia directa de la que participa el gran público. El interés actual por el arte es un hecho sociológico sorprendente. Los medios de comunicación nos muestran las colas de los museos y vemos, con frecuencia, la movilización que traen consigo las grandes exposiciones. Además, las técnicas de reproducción y de difusión han introducido el arte en nuestros hogares, de modo que nos es mucho más familiar. Por otro lado, los hábitos turísticos también han favorecido el acceso a las obras originales e, incluso, los museos están generando un nuevo turismo, como en el caso del Guggenheim de Bilbao. Ya hace unos años escribía R. Berger: «Jamás el arte contemporáneo ha ocupado tan alta plaza, ni ha concernido a un ámbito tan amplio de manera tan permanente»³⁴. Estos hábitos nos ayudan a situar la praxis estética en el mundo de la experiencia y a superar el prejuicio de una consideración elitista en la relación arte-ocio.

La praxis estética entendida como fenómeno creativo se nos muestra, ante todo, como pluralidad y diferencia, hoy profundamente acentuadas por las diversas propuestas artísticas. Ahora bien, mi reflexión quiere subrayar el sentido que esta experiencia tiene en su dimensión de ocio personalizante y no desde la perspectiva de hábito de consumo. La Carta Internacional de la Educación del Ocio ha llamado la atención sobre la necesidad de que los gobiernos, las instituciones educativas y las organizaciones no gubernamentales intervengan para favorecer la educación en el ocio y para el ocio. La educación del ocio es un proceso continuo de aprendizaje que conlleva tanto el desarrollo de actitudes y valores como el de conocimientos, habilidades y recursos de ocio.

Pienso que la praxis estética no supone algo accidental o pasajero en el mundo del hombre, ni un mero adorno. Es una dimensión propia de nuestro ser humano, un modo de ser, de relacionarnos con el mundo, que debemos potenciar creativamente. La educación del ocio puede ayudarnos a que estas prácticas culturales tengan

³⁴ R. BERGER, *Arte y comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 73.

una dimensión positiva en nuestra formación, más allá del mero consumo o hábito de moda. En nuestra tarea de configurarnos a nosotros mismos, el mundo del arte nos ofrece un rico horizonte en el que podemos desarrollar nuestras posibilidades creadoras. Algunos pensadores han subrayado la capacidad que tiene la experiencia estética para posibilitar la apertura creadora del hombre a las realidades que constituyen para él un campo de posibilidades. Sin embargo, el pensamiento estético en general ha prestado más atención a la función representativa del arte que a la función creativa, receptiva y comunicativa de la experiencia estética³⁵.

Las prácticas culturales de nuestra sociedad muestran que el arte es hoy un polo de atracción en el abanico de actividades de ocio. M. Cuenca se refería recientemente al *ascenso imparable del ocio creativo* que es una novedad social de los últimos años. El éxito de los eventos culturales forma parte de la transformación de los hábitos de ocio y quizá ello se deba a la nueva escala de valores en una sociedad con un mayor nivel de formación:

Las colas de acceso a los museos y exposiciones son sólo anécdota del ocio creativo. La vivencia creativa forma parte de un proceso de comunicación profundo y, por consiguiente, es una realidad con dos vertientes: la creadora y la re-creadora. La vertiente creadora es fácil de entender por quienes tienen la experiencia de haber creado algo: un cuadro, una pieza musical, un juguete, un poema. La otra vertiente, la re-creadora, tiene que ver con la comprensión y el disfrute del arte, la música, la literatura o cualquier otra manifestación cultural. No es posible entender o disfrutar la cultura sin «re-crearla», de algún modo, en nuestra mente³⁶.

En el Instituto de Estudios de Ocio solemos hablar de diversas dimensiones de ocio; son manifestaciones diferentes, que se relacionan con distintos modos de vivirlo así como con diversos ámbitos. El arte como vivencia se enmarca en la dimensión creativa del ocio

³⁵ Así lo denuncia JAUSS en su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Barcelona, 1986, p. 12.

³⁶ M. CUENCA, «El ascenso imparable del ocio creativo», en *Diseinuz*, n.º 27 (1999), p. 12.

que subraya la vertiente formativa y cultural. Esta dimensión alude, sobre todo, a las experiencias culturales y a las prácticas artísticas. Ahora bien, esta primacía de la dimensión creativa no es incompatible con las otras dimensiones; el arte puede vivenciarse desde una dimensión lúdica, como diversión y juego; algunas propuestas actuales del arte nos invitan a participar desde esta actitud. Lo mismo podríamos decir de la dimensión ambiental-ecológica, presente en determinadas tendencias artísticas como el *land-art* y otras, o de las dimensiones festivas o solidarias. Uno de los aspectos que destacaré más adelante es la capacidad del arte para abrirnos a los otros, proporcionándonos un ámbito interpersonal y solidario.

El arte trasciende con sus imágenes la realidad cotidiana y configura una realidad creada que, en la autonomía de su propio lenguaje, conlleva, proyecta e ilumina simbólicamente aquélla. Salvaguardando su especificidad, el arte queda profundamente arraigado en la vida social y nos *hace ver* de manera nueva la realidad. En el mundo del arte las cosas aparecen como son y como pueden ser. En la ruptura de la forma estética, que estiliza, remodela y transforma en sus imágenes el mundo en el que el hombre está inmerso, el arte se muestra como realidad humana y así le ofrece un nuevo cauce para su formación. Desde Aristóteles sabemos que esta realidad produce y transmite *imágenes del hombre*, cuyo reconocimiento nos provoca placer. En este encuentro confrontamos nuestro yo humano particular y concreto como la dimensión humana general construida sobre el soporte de lo bello. El arte condensa lo universal, como ya explicitó Aristóteles, y en esta confrontación que podemos vivenciar no sólo encontramos una fuente de gozo sino también un reconocimiento; ambos van íntimamente unidos, como veremos más adelante. En la experiencia estética disfrutamos de algo más que de nosotros mismos; nos permite la *apropiación* de una experiencia de *sentido del mundo* que otros han creado y de la que nosotros podemos disfrutar. Supone una apertura a la intersubjetividad, un encuentro con los otros en una dimensión compartida. El arte, con su capacidad simbólica y su poder de perduración, nos ofrece un campo de posibilidades, de interacción y encuentro, que no se agota en la vivencia irreplicable de una acción.

La reflexión en torno al arte como ámbito de ocio es actualmente algo necesario. E. Weber, en los años sesenta, reconocía que «En

el tiempo libre resulta posible desarrollar una vida estética liberada de la racionalidad finalista y de las consideraciones utilitarias. El arte y el tiempo libre son las esferas en que la libertad del hombre encuentra su realización más pura. La vida artístico-poética puede desempeñar para el hombre las funciones de regeneración, compensación e ideación, que se esperan de una vida de tiempo libre llena de sentido»³⁷. Pero la profundización de estas interconexiones requiere una mayor atención, sobre todo, desde la recepción estética y su sentido para el ser humano. Las tres funciones primordiales del ocio destacadas por Dumazedier, *descanso, diversión y desarrollo personal*³⁸, son también notas relevantes de la estética desde la antigüedad, si bien formuladas bajo los conceptos de libertad, placer o desinterés, como veremos en el siguiente capítulo.

Estos rasgos apuntados, que irán desarrollándose a lo largo del trabajo, nos ayudan a entender la riqueza de la experiencia del arte como ocio creativo. El arte como vivencia de ocio se muestra como un fenómeno de coparticipación en el que podemos desplegar nuestra dimensión creadora y lúdica y crear espacios que colaboran en nuestra propia formación. La dimensión poética del hombre encuentra un cauce de realización en el ocio, como un horizonte abierto a la vivencia, la creación y el gozo. M. Csikszentmihalyi, en su estudio sobre la creatividad, reconoce que las personas creativas que ha estudiado eran equilibradas, felices y estaban satisfechas con su estilo de vida y su obra. Después de leer durante varios años entrevistas y relatos sobre estas personas llegó a la conclusión de que «el estereotipo imperante del genio torturado es, en gran medida, un mito creado por la ideología romántica y sustentado por pruebas sacadas de períodos históricos aislados y atípicos. En otras palabras, si Dostoievski y Tolstoi presentaron una patología mayor que la media, ello se debió menos a las exigencias de su trabajo creativo que a sus sufrimientos personales provocados por la insana situación de una sociedad rusa que se acercaba

³⁷ E. WEBER, *El problema del tiempo libre*, Editora Nacional, Madrid, 1969, p. 354.

³⁸ Me refiero al ya clásico texto de J. DUMAZEDIER, *Hacia una civilización del ocio*, Estela, Barcelona, 1964, o bien J. DUMAZEDIER y A. RIPERT, *Loisir et culture*, Seuil, París, 1966.

al derrumbamiento»³⁹. El estudio de este psicólogo se centra en los creadores que han modificado un campo simbólico en el ámbito de la cultura y, por lo tanto, en nuestro caso, en la obra de los artistas y no en los receptores. Ahora bien, análogamente al buen estado de salud física y psicológica que subraya este estudio, otros trabajos refuerzan también los beneficios terapéuticos y psicológicos de las prácticas de ocio desde el punto de vista del participante receptor. Me gustaría recordar las siguientes palabras del profesor O'Morrow, de la Universidad de Radford, el día de la presentación de la Cátedra de Ocio y Minusvalías en la Universidad de Deusto:

Hay mucha literatura que hace notar el valor del ocio y las experiencias recreativas en el desarrollo y mejora de las aptitudes sociales, socialización, desarrollo de la amistad e interacciones interpersonales. Las actividades de ocio y actividades recreativas ofrecen algunos de los medios más efectivos para que los individuos adquieran y desarrollen estas aptitudes⁴⁰.

El ocio ayuda al ser humano a desarrollar su creatividad, a *crecer*, a ir más allá de sus impulsos naturales, generando habilidades que potenciarán, a su vez, experiencias de disfrute. Las personas que son capaces de vivenciar estas experiencias tenderán a presentar más vivencias positivas en el resto de sus vidas⁴¹.

Una vivencia de encuentro con el otro

El compromiso del ser humano con su propia vida no significa encerrarse en un punto de vista personal, solipsista y subjetivo; apunta a la necesidad de centrar esta dimensión compartiéndola con los demás, allá donde nuestra persona enlaza con los otros en

³⁹ M. CSIKSZENTMIHALHYI, *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 35.

⁴⁰ G. O'MORROW, «El Ocio en la vida de las personas con discapacidad: tendencias en los Estados Unidos y retos de futuro», en *Actas de las Primeras Jornadas de la Cátedra de Ocio y Minusvalías*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995, p. 45.

⁴¹ Cfr. CSIKSZENTMIHALYI, *Experiencia Óptima, Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia*, pp. 353 y ss.

lo universalmente humano. El arte como vivencia de ocio nos proporciona este horizonte. Veámoslo brevemente.

Diversos autores han destacado la función de la literatura en el ámbito de la vida personal. Desde la primera juventud la literatura posibilita una serie de exploraciones, de anticipaciones de lo que podría ser real y quizá no llegue a serlo nunca. A través de la lectura se toma posesión imaginaria de otras formas de vida, de otras épocas, de valores, sentimientos. Escribe Julián Marías: «El lector de novelas *se va a vivir* a ellas, queda encantado, embrujado, transmigra a su mundo. La potencia educadora es inmensa: se vive como los personajes de novela, se proyecta explícita y expresamente la propia vida»⁴². El arte condensa en sus imágenes los grandes temas de la existencia y muestra al hombre en sus múltiples dimensiones, en sus acciones y pasiones, con sus motivaciones y valores vitales. Esto pone de manifiesto la fecundidad del arte para la educación de valores y la reflexión ética. Es un mundo que alberga un gran valor para la formación humanística, que puede ser aprovechado para la tarea pedagógica⁴³. El arte pone en nuestras manos la experiencia de otros seres humanos que nosotros podemos compartir y revivir. Para nosotros, receptores de la cultura artística, son experiencias virtuales, que muestran en sus configuraciones una vida intensificada y nos ofrecen un horizonte de dilatación de nuestro propio yo. Escribe Antonio Muñoz Molina: «Los libros nos conceden el privilegio mágico de seguir escuchando voces que hace mucho tiempo se apagaron y de visitar lugares a los que no iremos nunca y de hablar íntimamente con hombres y mujeres cuyos rostros y vida desconocemos. Ellos, los libros, nos agrandan la vida. Cada uno es como aquel Aleph de Borges en el que estaba contenido simultáneamente todo el universo. Nuestra memoria, nuestra experiencia individual, son irremediabilmente pobres»⁴⁴. De esta forma el arte

⁴² J. MARÍAS, *La Educación sentimental*, Alianza, Madrid, 1993, p. 193.

⁴³ El profesor López Quintás ha insistido en este aspecto y propone un método de comprensión genética de la obra con vistas a la formación humanística de la persona. Cfr. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Análisis literario y formación humanística*, Escuela Española, Madrid, 1986, y *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid, 1993.

⁴⁴ A. MUÑOZ MOLINA, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Hiperión, Madrid, 1993, pp. 65-66.

logra romper la subjetividad en una relación intersubjetiva. En otro lugar escribe que la literatura, en contra de lo que puede pensarse, es uno de los oficios menos solitarios del mundo. Escribir es un acto solitario, pero paradójicamente «ese acto solitario, ese placer o ese dolor que tiene lugar en una habitación cerrada en la que nadie puede acompañarnos se convierte luego, misteriosamente, en el vínculo más estrecho que nos alía a los desconocidos. Escribiendo uno encuentra a sus semejantes, que pueden vivir al mismo tiempo que él y también no haber nacido, que pueden estar en su misma ciudad y también en un país adonde uno no irá nunca»⁴⁵.

La creación de arte es una tarea solitaria y los artistas la llevan a cabo, en ocasiones, en las peores circunstancias de aislamiento, pobreza, o, incluso, persecución. Sin embargo, el resultado, la obra creada que nos donan, es un espacio de encuentro de los seres humanos, un misterio de creación que nos redime de otras acciones ensombrecedoras de la humanidad. La literatura es un diálogo entre generaciones, capaz de saltar siglos diversos; es un ámbito de voces que nos acompañan que nos explican muchas cosas de nosotros mismos y que nos ayudan a ser más lúcidos. Escribe G. Steiner: «En medio de la atrocidad y de la indiferencia de la historia, un puñado de hombres y mujeres ha estado creativamente poseído por el irresistible esplendor de lo inútil (el *daimón* socrático). En ello reside la eminente dignidad, la magnificencia de nuestra brutal especie. Puede que junto con los santos, religiosos o laicos, los matemáticos, los compositores, los poetas, los pintores, los lógicos o los epistemólogos (los que indagan sobre la indagación) salven en cierto sentido a la humanidad. Me cautiva la posibilidad de que el surgimiento, en nuestro medio mamífero, de Platón, de Gauss o de Mozart justifique, redima a la especie que ideó y realizó Auschwitz»⁴⁶.

El arte no es un fenómeno privativo del artista creador; éste escribe porque tiene una necesidad de comunicación y espera que su obra sea vivenciada, participada por un receptor. Así pensaba Juan Ramón Jiménez, quien sintió y vivió la poesía como tarea vital y compromiso íntimo permanente. Su biografía y su extensa obra son

⁴⁵ A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, p. 83.

⁴⁶ G. STEINER, *Errata. El examen de una vida*, pp. 144-145.

testigos de aquella exigencia interior que le llevó a trabajar incansablemente en su labor de creación constante, creando, recreando y reviviendo, fiel a su creación de belleza, hasta el final de su vida: «Cada vez me afirmo más en mi idea: no puedo hacer nada mejor en el mundo, ni en mi vida, que cultivar con mi poesía escrita los sentimientos delicados de los demás, tan necesarios en nuestro “fuerte” mundo de hoy»⁴⁷.

En nuestro Nobel esta misión estaba alentada por el convencimiento de que el quehacer poético era, ante todo, un quehacer íntimo, pero también un compromiso social, una exigencia de donar a los otros una obra de belleza plenamente humana y humanizadora: «Una obra individual conciente que fuese una unidad musical completa y exquisita, alta, bastante para llenar una medida humana y una medida divina; obra que fuese una verdad conseguida y “suficiente”, un inmortal monumento delicado»⁴⁸. En otro aforismo concreta Juan Ramón que su ilusión desde los 28 años fue dar a su país «un poeta idealista y espiritual», de «ideas y sentimientos delicados y puros»⁴⁹. Quería que su poesía contribuyera a fomentar en el hombre los valores interiores, la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia, en suma, todas las facetas humanas necesarias para que el hombre se desarrolle en plenitud. Pensaba Juan Ramón que la poesía debe impregnar la vida del hombre y ayudar a su crecimiento conciente y armónico que lo plenifican como ser humano; ayudar al desarrollo del «hombre completo», que no quiere decir hombre pequeño ni superhombre.

La poesía tiene, en su pensamiento, un profundo sentido social, puesto que contribuye al progreso espiritual. El poeta cumple esta misión social con su palabra poética, fiel a su trabajo vocativo: «Confío más en mi poesía, para ayudar a los hombres a ser mejores y ponerlos en paz, que en mis imposibles golpes políticos o

⁴⁷ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*, reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo, Anthropos, Barcelona, 1990, aforismo 384, p. 93. Se acaba de publicar *Ideología II*, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez-Casa Zenobia y Juan Ramón, Moquer, 1998.

⁴⁸ *Ib.*, aforismo 1866, p. 307.

⁴⁹ *Ib.*, aforismo 1653, p. 277.

mis improbables gritos sociales. Por eso sigo cantando (...) lo más delicada y bellamente que puedo»⁵⁰. La misión social de la poesía debe estar asimilada a su esencia, de tal manera que lo esencial sea social, sin propagandas, programas, retóricas; la poesía, así entendida, no puede ser considerada como un medio *para*, sino como un fin. Por ello el poeta no busca un objetivo didáctico, no persigue tampoco el aplauso de los demás; ofrece su obra a los otros como fruto del *trabajo gustoso* y nos invita a realizar nuestra obra personal con placer y deleite íntimo: «Nada significa el aplauso de los demás. Las manos se cansan. Flor de un día. Procurad los deleites íntimos que nos proporcionen una vida noble y bella. Haced vuestra obra por el placer de hacerla, por el placer de dejarse en la vida, de perpetuar nuestra alma en el río de las ideas»⁵¹. Su concepción de la poesía nos ayuda a comprender el beneficio, el aprovechamiento íntimo que nos ofrece el arte y el ámbito de comunicación que se genera entre el creador y el receptor.

Juan Ramón pensaba que el fenómeno poético no es algo privativo del poeta creador. En diversos textos se refiere a la apertura de la poesía a todo hombre capaz de experimentarla. Debemos a Juan Ramón un término preciso que condensa en una palabra la recepción vivencial del arte y la realización de la poesía. La expresión preferida por el poeta es el hombre «*gustoso*». No se trata de cualquier lector, sino de aquél que participa «simpácticamente», vivencialmente, en la emoción. La palabra elegida conlleva una dimensión placentera: «Lo importante en la poesía, para mí, es la calidad de eternidad que puede un poema dejar en el que lo lee sin idea de tiempo, calidad concentrada que le será al gustoso como un incabable diamante ideal, breve, hecho con un aura inmensa. El poema es semilla más que fruto, alma secreta de una vida cualquiera»⁵². La poesía no es fruto acabado, sino germen fecundo que alcanza su consumación cuando una persona la integra valorativa y placenteramente en su propio yo. Se pone en juego la dimensión poética del hombre, que se manifiesta no sólo en la creación de la obra, sino

⁵⁰ *Ib.*, aforismo 386, p. 93.

⁵¹ *Ib.*, aforismo 1777, p. 295.

⁵² J.R. JIMÉNEZ, *La corriente infinita*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 178.

también en la recepción. La estética actual ha puesto de relieve con insistencia la relación creadora o co-creadora del receptor. Los artistas lo expresan con términos más intuitivos y vivenciales. Emoción, gozo, contagio o embriaguez son palabras mucho más significativas: «No pretendo que mi escritura se lea seguida, ni lo deseo. Mi gusto es hacerla biblia, digo libro donde, aquí y allá, encuentre siempre el que la lea al azar y como *sorpresa contajiosa*, líneas de belleza»⁵³.

El arte es gusto, deleite, encanto, que el receptor, el «gustoso», recibe «llenándose de honda emanación». La poesía, como el amor, no se aprenden, no se traducen, no se copian: «La poesía se poetiza y el amor se ama»⁵⁴. La poesía es vivencia, fenómeno poético que el hombre experimenta como canto y emoción, no como razón, sino como pasión. En estas ideas subyace la convicción del poeta de que la vida poética, que él experimentó y vivió tan intensamente, no es privativa del creador. Está abierta a todo hombre y constituye un ideal de vida completa: «Vida completa, vida poética, profundamente poética. Todos debemos desear, procurar y contajiar esta vida. El contagio es propio de la poesía como lo es del baile y de la música, sagrados por ella; de todo lo que nos conmueve y nos mueve. Y nadie debe ser inmune para estos ritmos de gracia y de gloria»⁵⁵.

Juan Ramón fue plenamente consciente del papel del arte en el desarrollo integral del hombre. En un texto se pregunta: si la ciencia, con sus inventos, contribuye en el ámbito de la vida práctica al desarrollo del hombre, «¿por qué la poesía no se ha de considerar invento sucesivo para la vida íntima?»⁵⁶. En el arte, en la poesía, tenemos un medio privilegiado para cultivar nuestro espíritu. Es una ayuda extraordinaria para desarrollar los valores que llevamos dentro. La crítica ha puesto de relieve el esfuerzo de Juan Ramón por construir con su poesía una nueva realidad más profunda y fecunda que la realidad material. Una realidad que transforma las cosas en valores y trae consigo una mirada nueva que no se agota en el poeta, sino que se ofrece a los demás, según el deseo expresado en

⁵³ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología*, aforismo 1706, p. 285.

⁵⁴ J.R. JIMÉNEZ, *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 160.

⁵⁵ J.R. JIMÉNEZ, *El trabajo gustoso*, Aguilar, Méjico, 1961, p. 58.

⁵⁶ J.R. JIMÉNEZ, *La corriente infinita*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 257.

los versos «que por mí vayan todos / los que no las conocen a las cosas». La perspectiva ética de esta tarea creadora tiene un origen krausista institucionista, como es bien sabido. Juan Ramón aunó un ideal ético y estético en una tarea educadora en la que el hombre debe desarrollar su espíritu, su yo interior, así como su sensibilidad. El hombre tiene la propia misión de su progreso espiritual. El esfuerzo creador que el hombre debe realizar forjándose a sí mismo, desarrollando lo mejor de su ser humano, compensa la balanza de su precariedad en la existencia. El ser humano no es algo hecho, es «hombre en marcha», es decir, un hombre en constante vigilia de hacerse a sí mismo hasta la muerte. En esa tarea existencial, el arte tiene un papel primordial, ofreciéndonos un mundo valioso en sí mismo y fecundo por su propia perfección.

Me he detenido en el pensamiento de Juan Ramón, cuya obra admiro profundamente. Pero estas ideas podemos encontrarlas en otros artistas. Gabriel Celaya se expresa en términos semejantes cuando escribe: «Expresar es quedarse temblando sin principio conocido ni fin posible en una obra vibrante; dirigirse a otro, apelar a otro hombre a través de la cosa-cuadro, la cosa-libro o la cosa-sinfonía»⁵⁷. Quizá hayan sido los poetas los artistas que han destacado con más fuerza el aspecto vivencial del arte, porque la poesía se realiza, ante todo, como experiencia primaria, como vivencia participada. Celaya también reclama con fuerza el papel del receptor activo de la obra de arte. Este tiene que responder a la llamada de la obra, recrearse en ella; sólo así se completa el acto de creación. El autor y el receptor *pierden* su yo en la obra de arte para ganar en amplitud de existencia; la obra posibilita su encuentro y les sitúa en el horizonte comunitario de lo *universalmente compartido*. El arte no es confidencia, sino una transposición de lo individual a un plano sobreindividual en el que los seres humanos nos reconocemos.

Este horizonte comunitario lo encontramos en las diversas artes, como iremos viendo a lo largo de estas páginas. Pensemos, por ejemplo, en el teatro. Antonio Buero Vallejo es un autor que ha reflexionado sobre estos temas. En su visión del arte el espectador tiene un papel primordial porque en él recae el reclamo a la esperanza,

⁵⁷ G. CELAYA, *El arte como lenguaje*, en *Poesía y verdad*, p. 48.

que quizá no se alcanza en la obra pero que el receptor puede realizar fuera de la escena.

La obra es un friso de la vida, un escenario donde se presentan los problemas del ser humano. La finalidad es conseguir una reacción crítica en el espectador, inquietarle y arrancarle de su recepción pasiva. Buero busca la transformación interior, no la acción directa. La tragedia no es teatro de propaganda o ni un programa político: «La tragedia es bastante más que eso. Si ante una obra de tema social de nuestros días el espectador sólo experimenta deseos de actuación inmediata y no se plantea —o siente— con renovada viveza el problema del hombre y de su destino, no es una tragedia lo que está viendo»⁵⁸. La *catharsis* aristotélica significa para Buero *transformación, perfeccionamiento interior*. No es una descarga, sino una mejora. La compasión o piedad es una identificación con los personajes y lo ocurrido en la escena. Buero entiende las dos pasiones aristotélicas desde el horizonte ético que la tragedia nos proporciona, invitándonos a tomar parte en la acción. Ambas se convierten en *compasión reflexiva* ante el mal del mundo y en *temor sagrado*. El espectador se estremece de piedad o compasión y de temor ante el misterio ontológico del ser humano. La emoción no está reñida con la reflexión crítica.

El autor de la tragedia lanza con sus obras su pregunta sobre el enigma del mundo y su dolor. No nos da una respuesta, pues la cualidad esencial del género es el planteamiento de una problemática sin soluciones concluyentes. La obra queda abierta al espectador. No hay respuestas; sólo se postula la esperanza como último significado de la tragedia. Es el espectador el que debe producir el sentido, contemplando activamente la escena. Buero habla de *ambigüedad* como nota característica de la obra abierta. Contra los que piensan que la respuesta a los problemas sociales debe ser contundente y unívoca, Buero cita a Borges y replica a los que no quieren ninguna ambigüedad en el teatro: «Mis obras no son bastante ambiguas todavía. Ojalá fueran más ambiguas, porque así se acercarían más a ser todo para todos»⁵⁹.

⁵⁸ A. BUERO VALLEJO, «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, dirigida por G. Díaz Plaja, Noguer, Barcelona, 1958, pp. 67-68.

⁵⁹ A. BUERO VALLEJO, *Teatro español actual*, Fundación Juan March-Cátedra, Madrid, 1977, p. 79.

En *El tragaluz*, los personajes del tiempo futuro que contemplan la escena, *Él* y *Ella*, se dirigen a los espectadores con estas palabras:

Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado⁶⁰.

Con frecuencia Buero incorpora a la escena al propio espectador mediante determinados *efectos*. En *El Tragaluz*, además de la participación de los dos investigadores que comprometen al espectador a juzgar, el propio espacio escénico está preparado para incorporarlo a la escena a través del tragaluz. A diferencia de los personajes, unos activos que olvidan la contemplación y otros que contemplan y no saben actuar, el autor reclama una toma de conciencia en el espectador que *contempla activamente*.

Con su capacidad simbólica y su poder de perduración, el arte hace transmisibles estos ámbitos de realidad creada por el hombre. A diferencia del juego o del deporte, que parecen agotarse en la vivencia irrepetible de su acción, el arte crea mundos que nos invitan a nuevas posibilidades de re-creación y goce, reclamando nuestra mirada y nuestra comprensión. La vivencia estética se perfila así como un espacio privilegiado de ocio en el que el hombre habita otras experiencias humanas a través de las imágenes sensibles que el arte proporciona.

Una vivencia abierta a todos

El arte no es privilegio de unos pocos ni una esfera limitada a un círculo de expertos. No me refiero a la cuestión de la definición de una obra de arte, ni a las razones que tienen los expertos para

⁶⁰ A. BUERO VALLEJO, *El tragaluz*, Escelicer, Madrid, 1969, p. 100.

llevar unas obras a los museos y no otras. Me refiero a la posibilidad que tenemos de gozarlas como receptores y de desplegar la riqueza que encierran. La reflexión estética pone de manifiesto que la obra está abierta a diferentes formas de fruición, correspondientes a distintos sujetos receptores, variables en función de las épocas, la cultura, la educación y la sensibilidad de cada uno. Las formas artísticas no son un testimonio de la naturaleza objetiva de las cosas; reflejan un ámbito de interacción del hombre con una vertiente del mundo que el artista ha configurado en forma. La recepción y comprensión de estas experiencias se patentiza en multiplicidad de perspectivas, que la propia obra nos proporciona y que, por tanto, la propia obra limita según *el modo de formar* del autor, en expresión de U. Eco, y la dialéctica que establece con el receptor⁶¹. Así lo expresa el poeta Pedro Salinas: «Cuando una poesía está escrita se termina, pero no acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio. Muchas veces una poesía se revela a sí misma, se descubre de pronto dentro de sí una intención no sospechada. Iluminación, todo iluminaciones»⁶².

La diversidad de lecturas que surgen de nuestra vivencia de las obras de arte constituye un aspecto legítimo de la realidad, un fenómeno con valor en sí mismo. A diferencia de la ciencia, en el arte no hay que trascender la vivencia individual. El investigador tiene que situar su objeto de estudio en el campo científico en el que está inmerso y su aportación individual tiene que encauzarse en el trabajo comunitario. La experiencia estética es privada y particular; cada vivencia es valiosa en sí misma. La experiencia personal tiene un valor único y en este sentido el arte afirma la validez de la particularidad personal de cada receptor. En cambio, en el ámbito científico, la experiencia directa debe ser trascendida y la perspectiva de cada observador cuenta en la medida que contribuye a una concepción común del fenómeno que se investiga⁶³.

⁶¹ Sobre la naturaleza del sentido, las posibilidades y límites de la interpretación, cfr. U. ECO, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992, e *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

⁶² P. SALINAS, «Poética», en G. DIEGO, *Poesía española, Antología*, Signo, Madrid, 1934, p. 318.

⁶³ Cfr. ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Estética, 1986, p. 314.

La recepción estética no es un acto pasivo, sino que requiere desplegar las potencialidades creadoras que tenemos. Tanto los artistas como los críticos o los especialistas en las ciencias humanas ponen de relieve las potencialidades creadoras de todo hombre. Las vivencias de ocio nos permiten ponerlas en juego y desarrollarlas. Pero para promover estas potencialidades, se hace necesaria una educación del ocio que fomente el desarrollo de actitudes abiertas a los fenómenos estéticos, que discierna sus valores y subraye los aspectos vivenciales y cognoscitivos. Podemos recordar aquí las palabras de Jaume Trilla cuando escribe: «El ocio no hay que consumirlo sino crearlo, y la educación para el tiempo libre ha de dirigirse a fomentar y no a suplir la capacidad de hacerlo»⁶⁴.

En una sociedad caracterizada por el incremento de un modelo de ocio consumista e impuesto, el ámbito de la creatividad es un antídoto que alivia estas tendencias y que despliega ante nuestros ojos otros objetivos vitales. Todos deseamos disponer de más tiempo libre, pero éste no es sino una condición —y no imprescindible— para vivir el ocio. Csikszentmihalyi recuerda que muchas personas de nuestra sociedad no están preparadas para confrontar el tiempo libre. Ante la perspectiva de sentirse abandonadas a sus propios recursos, muchas personas sienten pánico; el tiempo no estructurado y una actitud no creativa pueden generar un malestar más intenso que un trabajo alienante. G. Steiner reflexiona en esta línea: «Acaso la capacidad humana para interesarse por algo, para dejarse emocionar, para comprender y responder al pensamiento y a la forma mayores, aunque, evidentemente, mucho más extendida hoy que en los orígenes de la creación, se halle circunscrita en una minoría más o menos constante. “La verdad ha estado siempre con la minoría” (Goethe). La educación, si realmente se lo propone, puede ampliar esta minoría»⁶⁵. Es lo que deseó siempre Juan Ramón Jiménez, al dedicar algunos libros «A la inmensa minoría», por lo que fue malinterpretado. No se refería el poeta a la escala social, sino al *cultivo* interior, más que a la cultura que puede quedarse

⁶⁴ J. TRILLA, *La educación fuera de la escuela. Ambitos no formales y educación social*, Ariel, Barcelona, 1993, p. 81.

⁶⁵ G. STEINER, *Errata. Examen de una vida*, p. 147.

en la superficie, como hemos visto antes; la poesía está abierta a todo ser humano que desee acercarse a ella, que quiera *gustarla*; por eso escribe: «Yo creo que en mi escritura poética, verso y prosa, está mi emoción dirigida instintivamente, es claro, a todos; que todos, niños, jente del pueblo y del campo, jente internacional pueden encontrar lo suyo en ella y esto es para mí lo mejor de mi poesía. Sin duda esto lo debo a haber nacido en un pueblo, haber vivido mucho en el campo, haber vivido mucho en ciudades y haber viajado bastante. Y aunque tanto se ha dicho de mi torre de marfil, yo siempre me reí de ella y hace ya mucho tiempo que dije, como definición estética mía, “azotea abierta”. Alto y para todos»⁶⁶. De forma condensada se refiere el poeta a la esencia y destino del arte: un valor (*alto*) para todos. El ocio hay que cultivarlo y la educación estética puede ser un excelente cauce de formación en las escuelas que colabore a desplegar el potencial creativo del ser humano.

El mundo del arte puede ayudar a desarrollar nuevos valores y actitudes en las personas que conduzcan a una vida más plena y proporcionen una mayor calidad de experiencias de ocio. El problema de la dificultad de acceso a algunas tendencias artísticas del siglo xx se ha debido casi siempre a una falta de conocimiento de sus presupuestos teóricos. De ahí la importancia de la educación estética. Además sabemos que la capacidad de disfrutar con vivencias creativas depende no sólo de nuestra disposición y de nuestra preparación cultural, sino también de nuestras primeras experiencias. Por eso es importante que las instituciones culturales favorezcan el encuentro con el arte con medios educativos que ayuden a los participantes a descubrir la riqueza de las obras y a disfrutar con esa actividad. Los educadores tienen en este ámbito de ocio un campo de posibilidades de gran riqueza humanística con vistas a una formación integral de la persona. Algunos autores como G. Dorfles insisten en la necesidad de desacreditar leyendas idealistas de una «intuición estética casi infusa»⁶⁷. La ascendente concurrencia a los museos y las exposiciones, que nos ofrecen las estadísticas, no basta

⁶⁶ J.R. JIMÉNEZ, «Carta a José Luis Cano», en *Crítica paralela*, edición, prólogo y notas de A. del Villar, Narcea, Madrid, 1975, p. 207.

⁶⁷ G. DORFLES, *Oscilaciones del gusto*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 98.

para probar una participación activa en la vida del arte. Todos sabemos que otros factores, ajenos al arte y a la creatividad, actúan en este interés. Para que este interés sea algo más que una moda, es necesario un aprendizaje que ponga de relieve su poder formativo y gratificante. El arte se tiene que *aprender a ver*; es decir, *aprender a disfrutar*; para poder participar activamente en la experiencia estética, gozar de ella y obtener sus beneficios. Con motivo del estreno en el Auditorio Nacional del primer *Concierto para violín y orquesta*, el compositor Luis de Pablo lamentaba que la mayor parte del público aficionado a la música sólo se decanta por determinadas obras clásicas y es muy reacio a escuchar las nuevas composiciones. A la pregunta sobre qué hacer para cambiar la situación contesta:

Yo lo que haría sería acostumbrar a niños y niñas desde la escuela a la escucha de música clásica, tanto reciente como antigua. Todo bien mezclado, dentro de un orden, para que se acostumbren a que la escucha debe ser tranquila. La música no es un *run run* que se pone de fondo. Requiere atención, estarse quieto durante diez minutos. En una palabra, convertir la contemplación de la música en algo normal (...) La mayoría de las personas que conozco no saben escuchar música. Se impacientan, se levantan del sillón, dan vueltas, encienden un cigarro y cuando vuelven te dicen: qué bonito esto que hemos oído. ¡Mentira!, si no has estado oyendo nada, tienes que prestar atención (...) No se puede poner la *Cuarenta* de Mozart como música de fondo, ¡por Dios! No puede ser. Son cosas que requieren un respeto⁶⁸.

El estudio que realizó el Instituto de Estudios de Ocio en el área metropolitana de Bilbao, en el año 1992, puso de manifiesto la demanda de la población de una educación musical como educación del ocio. Se reclamaba una oferta no enfocada a la formación de profesionales, cubierta por los conservatorios de música, sino una formación como aprendizaje de ocio, para disfrutar con la audición o con la interpretación pero sin una finalidad profesional futura⁶⁹.

⁶⁸ L. DE PABLO, entrevista en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 28 de noviembre de 1999, p. 71.

⁶⁹ Cfr. EQUIPO DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINAR EN OCIO, *El ocio en el área metropolitana de Bilbao*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1992.

Las circunstancias sociales y culturales permiten hoy una mayor accesibilidad al arte. Los medios de reproducción y difusión, las exposiciones, la amplia oferta cultural nos proporcionan nuevas posibilidades de contacto. Pero el mero contacto con obras maestras no es suficiente; ni tampoco las visitas a los museos. R. Arnheim sostiene que «se ha dejado adormecer nuestra capacidad innata de entender con los ojos, y hay que volver a despertarla»⁷⁰. Las líneas de comunicación con el arte se han multiplicado y han favorecido nuestro acercamiento; podríamos decir que nos hemos hecho accesibles al arte, pero ¿cuál es nuestra actitud ante las propuestas artísticas?, ¿nos dejamos realmente penetrar por las obras, por sus interrogaciones, más allá de la mera receptividad pasiva? En nuestra vida cotidiana estamos sometidos a un exceso de estimulación: música ininterrumpida, constantes imágenes televisivas que nos hacen perder el *intervalo* necesario. Entre obra y espectador debe haber una *pausa* que permita que la obra pueda acogerse de manera diferente de aquélla con que se «perciben» sonidos, ruidos e imágenes anartísticas. El público aborda con frecuencia las obras de arte con una actitud de *atención distraída* (Adorno). Parece indispensable superar esta actitud y realizar una toma de conciencia, abandonando la pasividad de una recepción sólo sensorial, carente de elementos críticos, especulativos o analíticos. Requerir una mirada más consciente no es favorecer ninguna forma de elitismo, sino la distancia necesaria para singularizar la obra. Se trata de restituir una zona, un intervalo, en el que la obra pueda ser experimentada estéticamente. G. Dorfles reivindica⁷¹ una pausa mental que interponga un intervalo de toma de conciencia, que favorezca la creatividad, la interpretación y la participación del receptor. En suma, para una correcta recepción de las obras debemos modificar nuestra situación en la fruición estética, con una actitud abierta, consciente y crítica que permita percibir e integrar las propuestas artísticas. La trascendencia de esta tarea queda reflejada en estas palabras de M. Duchamp: «El proceso creativo adquiere un aspecto muy distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación;

⁷⁰ R. ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979, p. 14.

⁷¹ G. DORFLES, *El intervalo perdido*, Lumen, Barcelona, 1984, p. 26.

con el cambio de la materia inerte en obra de arte, tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética. En resumen, el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo»⁷².

Las consideraciones anteriores nos instan a reclamar una educación del ocio que reflexione sobre la dimensión estética de la persona, sobre su capacidad de emociones y sentimiento estéticos, de apreciar el arte, vivirlo, crearlo y re-crearlo. La reflexión desde la teoría del ocio tiene en el campo estético un ámbito fecundo, ya que no sólo se hace necesaria la conceptualización de estas cuestiones. Es urgente la orientación de las personas, ayudando a que puedan adoptar actitudes sensibles al arte y a la belleza, educando en ellas un sentido estético de la vida. La vivencia de ocio en el ámbito del arte no es un simple ornamento o experiencia intrascendente; actúa profundamente en la vida del ser humano y puede contribuir a clarificar su relación con la realidad o con los otros. Es importante reflexionar sobre ella, porque el ocio ofrece múltiples posibilidades de fundar mundos portadores de realidades humanas, que más allá del mero entretenimiento nos ayuden a nuestra propia comprensión y formación.

⁷² M. DUCHAMP, *Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 163.

Capítulo 2

El arte como vivencia de ocio, una experiencia gozosa

En las páginas anteriores he destacado mi intención de reflexionar sobre la experiencia del arte como vivencia de ocio. He apuntado que la idea central que vertebra este libro puede condensarse en que el arte como vivencia de ocio es una experiencia gozosa que contribuye a nuestro desarrollo personal, lo que significa no sólo el despliegue de nuestra capacidad intelectual, sino también de nuestros sentidos, facultades perceptivas y sentimientos. En los capítulos que siguen intentaré desplegar toda la riqueza que esta frase condensa. Ahora bien, antes de afrontar estas facetas quisiera detenerme en el valor de la experiencia en sí misma y en el disfrute que nos proporciona. Elegimos la lectura de un libro o la visión de una película, sin querer alcanzar otra meta que disfrutar con esa actividad, aunque esa experiencia traiga consigo otros beneficios ajenos a nuestra elección. Quizá el modelo de esta experiencia primaria pueda ser el estado de concentración que experimentamos en la niñez. Así lo expresa Luis García Montero:

Para la mayoría de los niños de mi generación la ley del deseo se hizo evidente con los buenos libros de aventuras. *La isla del tesoro*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Las aventuras de Tom Sawyer* son un magnífico camino para descubrir ese poder asombroso de seducción que tienen los libros, esa soledad en la que de pronto se encuentra uno sintiendo y pensando de-

lante de una historia escrita por otro, tal vez en una civilización desaparecida. Digo sintiendo y pensando, porque la literatura tiene un ritmo lento, hecho a la medida de nuestros ojos y nuestro cerebro, un ritmo que nos permite imaginar, sentir y disentir, opinar sobre lo que somos y lo que queremos⁷³.

El texto de García Montero condensa los beneficios que aporta la literatura. La lectura estimula nuestra imaginación y nos hace más críticos, nos enseña a sentir y disentir y con ella vamos descubriendo lo que somos y lo que queremos. En el discurso pronunciado por Günter Grass con motivo de la concesión del premio Príncipe de Asturias, el escritor ha recordado la función de la literatura y ha hecho un elogio del libro. La literatura tiene una función que realizar como memoria de lo olvidado por la historia. Con frecuencia queda desplazada en nuestro mundo de información, pero el libro volverá a ocupar un lugar importante: «Y se encontrarán lectores para los que los libros sean un medio de supervivencia. Veo ya niños, hartos de televisión y aburridos de juegos informáticos, que se aíslan con un libro y se abandonan a la atracción de la historia narrada, se imaginan más de cien páginas y leen algo muy distinto de lo que aparece en letras de imprenta. Porque esto es lo que caracteriza al ser humano. No hay espectáculo más hermoso que la mirada de un niño que lee. Totalmente metido en ese contramundo, metido entre dos tapas, sigue estando presente, pero no quiere que lo molesten»⁷⁴. La lectura nos saca de lo cotidiano y estimula la imaginación; nos enseña a sentir, a llorar y a reír, a pensar y a comprender el mundo humano. Nuestra comprensión e imaginación dan vida a los textos y como lectores tenemos que extrañarnos de nuestro propio mundo para penetrar en el universo imaginario que el texto nos ofrece.

Las lecturas juveniles, como las que recuerdan estos textos, son la puerta de entrada a un mundo que ya nos acompañará siempre. El deseo de leer, como el deseo de cualquier arte, va aumentando a medida que se lee, se escucha música o se tiene la oportunidad de ir

⁷³ L. GARCÍA MONTERO y A. MUÑOZ MOLINA, *¿Por qué no es útil la literatura?*, Hiperión, Madrid, 1993, p. 12.

⁷⁴ Entrevista a Günter Grass, en *ABC cultural*, 23 de octubre de 1999, p. 45.

al teatro. La lectura de los primeros libros es impaciente; se desea recorrer las aventuras, los acontecimientos que llevan a descubrir el final. Son lecturas que se realizan con la pasión intacta de leer cualquier cosa, sin el filtro crítico que nos lleva más tarde a abandonar autores o géneros. En este proceso la formación reglada puede ser una gran luz, pues las primeras lecturas ayudan a descubrir textos y autores y son un buen inicio de encuentro con los textos literarios. El profesor puede *enseñar a leer*, estimulando un diálogo con las obras y favoreciendo una lectura inteligente y crítica. Un profesor entusiasmado con la literatura, la música o cualquier arte puede tener un papel decisivo en el despliegue de las actividades de ocio de sus alumnos. Puede ser un modelo de vivencia y, sobre todo, tiene a su disposición un medio apropiado para incitarles a experimentar nuevas formas de vida creativa. El escritor Alberto Manguel, que tuvo la oportunidad de trabajar como lector para Borges, relata así su experiencia personal:

Pronto aprendí que la lectura es acumulativa y que procede por progresión geométrica: cada nueva lectura edifica sobre lo que el lector ha leído previamente. Empecé adoptando una postura crítica ante los relatos que Borges escogía para mí —decidí de antemano que la prosa de Kipling sería envarada, la de Stevenson infantil y la de Joyce ininteligible—, pero muy pronto los prejuicios dejaron paso a la experiencia, y el descubrimiento de un relato hacía que tuviera deseos de leer otro, el cual, a su vez, se enriquecía con el recuerdo tanto de las reacciones de Borges como de las mías. El progreso de mis lecturas nunca siguió la secuencia convencional del tiempo. Por ejemplo, leer en voz alta para Borges textos que yo había leído ya por mi cuenta modificaba esas anteriores lecturas solitarias, ampliando y transformando mis recuerdos, haciendo que percibiera lo que no había advertido entonces pero que ahora me parecía recordar, mediante un proceso desencadenado por la reacción de Borges⁷⁵.

El encuentro con el arte es en muchas ocasiones una cuestión de azar; cae un libro en nuestras manos y nos descubre un autor; ese

⁷⁵ A. MANGUEL, *Una Historia de la lectura*, Alianza, Madrid, 1998, p. 35.

hecho desencadena una nueva búsqueda y así podemos encontrar-nos en un proceso que nos va conduciendo con un atractivo irresistible. Pero este proceso se verá favorecido si estamos preparados, si alguien en nuestra formación nos ha enseñado el camino y ha estimulado nuestra sensibilidad.

¿Qué caracteriza esta experiencia?

¿Qué es lo que caracteriza estas experiencias tan apreciadas por nosotros? ¿Qué es lo que nos lleva a concentrarnos en ellas? ¿Cómo se inician? Responder a estas preguntas no es nada fácil y puede que todo intento de hacerlo sea inadecuado. Quizá, por eso, la reflexión teórica suele evitarlas. Hay una gran dificultad de comunicación de estas experiencias, sobre todo, cuando nos afectan a lo más profundo de nuestro ser. Además, en este ámbito no satisfacen las respuestas positivistas sobre datos psicológicos verificables en relación con el impacto que producen en nosotros las obras. Comenta G. Steiner que «el hecho de que la fenomenalidad personal del encuentro con la música, la literatura y las artes se deja ampliamente inarticulada es indicativo del clima estilístico e intelectual predominante hoy, en la era de la teoría»⁷⁶. A la dificultad intrínseca que suponen la experiencia, la introspección y el relato de ella, hay que sumar los excesos de los testimonios románticos. Pero apunta el crítico que estas argumentaciones enmascaran una cobardía más radical, que es el embarazo que sentimos al dar testimonio de lo poético. La experiencia del arte da entrada en nuestras vidas al misterio de la otredad y nos sitúa en una dimensión metafísico-religiosa.

Sin embargo, pese a estas dificultades, las experiencias estéticas nos son familiares, porque todos las hemos vivido y tenemos la oportunidad de darles cabida en nuestras vidas a diario. Para reflexionar sobre ellas, podemos apoyarnos en manifestaciones de los artistas que tienen una mayor capacidad de condensar en palabras sus vivencias. Voy a empezar por recordar lo que piensan al-

⁷⁶ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 216.

gunos creadores sobre sus experiencias artísticas. Luego me apoyaré en otros textos para deslindar algunos rasgos de la experiencia receptora.

Una actitud: capacidad de asombro

Unos textos de Juan Ramón nos situaban, en el capítulo anterior, en la dimensión vivencial de la poesía como realización y participación. La poesía es *canto, poetización, emoción, pasión*: «Poesía que no prende, que no contajia, por bien que esté, no sirve de nada»⁷⁷. La vida poética está abierta a todos. Juan Ramón destaca también el placer que nos proporciona el arte y por ello pide que «todo trabajo artístico debe ser deleitable. Donde acabe el deleite, acaba la creación, la corrección, la lectura, todo»⁷⁸. Este deleite está vinculado al cultivo de la sensibilidad, de la inteligencia y de la conciencia: *los tres cultivos eternos* que el arte enriquece. Ahora bien, ¿cuál es el punto de vista del poeta? ¿Cómo se da el fenómeno creador? «La poesía —escribe— no es un problema, sino una gracia. Y la “conciencia poética” no consiste, a mi juicio, en considerar las cosas de una manera seudocientífica (como no consiste la conciencia científica en considerarlas de una manera seudopoética), sino en sorprenderles aguda, airosa, seguramente (las cosas tienen muchos secretos) su verdadera poesía»⁷⁹. La mirada atenta del poeta sabrá descubrir la belleza de las cosas. El mundo y todas las cosas pueden verse desde infinitos puntos de vista, pero el poeta sabe mirarlas «desde los puntos de vista de la belleza, de la poesía y del amor que me parecen los más elevados de todos»⁸⁰. La poesía es expresión de belleza porque es realización, concreción, configuración de belleza creada. El poeta no circunscribe el ámbito de la poesía a determinadas esferas de la realidad excluyéndola de otras; tampoco a ciertos temas. En su conferencia *Poesía y literatura* dice: «Poesía no puede significar más que encanto y misterio inmensos,

⁷⁷ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología*, 1745, p. 291.

⁷⁸ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología*, 1527, p. 261, y 4064, p. 739.

⁷⁹ J.R. JIMÉNEZ, *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 353.

⁸⁰ J.R. JIMÉNEZ, *Crítica paralela*, Narcea, Madrid, 1975, p. 270.

y el encanto y el misterio pueden ser de mil maneras y estar en todos los lugares, incluso en las estercoleras»⁸¹. La poesía tiene infinitos aspectos como la vida, que es su órbita propia. Es la mirada del poeta la que descubre la belleza al buscarla con inquietud y entusiasmo. No es una actitud pasiva, sino de búsqueda activa y creadora.

Pensemos ahora en el testimonio de un novelista. Muñoz Molina ha sido desde niño un apasionado lector y es hoy día un magnífico escritor que nos ha proporcionado unos relatos y novelas en los que otros lectores hemos disfrutado durante largas horas. Recientemente, como comentaba más arriba, ha publicado un libro, *Pura alegría*, en el que recoge algunas conferencias y ensayos sobre lo que es la literatura, su oficio de escritor y diversas cuestiones críticas. Piensa Muñoz Molina que escribir es accesible a cualquiera, lo mismo que casi todas las mejores obras de la literatura pueden ser leídas, entendidas y disfrutadas todas las personas, sin otra condición que el dominio solvente de la lectura y un poco de atención. En el caso de la escritura hace falta una *actitud* que es tanto un arma o instinto del novelista como de cualquiera que viva con un interés apasionado por la experiencia del mundo; en el origen del acto de escribir está *el gusto de mirar y aprender*, es decir, una actitud de admiración y de curiosidad en el mejor sentido del término. El escritor tiene la convicción de que las cosas y los seres merecen existir. Se trata de un sentimiento de respeto y a la vez de gratitud, una curiosidad que es sobre todo «una celebración de la pluralidad de la vida y del valor irreductible de cada una de ellas»⁸². Quizá nos tiene pensar que el novelista, el artista en general, es un ser dotado de unas cualidades extraordinarias que le posibilitan ver lo que los demás no vemos. Nuestro escritor piensa que el novelista se parece a un detective, ve más que los otros no porque tenga unas cualidades extraordinarias sino porque se concentra y pone mucho interés, es decir, mira con atención. Puede hacer un relato con cualquier tema, de la realidad o de la ficción, del periódico o de su propia biografía. Tiene las mismas fuentes que cualquiera

⁸¹ J.R. JIMÉNEZ. *El trabajo gustoso*, Aguilar, Méjico, 1961, p. 138.

⁸² A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, p. 28.

de nosotros. Su tarea y su dificultad radica en el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción. Dicho de otra manera, los datos de la realidad o el punto de partida tienen que tener una *mirada*. Es el punto de vista que pone el escritor. No basta con ver; *hay que saber mirar*. Escribir es primero el arte de mirar, luego el de seleccionar y, en tercer lugar, un arte combinatorio que da forma a la materia configurando la ficción.

Igor Strawinsky, en su *Poética Musical*, expresa unas ideas parecidas: «La facultad de crear nunca se da sola. Va acompañada del don de la observación. El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda del descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada alrededor. Lo conocido, lo que está en todas partes es lo que solicita su atención»⁸³. Esta capacidad de observar y de sacar partido a sus observaciones arraiga y se complementa en su poder creador; el descubrimiento del artista no es nada si no se configura en obra.

La mirada atenta y creadora del poeta, el gusto de mirar y aprender en el acto de escribir o el don de observación del músico son una *celebración por el valor de la vida*. Es la actitud de asombro o admiración de la que habla Aristóteles como inicio de la filosofía y el origen de todo filosofar. El mismo Aristóteles emparenta el acto filosófico y el poético, pues el filósofo y el poeta detienen su mirada en lo asombroso, en lo que reclama admiración. ¿En qué consiste esta actitud? ¿Qué es el asombro? Consiste en una liberación *de la mirada* que nos permite ver *con ojos nuevos* —con *ojos de niño*, dirá Matisse—, nos permite captar en lo cotidiano y habitual lo no atendido, lo insólito. Como dice J. Pieper, el asombro es olvidarse de los inmediatos fines vitales para posibilitar, aunque sólo sea por una vez, el «atónito mirar a la faz maravillosa del mundo»⁸⁴. El que se asombra lleva a cabo de forma pura la actitud que

⁸³ I. STRAWINSKY, *Poética Musical*, p. 58.

⁸⁴ J. PIEPER, *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1974, p. 128.

desde Platón se llama *theoría*, sólo posible en la medida en que el hombre no se ha vuelto ciego para la realidad. La apertura a la experiencia, la atención fluida, la curiosidad y el interés son rasgos propios de una persona creativa.

Es lo que ha llevado a algunos artistas o pensadores a hablar de la creación como un don. Gabriel Celaya apunta que lo que el arte tiene de entrega, de generosidad, de regalo sin precio, es en el fondo una insuficiencia de nuestra necesidad humana de ser para otro. Es el impulso que nos mueve a propagarnos y a ser con la ayuda de los otros más de lo que somos por nosotros mismos. El artista tiene un ámbito para ensanchar su yo: la obra que crea y que, en cierto modo, tiene una vida propia que amplía la suya. El artista y el receptor se encuentran en la obra y en ella adquieren una nueva dimensión; escapan de la subjetividad en la dirección de lo universalmente compartido⁸⁵.

Si éste es el punto de vista del artista creador, ¿cuál es el del receptor?, ¿en qué consiste esta experiencia?, ¿en qué se diferencia de otras de nuestra vida?, ¿cuál es su punto de partida? La reflexión estética ha tratado de responder a estas preguntas y ha visto que lo que distingue a la experiencia estética de otras experiencias con las que nos relacionamos con el mundo es una *actitud*. La actitud es una disposición voluntaria de nuestra inteligencia que controla las operaciones mentales y media con los sentimientos⁸⁶. Hospers concreta la actitud estética en los siguientes términos: «Esta actitud fundamentalmente consiste en la separación de la experiencia estética de las necesidades y deseos de la vida ordinaria y de las respuestas que damos por costumbre a nuestro ambiente como personas prácticas»⁸⁷. Si esta distinción de actitud se niega, quedan borradas las diferencias para distinguir lo estético de lo no estético. Habitualmente percibimos una silla como un objeto para sentarnos o el cielo oscuro como pronóstico de lluvia; pero la mirada estética se da cuando estas respuestas quedan en suspenso y observamos el

⁸⁵ Me refiero a la conferencia de G. Celaya que ya he comentado, *El arte como lenguaje*.

⁸⁶ Cfr. J.A. MARINA, *Ética para náufragos*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 163.

⁸⁷ J. HOSPERS, *Significado y verdad en el arte*, Fernando Torres, Valencia, 1980, p. 22.

diseño de la silla o el color sorprendente del cielo. Quiere decir que nos sorprenden y reclaman una mirada diferente a la que tenemos en el trato ordinario con las cosas. Es también una actitud de asombro, como la que veíamos en los artistas, que nos conmueve y reclama nuestra capacidad de respuesta. Lo que suscita asombro apela a nuestra creatividad. La experiencia continúa si nosotros voluntariamente permitimos su curso. En ocasiones la reflexión estética ha entendido este *asombro* como una pura pasividad; como una captación incontaminada de toda conceptualización y aislada de todo contexto. Se ha hablado de *contemplación* como si fuera una visión estática y no contaminada de la obra propuesta. Pero la práctica de la experiencia niega estas teorizaciones, pues sólo hay que tomar en las manos un poema o mirar un cuadro para saber que la experiencia es dinámica y que requiere un esfuerzo por nuestra parte para discernir relaciones, identificar los sistemas simbólicos o desentrañar el significado.

La actitud estética es una cuestión de grado; es difícil trazar sus límites, pues puede coexistir con otros intereses o en otro tipo de experiencias y quizá no perdamos nunca un umbral de conciencia estética. Algunos autores restringen la utilización del término a determinadas experiencias y lo niegan en otras, y para otros, como en el caso de J. Dewey, lo estético es el desarrollo deseable en toda experiencia. John Dewey, en su obra *El arte como experiencia*, defiende que lo estético es una cualidad inherente a toda experiencia satisfecha. Su concepto de experiencia parte del concepto común, pero lo concreta en aquellos momentos en la historia de un individuo en que uno o varios procesos de vida adquieren una intensidad y unificación en torno de un objeto, de un acontecimiento, de una situación. En cada momento de nuestra vida vivimos experiencias, pero la reflexión de Dewey se centra en aquellas en las que el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Este tipo de experiencias lleva consigo una cualidad individualizadora y autosuficiente que las caracteriza como un *todo*; la unidad, la integración, la cualidad que las impregna muestran su singularidad; son momentos que dan intensidad al vivir. Pues bien, un rasgo característico de estas vivencias es para Dewey su cualidad estética. Así lo estético es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal. La cualidad estética

redondea la experiencia hasta completarla y darle unidad emocional⁸⁸. Esta cualidad no es propia de aquellas experiencias que comúnmente denominamos estéticas, sino que pertenece a toda experiencia que tenga las notas destacadas, es decir, a toda experiencia completa. La *experiencia óptima* de Csikszentmihalyi recoge las notas principales del concepto de Dewey.

Ahora bien, estas características apuntadas por Dewey han sido destacadas de una u otra manera por diversos autores que han reflexionado sobre la experiencia estética. La dificultad de la posición de este autor radica más bien en establecer los límites con otro tipo de experiencias de la vida que pueden ser intensas, integradas, unificadas, mostrarse como un todo como él dice y, sin embargo, pertenecer a otros intereses no específicamente estéticos, sino religiosos, investigadores o de otros ámbitos.

Los diversos autores han entendido la actitud estética con diferentes términos; para algunos la nota preferida es el *desinterés*; otros autores prefieren utilizar conceptos como *empatía*, *sensación de irrealidad* o, simplemente, *placer*. Unos y otros tratan de deslindar una diferencia que posibilite la caracterización de la vivencia estética como una experiencia peculiar del ser humano. Robert Jauss escribe que «la experiencia estética se realiza al adoptar una *actitud* ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola»⁸⁹. Actitud, comprensión y goce serían los pilares que la caracterizan y deslindan.

He destacado ya que la experiencia en la que centro la atención es la primaria; la que nos sucede a cualquiera de nosotros cuando una obra de arte nos sale al encuentro y nos *prende* con una fuerza tal que nos impide pasar a otra actividad. La actitud natural respecto a la realidad cotidiana se rompe al levantarse el telón del teatro o sumergirnos en un concierto. La realidad cotidiana permanece *entre paréntesis*, como un segundo plano que, sin embargo, es el horizonte de experiencia sobre el que la primera desarrolla su sentido. En una ocasión le preguntaban a Jean Genet sobre su conciencia

⁸⁸ Cfr. J. DEWEY, *El arte como experiencia*, FCE, Méjico, 1949, pp. 34-52, especialmente.

⁸⁹ R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pp. 13-14.

personal ante la contemplación de la obra de arte y respondía: «Pierdo cada vez más el sentido de *mí mismo*, el sentimiento del *yo*, para no ser más que percepción de la obra de arte. Frente a acontecimientos subversivos, mi *yo*, mi *yo social*, se halla, al contrario, cada vez más satisfecho, se halla hinchado cada vez más, y *yo*, frente a acontecimientos subversivos, cada vez tengo menos posibilidades, menos libertad para... la contemplación, justamente». Le pregunta el periodista: «¿La contemplación absorbe su *yo* hasta perderse?». Responde: «No hasta perderme, no hasta el punto de perder totalmente el “yo” porque, en un momento dado, se siente muy claramente el hormigueo en las piernas y uno vuelve *en sí*, pero se tiende hacia la pérdida del *sí*»⁹⁰. Las respuestas de Genet destacan muy bien el estado de ruptura de la vida cotidiana, la pérdida del sentido del tiempo, lugar y consciencia corporal, que nos lleva a concentrarnos en la obra y a intensificar nuestra atención sobre ella. Es un estado de olvido de sí mismo en el que la persona focaliza la atención en la actividad y canaliza en ella las emociones, alcanzando un estado de paz. La experiencia estética lleva a cabo un proceso de concentración que, si bien puede variar de intensidad según las personas y circunstancias, nos alivia de las preocupaciones cotidianas y enfoca nuestra mente a la actividad. Nuestra atención está polarizada en ella y vivenciamos un *pasar el tiempo sin sentir*. Es lo que ha llevado a algunos pensadores a hablar del carácter atemporal de la experiencia, aunque sería más apropiado decir que tiene su propio tiempo interno. Juan Ramón prefiere la paradoja del *instante eterno*, que expresó en muchos aforismos como en el siguiente: «Lo que ha sido instante pleno, ha sido absoluta, completa, redonda, acabada eternidad»⁹¹.

Juan Ramón recuerda en un texto, que dedica a Rubén Darío, la emoción que le causó un poema del poeta nicaragüense que tanto admiró:

Un día, una tarde de sol amarillo y picante, al abrir yo un número de *La Ilustración Española y Americana* de Madrid, que recibía mi hermana Ignacia, vi una columna de verso macizo

⁹⁰ Entrevista con Jean Genet, por Hubert Fichte, en *Quimera*, 16, febrero de 1982.

⁹¹ J.R. JIMÉNEZ, *Estética y ética estética*, p. 313.

que me causó extrañeza. Era un poema ancho (yo no me fijé entonces en las sílabas ni en las rimas) y se titulaba «*Al Rey Oscar*». Lo firmaba Rubén Darío (...) Y yo leía una vez y otra arrobado hasta no poder apartar mis ojos del papel:

Así, Sire, en el aire de la Francia nos llega
la paloma de plata de Suecia y de Noruega,
que trae en vez de oliva una rosa de fuego.
Un búcaro latino, un noble vaso griego,
recibirá el regalo del país de la nieve.
Que a los reinos boreales el patrio viento lleve
otra rosa de sangre y de luz españolas;
pues sobre la sublime hermandad de las olas,
al brotar tu palabra, un saludo le envía
al sol de medianoche el sol del mediodía...

Y yo no entendí aquello del todo, pero me exaltaba, me trasportaba y me hacía ver por el naranjal redondo y verde, base que ya sabía yo por instinto que con la de los pinos sería bastante para mí, estuviera yo donde estuviera, no sé qué palacio flotante de belleza universal insospechada: (...)

Moguer, al fondo, en su loma, me parecía un Moguer maravilloso, como el de niño, y además Babilonia, Atenas, Roma, todo superpuesto. Y cerca, Cádiz era Gades, y Tharsis era Salomón, y el estrecho de Gibraltar Hércules abierto de piernas, y la laguna de Palos Palus Infernalis. Sí, yo estaba por majia de Rubén Darío en Tartessos. Y estaba en el naranjal igual de cada sitio y desigual en cada parte. En realidad no veía yo dónde estaba, no estaba en ningún allí y me sentía un poco dios mitológico, dios joven, dueño de la vida⁹².

La experiencia que rememora Juan Ramón y que escribe años más tarde es la vivencia del encuentro con el arte vivido apasionadamente. El poeta es aquí un adolescente que admira a Rubén ya poeta consagrado. El texto muestra el despertar al gozo de la literatura y también al descubrimiento de exaltación por los propios sentimientos creadores. Para los jóvenes poetas del momento,

⁹² J.R. JIMÉNEZ, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo, Fundación J.R. Jiménez, Moguer, 1990, pp. 232-233.

Rubén era el modelo en el que encontraban un lenguaje renovado, la expresión bella y perfecta que ellos anhelaban. La necesidad emocional de hallar un cauce creador se realiza estéticamente en el descubrimiento del verso de Rubén. La saturación de imágenes y la acumulación de efectos sensoriales e intelectuales debían de causar una impresión de sorprendente modernidad en el adolescente lector de poesía romántica. El texto refleja muy bien cómo el joven poeta queda impactado por las propiedades formales del verso, la elección de las palabras y las imágenes. El texto nos muestra también que disfrutamos con aquellas actividades que hemos ejercitado y en las que nos sentimos con algunas destrezas. Probablemente gocemos más con la música si desde niños estamos familiarizados con ella. Es el caso de Juan Ramón con la poesía, pues empezó a escribir a una edad temprana, pero sobre todo pudo leer desde niño, gracias a las posibilidades que encontró en su propia familia. Los niños tienen una gran facilidad para vivenciar experiencias estéticas: «Privar al niño del hechizo de la narración —escribe Steiner—, del medio galope del poema, oral o escrito, es una especie de entierro en vida. Es emparedarlo en el vacío (...) Si el niño se queda vacío de textos, en el sentido más cabal del término, sufrirá una muerte prematura del corazón y de la imaginación»⁹³. Es curioso cómo el poeta describe el estado de dilatación del yo en la experiencia vivida. El yo sale de sus propios límites, se ensancha y se convierte en parte de otra realidad cuando se olvida de sí mismo.

Una participación co-creadora

Desde la reflexión del ocio he insistido, en las páginas anteriores, en la necesidad de partir de una acción consciente, querida por el sujeto, pues lo que diferencia al ocio de otros ámbitos de nuestra existencia es la actitud con la que nos disponemos a la actividad. Esta actitud es una valoración del punto de vista personal, que explica cómo lo que para una persona es ocio, para otra no lo es. El ocio se concreta desde la subjetividad. Ahora bien, en el

⁹³ G. STEINER, *Presencias reales*, pp. 232-233.

ámbito de la experiencia estética, además de esta *actitud* inicial, se requiere la participación activa del sujeto en la creación. El receptor tiene que ayudar a crear su propia experiencia, tiene que constituir el objeto sobre el que va a desplegar su creatividad y en el que va a encontrar una fuente de disfrute. Así como la experiencia del artista se condensa en la forma que crea, la experiencia del receptor se concreta en una participación co-creadora en la obra dada. La experiencia es creación y recreación. Esta relación es la que ha enmarcado el desinterés de la vivencia estética y las pautas de comprensión las encontramos en Aristóteles y en Kant. Otros autores, como es el caso de Gadamer, complementan este aspecto destacando la experiencia estética como un proceso de comprensión, lo que supone una participación activa en la tarea de reconstrucción e integración de la obra; lo veremos en el capítulo siguiente.

Kant entendió la obra de arte como *producción en el ocio* y como *juego*, como una ocupación grata *en sí y para sí*, deslindada del trabajo hecho con una finalidad que se persigue por su efecto⁹⁴. Situó el placer estético en el ámbito de la sensibilidad y de la belleza y lo caracterizó como placer desinteresado. Kant separó el espacio estético del conocimiento científico y de la moral y subrayó la autonomía de la experiencia estética. La gratuidad y el juego que caracterizan el arte conllevan el desinterés. El *desinterés* que nos proporciona el objeto estético contrasta con el *interés* o satisfacción que relacionamos con la existencia de un objeto. En la experiencia estética ponemos entre paréntesis la existencia del objeto; gozamos con su representación y somos indiferentes a su existencia. También parte Kant de la misma actitud de olvido de los intereses prácticos y fines vitales de nuestra vida cotidiana que destacábamos antes, en

⁹⁴ «[El arte] también se distingue [del] *arte de oficio*: el primero llámase libre; el segundo puede también llamarse arte mercenario. Consideran el primero como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir, como ocupación que es en sí misma agradable, y al segundo considérasele de tal modo que, como trabajo, es decir, ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que sólo es atractiva por su efecto (verbigracia, la ganancia), puede ser impuesta por la fuerza». KANT, *Crítica del Juicio*, 43, traducción de M. García Morente, Editorial Nacional, Méjico, 1973, pp. 352-353.

la reflexión sobre el asombro. La experiencia estética no se orienta a un fin práctico.

La otra pauta la encontramos en Aristóteles al fijar el horizonte del arte en el marco de la *mímesis*, es decir, en la representación o en la ficción. Voy a detenerme en este punto, porque es muy importante entender correctamente al filósofo.

Aristóteles se interesó por el arte y deslindó su ámbito propio, proporcionándonos unas reflexiones de gran interés. Los griegos entendían el arte bajo el concepto genérico de *techne*, que les servía lo mismo para hablar de las artesanías, en general, que del arte. Ahora bien, Aristóteles distinguió dos clases de *technai*: las ordenadas a la necesidad o utilidad y las ordenadas al placer; es decir, artes útiles y artes liberales o bellas artes, como más tarde las llamará la tradición, con algunas precisiones que ahora no nos interesan. Las artesanales se diferencian de las representativas, que sencillamente podemos llamar arte⁹⁵. Entre ambas hay una diferencia extrínseca, ya que las primeras están ordenadas a satisfacer una necesidad, mientras que las segundas están ordenadas al placer intelectual. Tienen, además, una diferencia intrínseca: las primeras son utensilios, configurados por materia y forma, pero *sin intención representativa*. Las segundas son miméticas, imágenes representativas, es decir, materia, forma y semejanza al modelo, al paradigma, e *intención representativa*. Gracias a esta semejanza es posible el juicio de identidad intencional, no material, que provoca en el espectador. La *mímesis* no es imitación o copia, sino *ficción, creación, pretensión*. Queda claro que no toda *mímesis* es *poiesis*, sino sólo la *mímesis* artística; ni toda *poiesis* es *mímesis*, sino sólo la mimética ordenada al placer. En el arte encuentra el espectador un placer peculiar, ya que se complace en la habilidad del artista, pero, sobre todo, su gozo primario radica en la comprensión del carácter representativo.

Por tanto, aunque los términos, ni en castellano —*representación*—, ni en griego —*mímesis*—, nos ayuden demasiado a comprender lo que Aristóteles quería decir, sí lo podemos concretar por el conjunto de sus reflexiones. De modo que lo característico del arte es *hacer*

⁹⁵ Cfr. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 981 b 17 ss.

creer, simular, fingir, pretender, mostrar algo *como si fuera...* No sugiere copia, sino elaboración por parte del artista⁹⁶, es decir, creación. Prueba de ello es que considera la música como la más imitativa de todas las artes, queriendo subrayar, probablemente, la libertad de expresión del lenguaje musical y, por tanto, su capacidad para *representar* libremente.

Aristóteles no entiende la mimesis como Platón. En la obra de arte, Platón no tiene en cuenta más que su *ser físico*, su realidad ontológica, no su carácter *representativo*, que para Aristóteles es lo que constituye su rasgo diferenciador. La obra de arte es, para Platón, apariencia, ilusión, engaño; el grado ínfimo en la escala de la realidad ontológica. La *mimesis* es fabricación de apariencias ilusorias. En cambio, para Aristóteles, lo que interesa en la obra de arte no es tanto la realidad ontológica de la imagen como su capacidad para encarnarse y representar en una materia nueva una forma dada. Para Platón el modelo del artista es un *particular sensible* y el artista no elabora nada *mentalmente*; se limita a mirar al modelo y copiarlo. En Aristóteles, el modelo pasa a través de la mente del artista, que intuye la forma, *noesis*, y esta forma es la que el artista trata de traspasar al nuevo material. En el caso de la poesía hay una elaboración mental del modelo: el poeta universaliza e idealiza. Luego podríamos decir que la *poiesis mimética* es, para Aristóteles, creación de una imagen representativa de una forma universal con vistas a producir un placer intelectual.

Esta *imagen representativa*, creada por el artista, nos invita a participar y a desplegar nuestra creatividad en su experiencia estética. La obra es una creación libre y gratuita —como ha establecido Kant— y nos ofrece un espacio de libertad que podemos disfrutar desinteresadamente. Además, Aristóteles subraya el carácter universal que el artista encarna en la forma y gracias a esta universalización y a la verosimilitud propia del arte podemos reconocernos en él y confrontar nuestra propia experiencia con la propuesta de la

⁹⁶ El término ha sido ampliamente discutido y con frecuencia los autores optan por transliterar el vocablo original. Cfr. W. KAUFMANN, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 74 y ss., y W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, I, Akal, Madrid, 1987, pp. 150-151.

obra. Esta vivencia trae consigo un ámbito de *descubrimiento* que nos hace ver con *otros ojos* la realidad en la que estamos inmersos y nos ayuda a conocernos mejor a nosotros mismos. Veamos estas ideas en palabras de un poeta; así las expresa Manuel Altolaguirre:

La poesía, ya sea exterior o profunda, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo y en ella aprendo a conocerme a mí mismo. Por eso el poeta no tiene nunca nada nuevo que decir. La poesía es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos. Sirve para rescatar el tiempo perdido, para levantar el ánimo, para tener alma completa, y no fugaces momentos de vida. En ella ensayamos la muerte más que con el sueño. Ella nos libera de lo circunstancial, de lo transitorio. Ella nos hace unánimes, comunicativos. El verdadero poeta nunca es voluntario, sino fatal. (No existen los poetas malditos.) La poesía salva no solamente al que la expresa, sino a todos cuantos la leen y la recrean. Tiene más espíritu el buen lector que el buen escritor, porque el primero abarca mayores horizontes. Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he llegado a sentir lo que espero haber dicho⁹⁷.

Ahora bien, además de estas experiencias tenemos que tener en cuenta que actualmente el contacto con la obra de arte se realiza, con frecuencia, en el marco del turismo de masas, en situaciones que hacen realmente difícil el *encuentro con el arte*; se consigue una aproximación, la confirmación personal de un acto de presencia en la exposición o en el museo. Estas nuevas condiciones de democratización del arte, de acceso masivo a la cultura y también la dinámica del propio arte contemporáneo han llevado a algunos investigadores a revisar la categoría de *contemplación*⁹⁸ que desde la Ilustración ha fundamentado la recepción de las obras de arte. Se plantea la cuestión de las condiciones materiales y antropológicas de posibilidad del juicio estético en el mundo de las artes plásticas, en las condiciones habituales hoy día en los museos y salas de exposiciones.

⁹⁷ M. ALTOLAGUIRRE, *Las islas invitadas*, edición, introducción y notas de M. Smerdou, Castalia, Madrid, 1978, p. 51.

⁹⁸ Cfr. J. JIMÉNEZ (ed.), *El nuevo espectador*, Visor-Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 17-29.

Stendhal, en *Historia de la pintura en Italia*, se detiene a comentar el *Efecto que produce la Sixtina* y escribe:

Creo que el espectador católico al contemplar los *Profetas* de Miguel Angel trata de acostumbrarse a ver a los seres terribles ante los cuales ha de comparecer un día. Para sentir bien esos frescos se debe entrar en la Sixtina con el corazón abrumado por las historias sangrientas de que rebosa el Antiguo Testamento.

En la Sixtina se canta el famoso *Miserere* el Viernes Santo. A medida que avanza el salmo penitencial, se van apagando los cirios, apenas se entrevén los ministros de la cólera del Señor y yo he visto que, por muy poca imaginación que se tenga, el hombre más templado llega a experimentar algo que se parece al miedo. No nos asombraría en aquel instante oír el fragor de la trompeta del juicio final y toda idea de clemencia huye del corazón⁹⁹.

Cualquier persona que haya tenido la oportunidad de visitar la Capilla Sixtina actualmente conoce la diferente vivencia que experimenta el turista. La Capilla se visita entre una multitud de personas que se agolpan en ella, tras recorrer en masa los pasillos del Vaticano, y no hay silencio ni oportunidad para sentir el *fragor del juicio final*. Quizá el modelo tradicional de contemplación estética ha subrayado el intimismo y la quietud de la experiencia. Tanto desde las propuestas artísticas como desde la reflexión estética se reconoce que la recepción del arte es creatividad, activamente participante e interactuante. La experiencia estética supone una tarea de reconstrucción e integración que involucra plenamente al receptor; no es una actitud pasiva y quieta sino de participación y coejecución. Sin embargo, esta apropiación no puede realizarse sino en el espacio interior que nos permite el discernimiento y la valoración. Ya hace años el profesor Plazaola, comentando estas nuevas condiciones materiales de acceso al arte, llamaba la atención sobre la limitación de estas experiencias¹⁰⁰. Al visitante de algunas exposiciones se le invita a recorrer un itinerario en el que tropieza con obstáculos, o

⁹⁹ STENDHAL, *Historia de la pintura en Italia*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1961, p. 149.

¹⁰⁰ J. PLAZAOLA, *El arte y el hombre de hoy. Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo*, Institución Cultural Simancas, Diputación de Valladolid, 1998, p. 138.

debe abrirse paso entre barras móviles, como en la instalación de C. Meireles en la IX Documenta de Kassel. Si este itinerario no conduce a un momento de sosiego y detenimiento interior no alcanzará el umbral de experiencia estética. La fruición requiere un discernimiento individual y una capacidad de distinción. El acceso masivo al arte puede darnos más posibilidades de conocimiento y de disfrute, pero la experiencia es personal y la comprensión estética apela a un ámbito de libertad que es voluntario y reflexivo.

Estas notas apuntadas sitúan la experiencia estética en el horizonte del ocio. Por una parte, la experiencia estética se ha delimitado como ámbito de separación de las necesidades y deseos de la vida ordinaria y de las respuestas que habitualmente damos como personas prácticas. Hemos visto que era necesaria una *actitud* que se da tanto en la experiencia creadora como en la receptora. Por otra, nos ha situado en un horizonte de ficción, de representación, de creación, que algunos pensadores denominarán un ámbito de juego vinculado a la dimensión creativa del ser humano. En la experiencia estética, como en el juego, vivimos la ficción, un espacio propio *como si* fuera real, que, como veremos, ilumina la realidad en la que estamos inmersos como seres humanos. Es este espacio el que nosotros, como receptores, tenemos que ayudar a crear, es decir, a re-crear. Tenemos que entrar en él si decidimos permitir que la experiencia continúe, y esta decisión dependerá, en parte, de la conmoción que el asombro nos haya causado y del interés que haya despertado en nosotros. Esta participación cocreadora tiene un sentido más profundo de lo que a primera vista podríamos suponer. G. Steiner nos lo explica. Se pregunta el ensayista por qué tiene que existir el arte, por qué tiene que existir la creación poética. Una pregunta semejante a la formulada más ampliamente por Leibniz. Su respuesta es que hay creación estética porque hay creación. La creación del arte es una contra-creación:

Nosotros, lectores, oyentes y espectadores, experimentamos lo estético, somos fieles a la examinadora libertad de su ingreso en nuestro ser, cuando reconocemos dentro de sus formalidades los rasgos de la creación misma. Al responder al poema, la obra de música o pintura, ponemos otra vez en acto, dentro de los límites de nuestra creatividad menor, los dos movimientos definidores de nuestra presencia existencial en el mundo: el del llegar

a ser donde nada era, donde nada podría haber seguido siendo, y el de la monstruosidad de la muerte¹⁰¹.

La experiencia de recepción del arte es una vivencia de la creación. Representar un texto, complementar lo que la obra nos ofrece, es generar los procedimientos del artista. Las obras resisten más allá de nuestras vidas y de las del artífice y su presencia en nosotros nos convierte en creadores. Colaboramos como receptores en la re-creación y perpetuación de la obra del artista, en la medida en que también experimentamos una creación anterior, contra la que la obra de arte trasciende la fugacidad de lo creado. Este acto de colaboración o recreación requiere una sensibilidad especial, una *cortesía* o un tacto del corazón, en el que la sensibilidad y el intelecto están íntimamente unidos para experimentar y comprender las formas significativas del arte.

La experiencia estética y, en general, la experiencia de ocio deben ser libremente elegidas. Sabemos que el arte se presenta en nuestras vidas de forma inesperada, nos paraliza y asombra. Pero esta llamada requiere la entrega consciente del sujeto participante. Podemos decir que la experiencia estética como vivencia de ocio es una experiencia autotélica, con valor en sí misma, que nosotros elegimos libremente sin buscar otra meta. La propia experiencia nos satisface y nos resulta gratificante. El gozo de la propia actividad prevalece por encima de cualquier otra recompensa. Ahora bien, ¿qué trae consigo? ¿Adónde nos lleva la mirada nueva y el entrar en el horizonte de representación, de creación?

Un descubrimiento

Podemos también preguntarnos qué es lo que nos lleva a centrar nuestra atención en un libro o en cuadro o en un concierto, olvidándonos de todo lo que nos rodea. Quizá no tengamos una respuesta definitiva para esta pregunta, pero podríamos contestar que lo hacemos por gusto, por el mero gusto de la actividad en sí misma. Leer, escribir o bien oír música son actividades muy gratificantes

¹⁰¹ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 254.

que nos divierten, nos permiten descansar y, a veces, evadirnos de nuestro cansancio diario. Pero si ahondamos en esta cuestión, quizá encontremos otra respuesta que nos satisfaga más, aunque ésta no sea consciente en nuestra vida cotidiana, cuando nos disponemos a elegir estas actividades. Me refiero a nuestra inquietud como seres humanos que nos lleva a preguntarnos por el sentido de la realidad en la que estamos inmersos. Es el deseo de saber, que Aristóteles destacó como un rasgo propio de nuestra especie y como el inicio del filosofar, por lo que volvemos a encontrar una buena clave de comprensión en este filósofo. Lo que viene a decirnos es que en la literatura y en el arte, en general, encontramos modelos que nos explican el mundo y nos proporcionan un horizonte de descubrimientos que palián nuestra limitación y nuestra ansia de saber. Además la experiencia que tenemos de ello es placentera. Aristóteles relaciona en la *Poética* este deseo de saber con el placer de la *mímesis*. Piensa que el imitar es connatural al hombre desde su infancia y en esto difiere también de los demás seres; por medio de la imitación adquiere los primeros conocimientos y goza con ello. Gozamos con la representación, es decir, con la *creación*, con el *hacer creer*, *simular*, *mostrar algo como si...* que nos proporciona la obra de arte. Para decirlo con el espíritu del filósofo pero en palabras de un escritor, podemos recordar un fragmento del *Concierto barroco* de Alejo Carpentier. La escena es una reflexión sobre una ópera, *Montezuma*, con música de Vivaldi e inspirada en los episodios de la conquista de Méjico. El protagonista, indiano de padre español oriundo de Medellín, como Hernán Cortés, dice:

Hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. Me sorprendí, a mí mismo, en la aviesa espera de que Montezuma venciera la arrogancia del español y de que su hija, la heroína bíblica, degollara al supuesto Ramiro. Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. De haber sido el Quijote del Retablo de Maese Pedro, habría arremetido, a lanza

y adarga, contra las gentes más, de cota u morrión. —¿Y qué se busca con la ilusión escénica, si no sacarnos de donde estamos para llevarnos a donde no podríamos llegar por propia voluntad? —pregunta Filomeno—: Gracias al teatro podemos remontarnos en el tiempo y vivir, cosa imposible para nuestra carne presente, en épocas por siempre idas —También sirve —y esto lo escribió un filósofo antiguo— para purgarnos de desasosiegos ocultos en lo más hondo y recóndito de nuestro ser¹⁰².

El fragmento muestra genialmente cómo el indiano se siente fuera del teatro, en otro tiempo y espacio, vivenciando una página de la historia e imaginándola como también *podiera haber sido*. La literatura nos da la posibilidad de reconstruir el pasado y nos permite aventurarnos en él. Enriquece nuestra experiencia personal y ensancha nuestro yo. El poder de la ficción nos muestra la realidad *de otra manera* que también es posible. Por eso podemos decir, con Jauss, que la curiosidad estética no es un simple *mirar*, sino *una nueva forma de ver*¹⁰³. Arraiga en nuestro deseo de explicarnos el mundo y de encontrar en él nuestra posición y realiza esta misión a través de un espacio de ficción que nos proporciona placer. Quizá en la obra de arte encontremos la realización del creador que todos llevamos dentro. Así al instinto de saber podemos añadir el deseo de contar. Los seres humanos nos construimos con retazos de ficción y de realidad. Recuerda Muñoz Molina que dentro de nosotros mismos hay un novelista oculto que escribe y rescribe a diario una biografía torpe o lujosamente inventada. Hay quien trama la novela de su infancia, de su primer amor o de lo que le gustaría ser. Inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y a veces se confunden. Nuestra memoria inventa el pasado, seleccionando y combinando, lo mismo que el novelista los personajes. La verdadera identidad de las personas más cercanas es un misterio. Construimos para los demás la vida como el novelista¹⁰⁴.

Este horizonte de creación se ve claramente en la literatura, pero ¿y en las otras artes?, ¿se da en la pintura? Ortega, en un temprano ensayo, *Adán en el paraíso*, escrito en 1910 para expresar las emo-

¹⁰² A. CARPENTIER, *Concierto barroco*, Siglo XXI, Madrid, 1988, pp. 75-76.

¹⁰³ H.R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 120.

¹⁰⁴ Cfr. A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, p. 35.

ciones que le provocó la visión de los cuadros de Zuloaga, escribe sobre el punto de vista y la actitud del pintor. El discutido realismo de los cuadros de Zuloaga le da pie para diferenciar dos planos en el cuadro: uno sensible y mimético y otro cósmico, formal, que *no es copia, que nace en el cuadro y sólo en él vive, es el cuadro*. Con ello diferencia Ortega «pintores que pintan cosas» y «pintores que, sirviéndose de cosas pintadas, crean cuadros», para dejar claro que, más allá del sencillo oficio de copiar cosas, el pintor nos introduce en un mundo de valores según el punto de vista¹⁰⁵. Ortega ejemplifica el punto de vista mostrando lo que es la tierra para un labriego, que la pisa y la araña con su arado, y para un astrónomo, que determina el lugar que ocupa el globo en el espacio sidéreo. Para el primero es un camino, unos surcos y una mies; para el segundo es una abstracción matemática. El punto de vista del pintor no es el cotidiano y trivial, tampoco el del científico, ni el histórico. Para el pintor la realidad natural será un medio más, lo mismo que el pincel o el aceite, para articular la forma estética. El pintor construye con medios pictóricos el mundo interior de sus cuadros —lo que le eleva sobre los meros copistas—, consiguiendo la unidad trascendente, que organiza el cuadro mediante un sistema de relaciones espaciales y que es puramente pictórica. Ortega adelanta aquí conceptos que desarrollará más tarde, a partir de las *Meditaciones del Quijote*; los puntos de vista no son meras imágenes visuales, sino efectivas perspectivas reales que crean el panorama.

Estas reflexiones sobre el arte volveremos a encontrarlas en los ensayos de estética posteriores, aunque más tarde orienta su visión hacia una concepción más fría e intrascendente. El quehacer del arte es realizar, convertir en configuración lo que no es. La realidad ingenua no es para el arte sino puro material que el artista desarticula para articular la forma estética. El pintor pone en el cuadro no sólo lo que quiere o le conviene copiar, «sino un mundo inagotable de alimentos para que esas cosas pudieran perdurar en la vida eterna, en perpetuo cambio de sustancias»¹⁰⁶. Gracias al arte, el modelo

¹⁰⁵ Cfr. J. ORTEGA Y GASSET, «Adán en el paraíso», en *Mocedades*, Revista de Occidente, Madrid, 1973, pp. 93-122.

¹⁰⁶ *Ib.*, p. 120.

del *Hombre con la mano en el pecho*, que no logró individualizarse, realizarse a sí mismo, fue individualizado, concretado, realizado por el Greco para toda la eternidad. Por eso la obra de arte lleva implícito el reclamo de un destinatario.

Estas ideas del joven Ortega nos sitúan en el punto de vista del artista y en la obra que crea. La obra requiere nuestra mirada, espera nuestro complemento, porque el artista nos ofrece una creación, una nueva configuración, que nosotros, receptores, debemos descubrir y re-crear. El artista no es un mero copista —como nos ha dicho también Aristóteles—, es un creador que nos ofrece su obra, *un mundo inagotable de alimentos* que podemos saborear. Para llevar a cabo esta creación el artista utiliza diversos medios para organizar la forma artística de modo que el receptor pueda comprenderla y disfrutarla. Ya Aristóteles destacó el principio de composición autónomo propio de la obra de arte¹⁰⁷. Este principio permite al artista modificar las palabras, las líneas o los colores, transgredir ciertas reglas, imponer leyes propias, es decir, encarnar la forma de manera distinta a la que habitualmente estamos acostumbrados. El nuevo orden creado provoca en el receptor asombro, nos hace descubrir en la forma propuesta un mundo nuevo. Por eso la obra nos impacta como si la viéramos por primera vez; nos muestra una mirada nueva, la del artista, y renueva la nuestra.

La comprensión de la forma estética requiere un esfuerzo del receptor, pues éste tiene que descubrir su riqueza. Ahora bien, este descubrimiento es una fuente de satisfacción. Disfrutamos descubriendo lo que la lectura del poema o la contemplación del cuadro nos ofrecen. Podemos vivir positivamente las experiencias estéticas si tenemos un equilibrio entre la dificultad que la obra nos ofrece y la destreza receptiva que nosotros podemos aportar. Una obra radicalmente novedosa puede provocarnos un rechazo porque carecemos de referencias para interpretarla. Si conocemos ciertas pautas que nos permitan la lectura, a pesar de que toda obra sea novedosa, la empresa estará a nuestro alcance y sabremos cómo proceder. No sólo es necesario que la obra me reclame y suscite mi interés; también lo es que yo pueda acogerla y que no sea tan extraña que no

¹⁰⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1450 a.

pueda dar un paso más allá. Muchas obras que encontramos en las exposiciones como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel parece que están intencionadamente exhibidas para remover la mirada acomodada del espectador. Pero difícilmente podremos seguir el proceso si carecemos de una mínima información que nos permita re-crearlas. El director de orquesta y violonchelista Heinrich Schiff comentaba la escasa admiración que hay hacia los compositores actuales y decía: «Soy un gran admirador de la música contemporánea y no entiendo por qué a la gente no le gusta. Esto hay que cambiarlo y yo suelo hacer programas sinfónicos en los que intento explicar al público, desde el podio, las imágenes y sentimientos que tuvo el compositor para escribir una pieza determinada. El idioma musical es ajeno al público, pero las ideas son las mismas»¹⁰⁸.

Hay que tener en cuenta que las obras de arte son innovadoras y, a veces, anticipan formas culturales. A propósito de una exposición de pintura en la que había cuadros de Picasso, comenta Kafka: Picasso «fija deformaciones que no han penetrado todavía en nuestra conciencia. El arte es un espejo que a veces “adelanta” como un reloj»¹⁰⁹. Es lo que ocurre con la propia obra de Kafka, dotada de una precisa y fiel previsión de acontecimientos totalitarios que ocurrirían en la historia después de su muerte. *El proceso* o *El castillo* no sólo muestran el infierno de la burocracia moderna; son un augurio literario de los campos de concentración, de la culpabilidad imputada, el miedo y la relación de terror entre víctima y torturador. En este sentido escribe Steiner que el uso que hace Kafka del término *sabandija*, en *La metamorfosis* de 1912, tiene el mismo sentido que le darán los nazis una generación más tarde¹¹⁰; en su obra hay símbolos y también un literarismo *avant la lettre* que fue un augurio y una clarividencia de situaciones inhumanas que el hombre tuvo que soportar.

La experiencia de una obra de arte supone siempre una cierta dificultad. No es una tarea fácil ni espontánea, ni se da sin un esfuerzo. Pero para que la experiencia no produzca una sensación de

¹⁰⁸ Entrevista a H. Schiff en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 29 de enero de 2000, p. 47.

¹⁰⁹ G. JANOUCH, *Conversaciones con Kafka*, p. 203.

¹¹⁰ G. STEINER, *Pasión intacta*, Siruela, Madrid, 1997, pp. 361 y 257 y ss.

frustración debe canalizarse en algunas pautas que nos sean conocidas. Si carecemos totalmente de referencias, es probable que la propuesta no suscite nuestro interés ni nos emocione ni nos transmita ningún mensaje. No es el caso que refleja el siguiente texto de Wagner, en el que se refiere al placer que le proporciona el descubrimiento del parentesco de dos sinfonías, la sinfonía en sí bemol de Mozart y la sinfonía en la de Beethoven:

¡Jamás olvidaré la noche feliz en que tuve la dicha de oír juntas estas dos obras de arte! ¡No olvidaré nunca lo que experimenté al creer descubrir un maravilloso parentesco entre estas dos sinfonías! «Yo también —decía aquella noche a un amigo—, yo también me siento dichoso. ¿Y cómo no, después de haber oído con perfecta tranquilidad de espíritu y con un dulce sentimiento de bienestar, dos composiciones que parecen haber sido inspiradas por el dios de la alegría, noble y pura?...»

A estas dos obras, a los transportes que inspiran al alma humana la certidumbre de haber sido creados para el más ideal de los placeres, se une de un modo indisoluble, embelleciendo y purificando aquellos transportes, el presentimiento de un mundo superior, supraterrrestre.

La diferencia que estableceré siempre entre estas dos sinfonías es que en la de Mozart el lenguaje del corazón se exhala en dulces y tiernos deseos, mientras que en la composición de Beethoven el mismo deseo se lanza hacia el infinito con una impetuosidad más violenta.

En la sinfonía de Mozart predomina la plenitud de la sensibilidad; en la de Beethoven, la orgullosa conciencia de la fuerza¹¹¹.

Wagner expresa el sentimiento de placer que le embarga, motivado por la audición de estas dos obras una noche, circunstancia que le permite relacionarlas, y ese parentesco que descubre le llena de felicidad. El texto muestra la paz interior y la sensación de bienestar que le produce la experiencia estética. Pero el placer no es meramente sensible, como si el oído se dejara llevar por el agrado del escuchar la melodía; es un placer inteligible en lo sensible, no sólo por la relación que encuentra entre ellas sino porque en la

¹¹¹ R. WAGNER, *Novelas y pensamientos*, Lípari, Madrid, 1995, p. 97.

grandeza de las obras descubre, como un *presentimiento*, un mundo superior. Aquí también el arte se muestra como apertura a otro mundo, un horizonte de descubrimientos, que en esta ocasión tiene una perspectiva metafísica. En una entrevista con motivo de la presentación en Bilbao de la obra *Divergencia armónica*, su compositor, Antón Larrauri, corrobora el sentido de trascendencia de la música. Le pregunta el periodista qué le da la música y responde: «Me ayuda a penetrar en las otras realidades que tienen las cosas y que son inefables, no hablan. Una mujer tiene otra realidad distinta de su cuerpo y muchos son incapaces de verla. Ni siquiera son capaces de fijarse en si su piel es ordinaria o fina. Cuando uno penetra en la realidad de las cosas se lleva sorpresas mágicas. Sólo por eso me considero más que pagado»¹¹².

El texto de Wagner nos da también otra clave de la experiencia de la obra de arte; me refiero a su configuración en forma, a su realización. El músico tiene que establecer una relación particular con el tiempo a través de los medios materiales y técnicos con los que la música se manifiesta. La música se establece en el tiempo y requiere una organización del tiempo a través de las leyes que estructuran el movimiento de la obra. El metro y el ritmo encauzan los elementos de simetría, regularidad o disonancia que el artista crea. Por ello gozamos de la obra, es decir, gozamos de la relación creada. Podemos verlo también en este fragmento de Strawinsky:

Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente en la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrestres. Así es que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir los beneficios del artífice. Tal es la situación general del arte¹¹³.

¹¹² Entrevista con Antón Larrauri, en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 29 de octubre de 1999, p. 63.

¹¹³ I. STRAWINSKY, *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977, p. 28.

Con estos ejemplos quizá podamos pensar que las experiencias de los artistas pueden ser consideradas de expertos y que las que nosotros podemos vivir como receptores distan mucho de ser como ellas. Pero esto no es cierto y podemos avalarlo con la opinión de Panofsky. En un ensayo, titulado *La historia del arte en cuanto disciplina humanística*, Panofsky se pregunta cómo es posible hacer historia del arte cuando el objeto de estudio toma cuerpo a través de un proceso subjetivo como es la recreación estética. Ciertamente el historiador tiene una serie de métodos científicos, tales como el análisis químico de materiales o el empleo de rayos X, que pueden ayudarle en su estudio. Con estos medios puede ver más de lo que vería sin ellos, pero lo que ve tiene que ser interpretado. Piensa Panofsky que la recreación estética intuitiva y la investigación del historiador están íntimamente relacionadas entre sí; son procesos interactuantes. Podemos leerlo en el siguiente poema de J. Guillén:

El crítico analiza aquel poema
Poniendo de relieve las palabras
Con sus alcances y correlaciones,
Sus aventuras, luces; tonos, ritmos.
Mientras opera la razón, el texto
—Bajo aquella mirada inquisitiva—
Yace tendido y reverente: prosa,
Prosa, tan racional su mansedumbre.
Y, por fin, en la voz del recitante,
O a través del silencio resonando,
El latente poema —gracia extrema—
Recobra su valor irresistible.
Sucesivas las sílabas componen
Todo un conjunto de concierto en acto.
¿Hay total intuición? Hay poesía¹¹⁴.

El historiador constituye él mismo su propio «material» mediante la recreación estética intuitiva, que comprende la percepción y la estimación de la calidad, lo mismo que hace un individuo cualquiera

¹¹⁴ J. GUILLÉN, «La expresión», en *Aire nuestro. Final*, Barral, Barcelona, 1981, p. 65.

cuando contempla una pintura o escucha una sinfonía. Ambos, el historiador y el receptor no experto, se interesan por la forma materializada, la idea, el tema y el contenido. La unidad de estos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética del arte. El receptor no experto no sólo goza de la obra, sino que también la valora e interpreta desde su propio bagaje cultural¹¹⁵.

No quiere decir que el historiador descubra la verdadera realidad que no le es dada al no experto. Me hace recordar la lección inaugural del curso académico 1977-1978 de la Universidad de Deusto, en la que el profesor Echarri, físico y filósofo, dio una conferencia titulada *El mundo del físico*. En ella expuso que el mundo del físico y el mundo de los sentidos no se excluyen, sino que se complementan. La misión de la física no es la de traspasar una supuesta mentirosa barrera de los fenómenos para revelarnos la realidad como es. Los sentidos no nos engañan ni nos proporcionan una realidad aparente que la física se encargue de desenmascarar. Por eso sus palabras finales fueron: «Mujeres y hombres, no os dejéis arrebatar *este mundo*, el mundo espléndido de nuestros sentidos, por ningún mundo del físico»¹¹⁶.

La experiencia estética es una nueva forma de ver que tiene una función descubridora. El arte pone de manifiesto aspectos y temas cruciales de nuestra existencia; nos introduce en la vida transformando nuestra mirada, ahondándola, modificando nuestra perspectiva, situándonos en el punto de vista de los otros. En el arte habitamos otras vidas, otras situaciones humanas que pudieran ser la propia nuestra. Esta posibilidad nos da la oportunidad de distanciarnos y de ver en el panorama que la obra nos ofrece lo que quizá nos toque vivir. Esta dimensión nos ayuda a entender por qué entre la obra de arte y nosotros se genera un enlace que parece encontrarse a un nivel que escapa a nuestra conciencia. Steiner apunta que «el texto, la estructura musical, el cuadro o la forma satisfacen (...) esperas, necesidades de las que nada sabíamos. Habíamos estado esperando lo que bien puede que no supiéramos qué era y que nos

¹¹⁵ Cfr. E. PANOFSKY, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 30-31.

¹¹⁶ J. ECHARRI, *El mundo del físico*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1977, p. 26.

era complementario»¹¹⁷. El arte colabora en la tarea de nuestro propio conocimiento y, como veremos más adelante, la experiencia estética continúa en un acto de reflexión que tiene una exigencia ética y que también nos proporciona una atención sobre nosotros mismos. En el horizonte estético no se reglamenta ninguna moral prescriptiva, pero se abre a un horizonte de conocimiento que conlleva un juicio moral. No se trata del carácter didáctico que se ha subrayado en determinadas épocas, sino del juicio moral que se encuentra en el acto de la comprensión. La experiencia de la obra de arte nos permite descubrir nuestros sentimientos y nos invita a un juicio sobre lo que ocurre en la representación y nos confronta con la obra.

La música, la literatura o la pintura nos hacen palpable nuestra condición humana, nuestras alegrías y nuestros interrogantes, el gozo y el desamparo de nuestra situación. El arte nos abre al misterio de la existencia en su sentido humano y metafísico. Los artistas intentan encarnar en sus formas esta preocupación de todo ser humano y lo hacen buscando un cauce diferente de claridad y de luz. Por eso el arte se confronta con lo desconocido y nos interroga sobre nuestra propia existencia, como podemos verlo en este poema de Rubén Darío:

Lo fatal

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido, y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida, y por la sombra, y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
¡ni de dónde venimos!¹¹⁸

¹¹⁷ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 219.

¹¹⁸ R. DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, Aguilar, Madrid, 1941, pp. 612-613.

Las obras de arte, la composición musical, el poema o cualquier obra de arte de calidad empiezan en la inmanencia, pues toda obra es forma. No hay música sin vibración de la cuerda o la presión del viento en las lengüetas. Sin embargo, la obra no se detiene ahí; es una apertura y una encarnación de la trascendencia: «La empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y “el otro”»¹¹⁹. En este sentido el arte, la *poiesis* —sostiene Steiner—, nos abre a lo religioso y lo metafísico. Nos lleva a la presencia de la energía del ser y comunica a nuestros sentidos y a nuestra reflexión lo poco que podemos atrapar de la maravilla de la vida. El arte nos lleva a las fuentes del ser y nos pone en contacto con aquello que no es nuestro en el ser y que trasciende lo analizable y demostrable. Para Steiner las obras de arte representan el impulso del ser humano para explorar las posibilidades del significado y la verdad que se encuentran más allá de nuestro entendimiento. El arte nos descubre la trascendencia.

Una experiencia gozosa

La fascinación que ejerce el mundo imaginario y el placer que provoca el arte han sido reconocidos por la reflexión estética desde la antigüedad. Quizá la enunciación más antigua en la que figuran juntos contemplación, belleza y placer sea ésta de Demócrito: «Los grandes deleites provienen de la contemplación de la belleza de las acciones»¹²⁰. Los sofistas subrayaron el arte como fuente de placer y acuñaron un concepto de belleza hedonista y relativista, acorde con su pensamiento. Gorgias deslindó la esfera del arte de la verdad y desarrolló una teoría del placer y el encantamiento de las palabras. En la tragedia «quien engaña es más justo que quien no engaña, y el engañado más sabio que el no engañado. En efecto, el uno es más justo, porque promete engañar y lo hace, y el engañado más sabio, porque lo que no es insensible es

¹¹⁹ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 275.

¹²⁰ DEMÓCRITO, 68 B 194.

fácilmente captable por el placer de las palabras»¹²¹. El artista que mejor crea la ilusión es superior, pues lo hace por su capacidad creadora, y el espectador que mejor la vive es el más inteligente, porque está capacitado para comprender el mensaje de esa creatividad. Las palabras envenenan el alma, la hechizan y la fascinan por medio de un engaño poético. El que escucha poesía se ve invadido por un estremecimiento de pavor, por una compasión y dolor que arranca las lágrimas, y el alma sufre, por efecto de las palabras, un padecimiento al experimentar las fortunas y los infortunios de personas extrañas.

Además de subrayar la dimensión placentera y el impacto emocional del arte, los griegos pusieron también de manifiesto su sentido formativo. Platón pedía para su ciudad ideal artistas que supieran rastrear la naturaleza de la belleza, a fin de que los jóvenes llegaran, casi sin darse cuenta, a amar y asemejarse a ella. Destacó la primacía de la música, porque, gracias a la armonía y al ritmo, penetra muy hondo en el alma y, si la educación es buena, forma, educa el gusto y despierta en el alma el amor instintivo de la belleza¹²². El fin de la educación musical no es para Platón el placer de gozar su vivencia, sino el amor a lo bello.

Aristóteles vinculó al ocio los conceptos de placer y belleza moral, destacando su valor antropológico. El ocio no puede ocuparlo satisfactoriamente una diversión vulgar, que no ponga en juego los rasgos distintivos del hombre; pero sí puede hacerlo la *diagogé*, es decir, la noble diversión que aúna placer y belleza moral¹²³. A este tipo de diversión pertenecen las actividades intelectuales del hombre, la vida dedicada al estudio, la filosofía, las ciencias y el arte. Como Platón, insiste en el valor formativo de la música y la poesía. Éstas no sólo sirven para diversión o pasatiempo, sino que fomentan la cultura intelectual, proporcionan paz al espíritu y descanso de los esfuerzos cotidianos¹²⁴. Aristóteles deslinda el arte como una esfera autónoma y subraya su valor intrínseco. La experiencia de ocio, por

¹²¹ PLUTARCO, *De gloria atheniensium*, 5, 348 c, DK 82 B 23.

¹²² PLATÓN, *República*, 401 a-403 c.

¹²³ Véase ARISTÓTELES, *Política*, 1.338 a 13.

¹²⁴ Véase ARISTÓTELES, *Política*, libro VIII, 1.337 a-1.342 b.

lo tanto, nos proporciona placer y belleza, y el arte, como ámbito de ocio, lo logra de forma intensa. Aristóteles nos da una pauta para situar el placer del arte no en un ámbito solamente sensorial, sino sobre todo intelectual. El arte proporciona placeres diversos, consiguiéndolos mediante la liberación de emociones, la imitación, la ejecución perfecta o el empleo de hermosos colores o sonidos. Va aún más lejos cuando dice que el tipo de placer depende del género de arte de que se trate, pues cada arte crea el género de placer que le es propio. Así, los placeres intelectuales predominan en la poesía, mientras que en el caso de la música y las artes plásticas prevalecen los sensoriales. Con ello Aristóteles destaca el aspecto autodiferenciador de cada arte, que se manifiesta al hombre con su propia riqueza y peculiaridad. El ser humano obtiene un placer no sólo de lo que le satisface, sino también de lo que por sí mismo es digno de ser deseado y amado. A ello le aplicará —aquí sí fiel a Platón— el concepto de belleza: «Bello es lo que es valioso por sí mismo y lo que a la vez nos agrada»¹²⁵. Lo más valioso es bello, como ya había establecido Platón, pero Aristóteles añade una nota que lo acerca al hombre, pues es también una fuente de agrado, de placer para él. La reflexión de Aristóteles sitúa el arte en el horizonte del ocio y éste se perfila como el marco adecuado, para que podamos desarrollar las facultades que nos son propias como seres inteligentes y libres. Voy a pararme en su concepción del placer, porque creo que es muy iluminadora para comprender el placer de la experiencia estética.

El placer intensifica y perfecciona las actividades y, por tanto, el vivir de los hombres. Sin actividad no hay placer¹²⁶ y Aristóteles deja claro que el placer no es movimiento¹²⁷. La actividad más

¹²⁵ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1.366 a 33.

¹²⁶ «El placer perfecciona las actividades y perfecciona el vivir de los hombres. Sin actividad no hay placer y el placer perfecciona toda actividad». ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1175 a 15-20.

¹²⁷ El placer no es movimiento: «El placer y el movimiento son genéricamente diferentes y el placer es del número de las cosas enteras y completas. Esto podría deducirse también del hecho de que no es posible moverse sino en el tiempo, pero sí es posible gozar, porque lo que ocurre en el presente es un todo». ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1174 b 5-10.

perfecta será la más placentera siempre y cuando el objeto que se piense o se sienta sea óptimo y lo mismo el estado del que juzga o contempla¹²⁸. Para el filósofo la actividad más placentera es la propia de la mente, la filosófica, y el placer no es algo extrínseco a ella, sino propio del pensar mismo. El placer que el hombre obtiene de lo inteligible es el placer que acompaña a la satisfacción del deseo de comprender, y sabemos que lo más deseable y lo más inteligible son la misma cosa¹²⁹. Es el placer del pensar activo, en el que los hombres nos asemejamos a la divinidad, aunque nuestra naturaleza sólo nos permita vivirlo por cortos períodos de tiempo.

Pues bien, este placer que acompaña excelentemente la vida filosófica se da también en la comprensión de lo general que el espectador realiza en la experiencia estética. La comprensión es la capacidad que el hombre tiene para captar lo que las cosas son realmente, es decir, que son inteligibles. El espectador comprende la forma, el *eidos*, lo universal encarnado en la representación. Es la mente (*nous*) la que comprende, y la intelección es una actualización instantánea, no es un movimiento. Aristóteles lo aclara en diversos pasajes: «Haber visto y ver al mismo tiempo es lo mismo, y pensar y haber pensado»¹³⁰. Es lo que llama acto: el acto de ver o inteligir es acabado y completo en cada momento.

Al placer propio de la comprensión le acompaña en la experiencia estética el específico del reconocimiento del carácter representativo. Aristóteles lo destaca en la *Poética* y en la *Retórica*: «Todo lo que puede ser bien imitado es agradable, aun cuando lo mismo que se imita no sea ello por sí agradable, porque no se goza sobre ello mismo, sino que se da allí un razonamiento de que esto es aquello, de manera que ocurre que se aprende algo»¹³¹. *Se da un razonamiento de que esto es aquello*: la imagen representativa lleva a un

¹²⁸ «El placer perfecciona la actividad, no como una disposición que reside en el agente, sino como un fin que sobreviene como la flor de la vida en la edad oportuna. Por consiguiente, siempre que el objeto que se piensa o siente sea como debe y lo sea igualmente la facultad que juzga o contempla, habrá placer en la actividad». ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1174 b 30-1175 a.

¹²⁹ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1072 a 26.

¹³⁰ ARISTÓTELES, *Metafísica*, 1048 b 30-35.

¹³¹ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1371 b 4.

reconocimiento, una identificación, acompañada de una comprensión de sentido; se produce un placer intelectual, el placer estético.

Aristóteles habla de la tragedia, pero su concepción es aplicable a otras artes. Pensemos, por ejemplo, en la pintura. Un cuadro como el *Guernica* de Picasso es una imagen universal en la que podemos reconocer el horror del sufrimiento humano, la tragedia de la guerra y el abismo de nuestra conciencia. El *Guernica* es una obra en la que los seres humanos del siglo XX podemos ver reflejada nuestra propia imagen trágica, más allá del hecho histórico que aceleró la realización de esta pintura. Al contemplar la obra realizamos el acto que expresa Aristóteles, *esto es aquello*, y comprendemos que la imagen nos dice algo de nosotros mismos y de nuestra trágica existencia. La imagen es intemporal y simbólica. Este *calvario moderno*¹³² es un símbolo universal e intemporal que encarna una resonancia de fuerzas y conflictos del hombre contra el hombre, pero también del ser humano consigo mismo.

Toda obra de calidad trasciende los acontecimientos y el tiempo que la impulsan. La obra de arte perdura en el tiempo y no es una apariencia ilusoria. Aristóteles se aparta del naturalismo y se acerca al concepto de creación, como hemos visto. La obra de arte es para él un lenguaje de imágenes que habla a la mente; ésta comprende y tal comprensión es fuente de placer intelectual. No hay ilusión —al modo platónico—, sino identificación intelectual y comprensión. Este placer intelectual difiere del alivio, resultante de la *catarsis*.

La teoría de la *catarsis* es una respuesta aristotélica a la crítica platónica. En el libro X de la *República*, Platón deja claro su rechazo a las emociones que la tragedia provoca en el espectador. Los poetas épicos o trágicos que más placer nos proporcionan y que más aplaudimos son los que nos hacen vibrar con las mismas emociones de dolor de sus personajes¹³³. En la vida diaria, en cambio, estas emociones nos avergüenzan, si no conseguimos controlarlas. El espectáculo trágico muestra aflicciones ajenas y nos proporciona la ocasión para desahogar nuestra alma oprimida «hambrienta de

¹³² Cfr. F. D. RUSSELL, *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, Editora Nacional, Madrid, 1981.

¹³³ PLATÓN, *República*, 605 d.

lágrimas y de quejidos». Esta experiencia nutre y fortalece la conmiseración respecto de los otros y acaba por hacernos perder el control de nosotros mismos, aun en la vida privada. La poesía fomenta, así, la parte irracional del alma, perturbando el control racional. Uno de los textos más antiguos en el que encontramos este sentimiento de vergüenza ante la emoción quizá sea el siguiente fragmento de Homero, en el que Ulises se tapa con el manto, embargado de emoción por la música:

Tal cantaba aquel ínclito aedo y Ulises, tomando
en sus manos fornidas la túnica grande y purpúrea,
se la echó por encima y tapó el bello rostro. Sentía
gran rubor de llorar ante aquellos feacios; a veces,
al cesar en su canto el aedo divino, sus lloros
enjugaba y, del rostro apartando el vestido, ofrecía
libación a los dioses del vaso de dos cavidades.
Mas tornaba el aedo a empezar su canción, siempre a ruegos
de los nobles feacios gustosos de aquellas historias,
y tapando su cara de nuevo volvía a los sollozos¹³⁴.

Aristóteles sostiene que la tragedia actúa de modo que suscita compasión y temor¹³⁵, consiguiendo en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. En la *Poética* este concepto queda sin explicar, pero podemos entenderlo a la luz de otro pasaje de la *Política*. Aunque curiosamente aquí dice Aristóteles: «lo que queremos decir con el término “purificación” que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos de nuevo más claramente en la *Poética*»¹³⁶. Tal vez alude al libro II, hoy perdido. En la *Política*, Aristóteles aclara que la *catarsis* es un *alivio* y un *restablecimiento*, refiriéndose a la cura musical homeopática¹³⁷. En

¹³⁴ HOMERO, *Odisea*, VIII, 83-92. Trad. de J.M. Pabón, Gredos, Madrid, 1982.

¹³⁵ En el famoso pasaje, ampliamente discutido, *Poética*, 1449 b 27-28: «que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones», traducción de V. García Yebra, quien recoge en el apéndice I los textos de Aristóteles o de sus comentaristas sobre la *catarsis* y en el apéndice II comenta el sentido del término. Cfr. pp. 340-391.

¹³⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 1341 b 40.

¹³⁷ Cf. ARISTÓTELES, *Política*, 1342 a 5-15.

la *Poética* el carácter homeopático está indicado en el mismo texto: purificación de los emociones *por medio de*. No se trata de psicoterapia musical sino poética, puesto que es la trama lo que opera por las emociones, y estas emociones las suscita la tragedia, sobre todo, por la trama misma; la purgación es un efecto, un restablecimiento.

La música debe cultivarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos. Aristóteles destaca el placer que nos proporciona, su capacidad educativa y su poder de purificación o purgación. Hay que servirse de todos los tipos de música, pero no emplearlos todos de la misma manera: «Pues la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas. Pero en una en menor grado y en otra en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo. Algunos incluso están dominados por esta forma de agitación, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación. Esto mismo tienen forzosamente que experimentar los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer»¹³⁸.

Este restablecimiento y cura produce un placer, un placer accidental, pero no es el placer estético al que se refiere el filósofo, sino un alivio placentero psicológico y biológico. ¿Dónde reside el placer estético para Aristóteles? En la comprensión intelectual de la trama trágica, no en el restablecimiento psicoterapéutico del equilibrio que la acompaña. Es un placer intelectual arraigado en la comprensión de la imagen representativa.

Emoción y conocimiento: compasión, temor y reconocimiento

La tragedia —la trama trágica— tiene que despertar compasión (*eleos*) y temor (*phobos*) en el espectador. Aristóteles las consideraba las emociones trágicas por excelencia. Quizá la traducción de los términos no sea la más adecuada, pero podemos entender lo que

¹³⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 1342 a 5-15.

el filósofo quería decir. Los sufrimientos de la tragedia nos mueven a un sufrimiento compartido, nos provocan *com-pasión*.

La compasión es el sentimiento que se experimenta ante el sufrimiento inmerecido. En la *Retórica*¹³⁹, Aristóteles concreta la compasión como cierta pena que se experimenta por un mal que se presenta destructivo o penoso en quien no lo merece, un mal que uno mismo o alguno de los allegados podría esperar padecer. El sujeto capaz de compadecerse ha de creerse a sí o a los suyos en la posibilidad de sufrir un daño semejante. Aristóteles analiza las situaciones de quienes son capaces de sentir compasión y, en general, concreta que es capaz de sentir compasión el que se acuerda de que el mismo mal le ha ocurrido a él o a sus allegados, o teme que le ocurra a él mismo o a seres cercanos. Nos compadecemos de todo lo que, siendo penoso o doloroso, es destructivo o letal (muerte, ultrajes corporales, malos tratos, vejez, enfermedad, falta de alimento); de daños graves causados por la fortuna (carencia y escasez de amigos, fealdad, debilidad, mutilación) o bien de que de donde se espera un bien resulte un mal. Por último, cuando concreta de *quiénes* nos compadecemos habla de los conocidos y allegados¹⁴⁰, de los semejantes, pues cuanto se teme para sí se compadece en los demás; de las personas buenas que se hallan en tal situación, porque la desgracia es inmerecida, y de la que se refuerza con gesto, voces, vestido y, en general, de lo teatral: da sensación de cercanía e inminencia¹⁴¹.

¹³⁹ ARISTÓTELES, *Retórica*, II 8, 1385 b 13-1386 b 8.

¹⁴⁰ Aristóteles concreta la filantropía en la *Ética a Nicómaco* como una disposición amistosa natural para con todos los hombres, por ser hombres. (1155 a 15-22). En la *Retórica* y en la *Poética*, a esta disposición natural buena de actitud amistosa de los hombres añade un sentimiento de justicia. La filantropía sería, por tanto, no una virtud, sino una disposición natural, sentimental, subyacente a la emoción estética. Sobre ella surge la compasión.

¹⁴¹ A la compasión (pena por la desgracia inmerecida) se contraponen la *némesis* o indignación, es decir, la pena por la dicha inmerecida. El que siente pesar por los que injustamente sufren daño (compasión) se alegrará o no se apenará cuando sufren justamente; finalmente se alegrará con los que gozan de ventura merecida; estos cuatro sentimientos son propios del mismo carácter noble. A la vista de la desgracia inmerecida, el espectador forma un juicio valoral: «no merecía tanta desdicha»; este juicio repugna a su filantropía y a su amor a la justicia; brota entonces la compasión. La repugnancia puede ser tan fuerte que elimine la compasión.

En *El alma buena de Se-Chuan*, de B. Brecht, Shen-Te muestra al público un niño que tiene la boca manchada de ceniza por revolver en la basura y dice:

Mirad.

Esa boquita gris (*muestra al niño*). ¿Así tratáis a vuestros semejantes? ¿No tenéis piedad del fruto de vuestras entrañas? ¿No tenéis compasión de vosotros mismos, desdichados?¹⁴²

La compasión —sufrimiento inmerecido— va unida, por tanto, al temor¹⁴³, pues la pena que recae en alguien semejante puede ser nuestra: «Lo que tememos para nosotros, esto es lo que compadecemos cuando les ocurre a los demás»¹⁴⁴. En términos semejantes se expresará Unamuno: «Compadecemos a lo semejante a nosotros, y tanto más lo compadecemos cuanto más y mejor sentimos su semejanza con nosotros. Y si esta semejanza cabe decir que provoca nuestra compasión, cabe sostener también que nuestro repuesto de compasión, pronto a derramarse sobre todo, es lo que nos hace descubrir la semejanza de las cosas con nosotros, el lazo común que nos une con ellas en el dolor... Bajo los actos de mis más próximos semejantes, los demás hombres, siento —o consiento más bien— un estado de conciencia como es el mío bajo mis propios actos. Al oírle un grito de dolor a mi hermano, mi propio dolor se despierta y grita en el fondo de mi conciencia»¹⁴⁵. Pero en la propia obra de Unamuno la compasión se manifiesta como amor compasivo o comportamiento amoroso que nos hace descubrir la realidad del otro desde la generosidad del corazón. Tal es el caso de Antonia, la mujer de Joaquín Monegro en la novela *Abel Sánchez*:

Casóse Joaquín con Antonia buscando en ella un amparo, y la pobre adivinó desde luego su menester, el oficio que hacía en

¹⁴² B. BRECHT, *El alma buena de Se-Chuan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1978, p. 92.

¹⁴³ ARISTÓTELES, *Retórica*, II, 5, 1382 a- 22 ss.

¹⁴⁴ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1386 a 27-30.

¹⁴⁵ M. DE UNAMUNO, *El sentimiento trágico de la vida*, cap. VII, Losada, Buenos Aires, 1966, p. 128.

el corazón de su marido y cómo le era un escudo y un posible consuelo. Tomaba por marido un enfermo, acaso un inválido incurable del alma; su misión era la de una enfermera. Y la aceptó llena de compasión, llena de amor a la desgracia de quien así unía su vida a la de ella¹⁴⁶.

En la experiencia estética, el espectador se desprende del exceso emotivo que le perturba y alcanza la paz interior. Naturalmente que esta restauración del equilibrio es placentera; es un proceso natural, psicológico y biológico. En cambio, ante la contemplación de la desgracia inmerecida, el espectador forma un juicio valoral: «no merecía tanta desdicha», y brota la compasión y el temor. Ambos sentimientos se asientan en la disposición amistosa natural que compartimos todos los hombres por los demás. Es la *filantropía o sentimiento compartido de humanidad*, que explicita en la *Ética a Nicómaco*. A su vez, ambos quedarían enmarcados en el horizonte de finalidad al que aspiramos todos los hombres, es decir, la felicidad. La *filantropía o sentimiento compartido de humanidad* posibilita el juicio valoral en ese acto de identidad intencional. Es un ámbito de comprensión intelectual que nos proporciona placer.

A mi entender, está claro en Aristóteles que la emoción y la comprensión conforman el sentimiento estético. La emoción trágica conlleva una función noética, que ahondando en la imagen sensible transparente el universal. La contemplación es comprensión intelectual del objeto representado. Esta comprensión es, a su vez, reconocimiento de nosotros mismos, de nuestros problemas existenciales, que vemos condensados en el espejo de la trama. El sentimiento compartido de humanidad que nos hermana y la aspiración a la felicidad, connatural al hombre, hacen posible la comprensión y el placer.

Aristóteles concreta muy bien que la tragedia debe producir placer: «Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay

¹⁴⁶ M. DE UNAMUNO, *Abel Sánchez*, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p. 47.

que introducirlo en los hechos»¹⁴⁷. En segundo lugar, los autores pueden hacer surgir el temor y la compasión del espectáculo, alejándose del arte del poeta trágico. En tercer lugar, estarían los que utilizan el espectáculo escénico para impresionar a los espectadores poniéndoles delante del horror, lo portentoso, que nada tiene que ver con la tragedia. El placer propio de la tragedia es el que dimana del sentimiento de compasión y temor producidos por la estructura misma de la representación. Se produce también, secundariamente, un placer por la comprensión de la habilidad del artista y un placer catártico por el restablecimiento del equilibrio. Este es un alivio, un placer psicológico, biológico, es decir, físico en la concepción de Aristóteles. El gozo primario de la experiencia estética proviene de la comprensión intelectual, del reconocimiento intuitivo, del *otro* que soy yo. La experiencia del arte nos abre a un mundo de conocimiento; es un descubrimiento de nosotros mismos en el horizonte de los demás hombres.

Esta reflexión de Aristóteles sobre los sentimientos estéticos explica la emoción que nos provoca la comprensión del sufrimiento humano, que podemos ver encarnado en tantas obras de arte. Recordemos como ejemplo el siguiente poema de Miguel Hernández, *El niño yuntero*:

Carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello
(...)
Empieza a vivir, y empieza
a morir de punta a punta
levantando la corteza
de su madre con la yunta.

Empieza a sentir, y siente
la vida como una guerra,
y a dar fatigosamente
en los huesos de la tierra
(...)

¹⁴⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1453 b 9-13.

Trabaja y, mientras trabaja
masculinamente serio,
se unge de lluvia y se alhaja
de carne de cementerio.
(...)
Me duele este niño hambriento
Como una grandiosa espina,
y su vivir ceniciento
revuelve mi alma de encina.
(...)
¿Quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?
Que salga del corazón
De los hombres jornaleros,
que antes de ser hombres son
y han sido niños yunteros¹⁴⁸.

El pensamiento ilustrado recogió la tradición del pensamiento griego, vertebró la autonomía de la estética como reflexión y reclamó la vida estética como un ámbito propio del ser humano. El universo estético ofrece al hombre un espacio de libertad y emancipación, una fuente de goce desinteresado que responde no a una exigencia material, sino a una necesidad espiritual que llena el carácter lúdico de la experiencia estética. Hasta el siglo XIX se mantuvo la capacidad de reconocimiento del placer estético heredada de la antigüedad. Los clásicos enseñan, ya que proporcionan modelos y pautas de conocimiento, ayudando al desarrollo espiritual del lector o del receptor, y a la vez deleitan. Se subrayaba el placer que conlleva su experiencia. Pero, como ha destacado Jauss, el concepto de placer se ha puesto en crisis en el siglo XX y el término *disfrutar* se ha ido depauperando en su uso lingüístico moderno. El verbo *disfrutar* ya no justifica la relación con el arte, como forma de apropiación del mundo y de autorratificación, hasta el extremo de llegar

¹⁴⁸ M. HERNÁNDEZ, *Viento del pueblo*. En *Obra completa, I. Poesía*. Edición crítica de A. Sánchez Vidal y C. Rovira con la colaboración de C. Alemany, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 560-563.

algunas posiciones a establecer como experiencia estética la que ha dejado tras de sí todo el placer y se ha elevado al grado de la reflexión estética. La crítica radical de Adorno a la experiencia placentera del arte viene a sumarse a la tendencia ascética de determinadas corrientes artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La tesis de Jauss se perfila contra el purismo estético que desecha el gusto placentero de la experiencia artística y reivindica el placer en la dimensión creadora (*poiesis*), la receptiva (*aisthesis*) y en la comunicativa (*catarsis*): «El comportamiento placentero, que el arte provoca y posibilita, constituye la experiencia estética *par excellence*, que caracteriza tanto al arte preautónomo como al autónomo»¹⁴⁹. El placer estético establece una función social que ha caracterizado la experiencia estética, al liberarse de la obligación práctica del trabajo y de las necesidades naturales de la vida cotidiana.

La reflexión filosófica ha deslindado el placer estético del mero placer sensorial, recurriendo al *placer desinteresado* que estableció Kant. Mientras el sensorial es interesado porque satisface un deseo, el estético es desinteresado, pues sólo juzga una representación sin importarle la existencia del objeto. El placer de lo agradable está ligado directamente por el interés hacia el objeto que lo suscita y engendra una tendencia. En la experiencia estética es indiferente la existencia del objeto y se requiere que el receptor lo contemple como objeto imaginario. Lo bello simplemente gusta, y en el juicio del gusto no hay interés alguno ni en los sentidos ni en la razón. La posición de Kant requiere un distanciamiento entre el yo y el objeto. Kant destaca el placer intelectual del juicio del gusto que conlleva el ejercicio del entendimiento y de la imaginación, pero excluye el agrado y la emoción del sentimiento de lo bello.

Posteriormente otros pensadores han tratado de delimitar la peculiaridad del disfrute estético respecto al placer en general partiendo de una concepción integral del psiquismo humano. El disfrute estético encuentra satisfacción *en el objeto* de disfrute, aspecto que lo diferencia de la autosatisfacción sentimental o del placer reflejo.

¹⁴⁹ R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Barcelona, 1986, p. 57.

Recuerda Csikszentmihalyi que el placer es un principio homeostático y conservador que conduce a las personas a ahorrar energía y a derivar recompensas de acciones genéticamente programadas en nuestra naturaleza. Sin embargo, el disfrute requiere el uso de habilidades para satisfacer desafíos externos, como puede ser la respuesta a las formas artísticas. El disfrute es una consecuencia de la experiencia misma, que es autotélica, y su éxito provoca en el sujeto el deseo de replicarla para tener nuevas *experiencias óptimas* recompensantes en sí mismas¹⁵⁰.

El desinterés de la satisfacción estética supone esta independencia específica del objeto, que queda como enmarcado para el que disfruta estéticamente. Digamos que la postura estética anula o deja en segundo plano el carácter privado y aislado del placer puro, ya que se goza del objeto, mientras que el placer reflejo es autodisfrute, disfruta de disfrutar.

Aquí podemos volver la mirada a Aristóteles y al concepto de placer estético que comprende y disfruta al comprender. Como veíamos antes, el placer estético primordial es el placer inteligente que experimentamos en la comprensión de la inteligibilidad de la obra. El placer de la comprensión viene dado por el carácter representativo, mimético, es decir, creativo y lúdico. Es la propuesta de ficción que nos sitúa en un horizonte de juego, *como si fuera* real, pero que por su carácter de representación posibilita la distancia estética y el autotelismo de la experiencia. Este rasgo recuerda también la libertad que está en su base, ya que esta experiencia, como la experiencia de ocio en general, es libre y requiere voluntariedad. El espacio de creación de la obra rompe nuestra visión cotidiana y trae consigo, como decíamos antes, un descubrimiento. Para decirlo desde otro punto de vista, podemos recordar el siguiente texto del pintor P. Mondrian:

Mediante la visión plástica corregimos en cierto modo nuestra visión natural habitual, y es así como reducimos lo individual a lo universal y como la pura visión plástica nos une a éste último. De este modo se ve que la pura visión estética permite la

¹⁵⁰ M. e I. CSIKSZENTMIHALYI, *Experiencia Optima*, p. 74.

expresión de lo verdadero por lo bello, quiero decir de una manera velada todavía. Pero lo bello no puede ser ya la belleza puramente exterior, por la razón sencillísima de que la visión plástica pura ve *a través* de las cosas; así, para las miradas de la visión habitual, se ha convertido en *belleza abstracta*¹⁵¹.

Mondrian contrasta la *visión natural* y la *visión del arte*. El arte nos proporciona otra mirada, más allá de la realidad cotidiana, que tiene su propio valor intrínseco. En este caso es una representación abstracta que nos posibilita *ver relaciones* y un ámbito universal que Mondrian ve en la imagen abstracta.

La satisfacción *en el objeto* encauza el disfrute en la obra misma, es decir, en su configuración, en su forma estética y no en algo ajeno a ella. Buscar emociones en el arte, *fuera de* la obra misma, modifica la actitud estética y nos lleva a otro espacio de motivación y de interés. Tal sería el caso de los que oyen música para encontrar emociones como la alegría, el dolor, la tristeza; utilizan la música como motivo de ensoñación tomando la obra como pretexto. La emoción que la obra provoca es inseparable de su arquitectura sonora, de su ritmo y de la realización de las leyes que regulan su movimiento. Comenta Strawinsky que la música romántica se presta más que otras a consideraciones extramusicales y a fantasear sobre ella y llama la atención sobre el esfuerzo consciente y la paciente organización que exige la composición de la obra y el carácter prematuro del juicio, a veces improvisado, que sigue a su presentación: «Entre los deberes de quien compone y los derechos de quienes juzgan, la desproporción es notoria, puesto que la obra ofrecida al público, cualquiera que sea su valor, es siempre el fruto de estudios, de razonamientos y de cálculos que involucran todo lo contrario de una improvisación»¹⁵². Por eso es necesaria una preparación y una educación que posibiliten una participación responsable del oyente. Esta participación proporciona placer, un placer de coejecución que, como ha señalado Hauser, nada tiene de hedonístico ni de placer gastronómico, sino que es «una rigurosa prueba

¹⁵¹ P. MONDRIAN, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973, p. 46.

¹⁵² I. STRAWINSKY, *Poética Musical*, p. 131.

intelectual y moral»¹⁵³. La recepción de una obra no ocurre nunca como una distracción agradable, cómoda, amena y sencilla. No tiene una finalidad sensualista, aunque lo suprasensible se encarna en la dimensión sensorial de la obra. Para disfrutarla, piensa Hauser, hay que proseguir el proceso que el artista mismo dejó sin terminar. Esto presupone una gran capacidad de complemento para poder apropiarnos de las obras. La vivencia artística receptiva es goce y placer, pero es irreductible al puro placer sensual. La satisfacción que constituye la vivencia, la coejecución, no es una alegría fácil, sino una tarea difícil y responsable.

De esta distancia y voluntariedad de la experiencia estética, que destacaba antes, el pensador L. Giesz deduce el principal rasgo caracterizador del disfrute estético: disfrutamos del objeto al alejarlo estéticamente. En la experiencia estética anulamos nuestro interés por el objeto y paradójicamente obtenemos interés por nuestro desinterés: «Este interés superior, que elimina la relación primaria con el objeto de disfrute realmente existente, de hecho no está exento de cualidades de disfrute. Sólo que ahora el disfrute se hace más dialéctico, pues disfruto al dejar en suspenso el disfrute primario y su objeto»¹⁵⁴. R. Jauss continúa la reflexión de Giesz y sostiene que en la experiencia estética el sujeto es capaz de disfrutar tanto del objeto, que le va mostrando progresivamente sus rasgos y va provocando placer, como de sí mismo, pues al ejercer la actividad se siente liberado de la existencia cotidiana y se experimenta en la capacidad de ser otro. Por eso dirá —siguiendo a Giesz— que el placer estético se produce en una relación dialéctica entre la autosatisfacción y la satisfacción ajena. Es decir, un movimiento pendular entre el sujeto y el objeto, entre la contemplación no interesada y la participación experimentadora, una *autosatisfacción en la satisfacción ajena*. Esto presupone la unidad primaria entre el placer que entiende y el entendimiento que disfruta: «En el acto estético el sujeto disfruta siempre de algo más que de sí mismo: se siente en la apropiación de una experiencia del sentido del mundo, que

¹⁵³ A. HAUSER, «Vivencia artística», en *Sociología del público*, 4, Guadarrama, Barcelona, 1977, p. 563.

¹⁵⁴ L. GIESZ, *Fenomenología del Kitsch*, Tusquets, Barcelona, 1973, p. 45.

puede descubrirle tanto su propia actividad productora como la recepción de la experiencia ajena y que puede confirmarle la aprobación de un tercero»¹⁵⁵. El placer estético no es solitario, no es una mera autosatisfacción; supone una relación con el objeto que nos permita su despliegue y en él encontramos la causa del disfrute; se produce en la apropiación y participación del receptor en la experiencia de un sentido del mundo que la obra le ofrece. El pensamiento de Jauss no contrapone la experiencia sensorial y la interacción comunicativa del arte a la pureza de la reflexión, y reivindica la *praxis* de la experiencia estética.

Un intérprete que ha dedicado su vida a la música, el concertista Joaquín Achúcarro, expresa con sencillez estas ideas:

Se puede sentir la música epidérmicamente, abrir los sentidos y notar la propia reacción física placentera que produce. Y si estás preparado, además puedes disfrutar de forma más intelectual. La música, como cualquier obra de arte, te da más cuanto más preparado intelectualmente estés, pero eso no significa que no te dé nada si no estás preparado. La música de Mozart, por ejemplo, le parece encantadora a cualquiera, porque lo es. Pero, si además entiendes de música, cuando la estudias te causa casi espanto al comprobar el fruto de las aventuras del cerebro de Mozart mientras componía. Son dos formas diferentes de disfrutar de la música, pero en ambas se disfruta¹⁵⁶.

La experiencia estética receptora es una experiencia gozosa que se diferencia de otros tipos de placer. Aristóteles nos da una clave para entenderla al explicitar que la emoción y la comprensión conforman el sentimiento estético. El placer de la experiencia estética proviene de la comprensión intelectual de lo representado que suscita en el receptor un sentimiento. El placer propio de la tragedia es el que dimana del sentimiento de compasión y temor producido por la estructura de la obra. La posición de Aristóteles aúna emoción e intelecto y centra el disfrute en el objeto representado. Destaca,

¹⁵⁵ H. R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 73.

¹⁵⁶ Entrevista a J. Achúcarro, en *El Correo Español. El Pueblo Vasco*, 24 de octubre de 1999, p. 69.

además, la raíz antropológica de la experiencia estética al vincularla al reconocimiento de lo universal que provoca en nosotros la obra y la activación del sentimiento de filantropía que trae consigo un juicio valoral. En la obra descubrimos lo que somos o lo que podríamos ser en la imagen de nuestros semejantes. La experiencia estética —como han reafirmado recientemente Giesz y Jaus— es un descubrimiento gozoso posibilitado por nuestra participación creativa como receptores.

Capítulo 3

El arte, ámbito de visibilidad

Existen lugares privilegiados en toda la realidad, aun en esa extraña realidad que es una obra humana de creación, lugares en que se crea un medio de visibilidad, donde la claridad se hace transparencia y la oscuridad se aclara en misterio, como un claro en el bosque donde brota un manantial y que parece ser el centro que torna visible al «bosque que los árboles han ocultado», visible porque lo torna vivo¹⁵⁷.

Formas de claridad

La cita de María Zambrano nos ayuda a situarnos en el poder del arte para penetrar la realidad y mostrar con su propia luz nuevas facetas de lo real. Pone también de manifiesto que la *visibilidad* rebasa la dimensión sensible y acoge la inteligible, aunque ésta, en el mundo del arte, siempre esté vinculada a aquélla. Me refiero a una acepción figurativa del término que se extiende a todas las artes y se perfila como comprensión de lo real. Es la capacidad del arte para transfigurar, enriquecer, ahondar la realidad y hacernos partícipes de ello. El fragmento muestra el sentido del término *ámbito* del epígrafe, entendido como realidad flexible, relacional y constelacional, abierta al receptor. La obra humana de creación es lugar

¹⁵⁷ María ZAMBRANO, *La España de Galdós*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982, p. 17.

de visibilidad donde la oscuridad se *aclara en misterio*. Es el espacio del poeta, como expresó A. Machado: «*El alma del poeta se orienta hacia el misterio...*». Pero no lo entendamos erróneamente; el esfuerzo del arte consiste en penetrarlo, tender hacia la luz, condensarlo en claridad de palabra, de forma signifiicante. Así lo explicita entre otros textos en una carta a Unamuno: «Todos nuestros esfuerzos deben tender hacia la luz, hacia la conciencia... (...).La belleza no está tanto en el misterio, sino en el deseo de penetrarlo»¹⁵⁸. Es también el deseo que expresa Juan Ramón cuando escribe:

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!¹⁵⁹

El poeta sabe que es portador de una experiencia creadora radical: nombrar con plenitud de sentido. La poesía es palabra creada y hallada por el poeta; palabra nueva *de donde brota un manantial*, un lugar privilegiado como dice el texto de María Zambrano. El poeta busca la palabra esencial; pide a la inteligencia el nombre exacto de las cosas y tiene que evitar el riesgo del tópico común, gastado en su uso y, a veces, vaciado de sentido. Las palabras, a diferencia de las otras materias que utilizan los artistas, tienen, como precisó A. Machado, *una significación de lo humano*, a las cuales ha de dar el poeta *una nueva significación*. Entre la palabra

¹⁵⁸ A. MACHADO, *Prosas completas*, II, edición crítica de O. Macrí, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 1474.

¹⁵⁹ J.R. JIMÉNEZ, *Eternidades*, en *Libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 553.

usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre una moneda y una joya del mismo metal: «El poeta hace de ella medio de expresión, valor único de lo individual; necesita convertir la moneda en joya»¹⁶⁰. Juan Ramón lo expresa también en diversos textos y lo poetiza en varios libros, especialmente desde 1917 hasta 1924. El poeta tiene que volver a hacer el mundo con su palabra esencial:

No sé con qué decirlo
porque aún no está hecha
mi palabra¹⁶¹.

Nombrar con plenitud de sentido no es utilizar bellamente las palabras como un juego intrascendente ni como una confidencia; es un acto de creación, *que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente*, y de comunicación, *que por mí vayan todos / los que ya las olvidan, a las cosas*; es palabra del poeta, *el nombre conseguido*, y también palabra de todos, palabra de la comunidad. Por eso, podemos decir que el poeta nombra con plenitud y que su palabra es palabra esencial.

Un poema, lo mismo que un cuadro u otra obra de arte, trasciende el espacio individual de su creador y nos sitúa en un horizonte comunitario. La experiencia concreta y singular se transforma en patrimonio común, como hemos visto también en la reflexión de Aristóteles. Esta trascendencia de la obra en sí misma posibilita la comunicación universal del arte. Toda obra promueve en el receptor actos de libertad consciente en la medida en que es vista y comprendida según múltiples perspectivas, sin dejar de ser ella misma, como ha defendido con claridad U. Eco a lo largo de estos años. Pero en nuestra tradición occidental se ha simplificado en ocasiones la naturaleza del arte, olvidando esta riqueza y reduciéndola a un mero entretenimiento, diversión o simple decoración. R. Arnheim, entre otros, ha criticado esta simplificación, en la que ve una causa del abandono de la educación artística, y reclama el *aprendizaje*

¹⁶⁰ A. MACHADO, «Los problemas de la lírica,» en *Prosas completas*, Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 1315.

¹⁶¹ J.R. JIMÉNEZ, *Eternidades*, p. 551.

visual como una de las tres áreas de formación básica, junto con la *filosofía* y el *aprendizaje lingüístico*. Ahora bien, para cambiar esta situación de abandono se debe comenzar por dejar claro que el reduccionismo del arte a mero placer sensorial o alivio emocional escamotea dimensiones importantes del arte que ayudan a nuestro desarrollo cognitivo.

El arte no se limita a generar destrezas técnicas o expresivas; la experiencia estética que nos proporciona tiene una dimensión cognitiva basada en un modo de conocimiento por participación en el que se vinculan, como iremos viendo, conocimiento y acción creativa. Es un tipo de conocimiento experiencial y este adjetivo alude a la inmersión activo-receptiva del sujeto que participa en la experiencia estética, subrayando su protagonismo.

La función cognoscitiva de la experiencia estética podemos rastrearla en Aristóteles. El filósofo reconoce un saber en la creación artística: el *saber poiético*. El arte está basado en el conocimiento y es este rasgo el que lo distingue de la producción basada en el instinto, en la experiencia o en la práctica, que no es arte¹⁶². También desde el punto de vista del receptor podemos hablar, como ya hemos visto en el capítulo anterior, de una dimensión de conocimiento que nos proporciona la vivencia del arte. La emoción y la comprensión conforman el sentimiento estético, ya que la contemplación es comprensión intelectual del objeto representado; rebasa la imagen sensible, en la que descansa, y alcanza lo universal en un acto de reconocimiento intuitivo. Este acto conlleva un juicio de identidad que va acompañado de placer o gozo intelectual. El gozo primario de la experiencia estética proviene de la comprensión, es decir, del reconocimiento. El espectador se complace también en la habilidad del artista, pero el mayor placer radica en la comprensión del carácter representativo en cuanto que éste nos sitúa en un ámbito universal en el que nos reconocemos como seres humanos. El espectador lleva a cabo cuatro actos concatenados que podemos resumir con los siguientes términos: contemplación, comprensión, juicio de identidad y gozo o placer intelectual. Aristóteles deja claro que la fuente de placer es la inteligibilidad, ya

¹⁶² Cfr. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, VI, 4, 1140 a.

que ésta posibilita la comprensión y de ella se deriva el placer del receptor. En la tragedia, como ya he apuntado en el capítulo anterior, la trama es el principio formal, es decir, el principio de inteligibilidad y, por tanto, el conocimiento es la fuente del placer. El placer del espectador radica en la comprensión.

Esta concepción se desarrollará en el Renacimiento y, concretamente, será Leonardo quien destaque la función cognitiva del *construire*. *Construire* presupone un *saber*, un *conocer*; éste depende de la capacidad y del hecho comprobado y hace que el saber y el producir sean una y la misma cosa. El arte, la pintura, sirve para conocer el mundo del mismo modo que la ciencia. Para Leonardo no hay diferencia esencial entre el arte y la ciencia, incluso el arte va más allá de la ciencia, ya que permite conocer no sólo las relaciones cuantitativas sino también las cualidades.

Si ahondamos en nuestra propia experiencia, podemos reconocer el horizonte de comprensión que conlleva la vivencia estética. Las emociones estéticas son muy diversas y presentan numerosos grados. Los estados afectivos que desencadenan las obras pueden llevarnos al éxtasis o dejarnos en un estado de frialdad. Estas emociones se relacionan con el estado anímico del receptor, pero también con la disposición de apertura al arte y la cultura artística. Hay una cierta inercia que impide la apertura hacia las nuevas propuestas y se afianza en las ya admitidas y asimiladas. Además quizá tampoco sea fácil para muchas personas recibir la emoción por el color, la forma o el sonido. La búsqueda de representación, la anécdota o cualquier otra circunstancia pueden distraernos e impedir la comunicación con la obra. El escultor Pablo Serrano escribe: «Si dejamos el concepto de belleza aprendido y nos disponemos a abrir la ventana para que penetre el aire sano de la emoción por sí misma, nos sobrecogerá el silencio de un color, y entre él y nosotros se establecerá la comunicación, en la cual consiste la verdadera emoción estética. Las interferencias habrán desaparecido y el hombre, a través de la obra de arte, se enfrentará consigo mismo y su destino»¹⁶³.

¹⁶³ P. SERRANO en F. SORIA y J.M. ALMARZA, *Arte y sociedad*, San Esteban, Salamanca, 1982, p. 19.

La emoción estética no es ciega, instintiva; es un sentimiento que realiza una función noética. Decía más arriba que el arte no es una confidencia psicológica; es una forma simbólica en la que la experiencia individual ha sido transportada a un plano suprapersonal. El arte nos brinda un modo de apropiación del mundo encarnado en forma y nos invita a entrar en él; fusiona sentir y conocer. El sentimiento que vivenciamos en la experiencia del arte *revela un mundo*; el sentimiento es conocimiento y la vivencia es comprensión.

El arte ayuda a la mente humana a enfrentarse a la compleja imagen del mundo. Esta *útil percepción* supera el mero registro de imágenes ópticas. Se trata de una actividad cognitiva que Arnheim llama intuición, *intuición perceptiva*, y define como una actividad mental. Es la principal forma que tiene la mente de «explorar y comprender el mundo». El núcleo fundamental de la teoría de Arnheim es que el arte o las artes cumplen una función cognitiva de gran valor para la experiencia y la formación del hombre. Por cognitivo entiende la adquisición de conocimientos en el sentido más amplio, que abarca desde el más elemental registro de sensaciones hasta la más refinada explicación de la experiencia humana. La percepción de una fragancia en el aire o el estudio del pensamiento filosófico presente en una obra de arte son procesos cognitivos. En suma, todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenaje y procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, pensamiento, aprendizaje¹⁶⁴. Percepción y pensamiento no son operaciones contrapuestas. Todo pensamiento productivo tiene lugar en el terreno de la percepción, y el pensamiento es, ante todo, pensamiento visual; toda percepción activa implica aspectos de pensamiento. También utiliza la expresión *conceptos perceptivos*, diferenciándolos de los conceptos intelectuales, instrumentos del pensamiento abstracto. Son dos recursos de la condición humana, interdependientes, que se necesitan mutuamente y que, por tanto, deben ser atendidos en la educación de las personas; no sólo se debe cultivar el intelecto y la formación lógica sino también favorecer aquellas materias que ejerciten la *visión inteligente*,

¹⁶⁴ Cfr. R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Paidós Estética, Barcelona, 1986, pp. 27 y ss.

ya que «Ver implica pensar»¹⁶⁵. Esta *visión inteligente* podemos rastrearla en Platón, aunque el filósofo no la sitúa en el campo del arte, sino que tiene por objeto la *realidad inteligible* y, por lo tanto, no tiene huella de lo sensible. Es para él la forma más alta de conocimiento que le es dada al hombre, y se caracteriza por ser un conocimiento intuitivo, sinóptico. Platón lo diferencia claramente del conocimiento discursivo.

El arte aporta habilidades concretas que contribuyen a la formación de la mente. El desarrollo de la intuición es una de ellas; la apreciación de las obras de arte es en gran medida cuestión de intuición y el cultivo de la intuición es la principal aportación que hace el arte a la formación de la mente humana. La intuición es una forma de conciencia unida a las actividades estéticas, lo que no significa que éstas no acojan la reflexión. Su carácter global e inmediato desemboca en un análisis en el que se van revelando progresivamente las cualidades objetivas de la obra. La intuición es una aprehensión inmediata llevada a cabo en un solo acto de conocimiento. Desde el punto de vista del receptor podemos hablar de intuición en el conocimiento inmediato que desencadena la experiencia estética. El receptor «comprende» la obra por una cierta simpatía, abarcándola en una *mirada*, antes de entrar en el análisis. Leamos un poema:

El poema

¡Canción mía,
canta, antes de cantar;
da a quien te mire antes de leerte,
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti, fresca y fragante!¹⁶⁶

El breve poema de Juan Ramón se hace luz desde su título. El poeta desea que su canción cante «antes de cantar». No es un contrasentido, ni un juego de palabras; hace referencia a la donación de la obra de arte: «emánate de ti». Comprendemos el poema sin

¹⁶⁵ R. ARNHEIM, *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 32.

¹⁶⁶ J.R. JIMÉNEZ, *Piedra y cielo*, en *Libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 697.

entrar en el análisis, en un acto de aprehensión inmediata. La plenitud de la obra ya hecha no es estanca ni cerrada; contiene en sí una intuición que el poeta pide que se dé al lector. La lectura del poema nos proporciona un conocimiento intuitivo que no emplea mediaciones, en el sentido de que no precisa la abstracción de lo sensible. Al contrario, el goce estético y la comprensión que el poema nos proporciona son inseparables de las palabras que configuran los versos, de su ritmo o de las imágenes que evoca en nosotros. No todas las obras de arte, ni todos los poemas, tienen la fuerza y la condensación del poema juanramoniano. Tampoco quiero decir que el encuentro con el arte es una intuición ajena al análisis reflexivo. Como veremos enseguida, la vivencia se despliega en los valores formales que encarnan, en su singular realización, el significado de la obra. Es esta singularidad la que reclama nuestra mirada y nos invita a continuar la experiencia. Como dice Muñoz Molina:

Hay libros en los que escuchamos una sola voz. Algunas veces no sabemos de dónde procede, como cuando movemos al azar el dial de una radio y la voz surge de improviso viniendo de una emisora y de una ciudad desconocida. Óiganla conmigo: «Una mañana, al despertarse, Gregori Samsa se encontró convertido en un enorme insecto». Escuchen también ésta, que es más misteriosa porque alude a alguien que no tiene nombre: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche». Ni en el relato de Kafka ni en el de Borges sabemos quién habla, pero eso no impide que la voz nos hipnotice desde la primera línea, y que no deseemos parar de oírla hasta el final. Es la tercera persona, el tercer hombre, el narrador oculto que nos habla en la oscuridad. A lo largo de toda la historia no oímos otra voz, y su efecto sobre nosotros es muy parecido a las narraciones que nos contaban de niños¹⁶⁷.

El escritor y el lector se encuentran en la obra; más aún, el lector está presente en la creación y la impulsa, luego se encuentra con ella y en ella se reconoce. La obra parece escrita para él. Para profundizar en este punto voy a apoyarme en Gadamer.

¹⁶⁷ A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, p. 64.

La vivencia de la obra es comprensión

La obra de arte nos convoca a un ámbito de cercanía. El punto de partida de la reflexión de Gadamer es «la obra de arte nos dice algo» y, por ello, se enmarca en el contexto de la hermenéutica, es decir, de todo aquello que tenemos que comprender¹⁶⁸. La experiencia del arte descubre el rasgo esencial del lenguaje del arte:

Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión *de cada uno*, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad¹⁶⁹.

Acogemos lo que la obra nos dice en una experiencia que profundiza nuestra propia autocomprensión. La obra nos habla, nos dice algo y nos habla a cada uno. Evidentemente el punto de partida es la disposición previa a «dejarse decir algo». No sólo es necesario un receptor, sino su disposición a acoger lo que se dice; sólo así la palabra será vinculante¹⁷⁰. La comprensión no se reduce a *lo dicho* en la obra; se trata de encontrarse *con* su sentido, sentirse alcanzado por ello. La obra de arte «concentra a aquél al que interpela totalmente en aquello que le dice y le prohíbe terminantemente pasar a una distanciada diferenciación estética»¹⁷¹. No habla como lo hace un documento histórico, como hablan los vestigios del pasado al investigador de historia. La obra nos habla a cada uno, como si estuviera expresamente creada para nosotros; como esos versos que leemos en la adolescencia reconociendo que sus palabras son nuestros sentimientos. La obra nos reclama y nos habla de una forma presente y simultánea; como receptores tenemos que integrar este diálogo en nuestra comprensión del mundo y en nuestra propia autocomprensión. El comprender forma parte de la experiencia del

¹⁶⁸ El texto de H.G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, introducción de Angel Gabilondo, Tecnos, Madrid, 1996, nos permite leer en castellano una serie de escritos de Gadamer, reunidos en los tomos 8 y 9 de las *Gesammelte Werke* del filósofo. Destacaré en las citas el escrito al que pertenecen.

¹⁶⁹ H.G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, p. 60.

¹⁷⁰ Cfr. H.G. GADAMER, «De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad», en *Estética y hermenéutica*, p. 112.

¹⁷¹ H.G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, p. 61.

arte, de la experiencia primaria que vivenciamos en él. La obra nos interpela, reclama nuestra atención y estimula nuestra capacidad de respuesta. Esta apelación es la que realiza una obra clásica. Sobre este tema escribe G. Steiner:

Un clásico de la literatura, de la música, de las artes, de la filosofía es para mí una forma significativa que nos «lee». Es ella quien nos lee, más de lo que nosotros la leemos, escuchamos o percibimos. No existe nada paradójico, y mucho menos de místico, en esta definición. El clásico nos interroga cada vez que lo abordamos. Desafía nuestros recursos de conciencia e intelecto, de mente y de cuerpo (gran parte de la respuesta primaria de tipo estético, e incluso intelectual, es corporal). El clásico nos preguntará: ¿has comprendido?, ¿has re-imaginado con seriedad?, ¿estás preparado para abordar las cuestiones, las potencialidades del ser transformado y enriquecido que he planteado?¹⁷².

Esta riqueza de apertura y su resistencia a la decibilidad definitiva diferencia la gran obra de la obra trivial, que puede clasificarse y comprenderse de una vez por todas; mientras que un clásico define alrededor de sí mismo un entorno siempre fructífero, nos interroga e incita a un proceso de ahondamiento en la forma que el autor ha configurado. Evidentemente esto no quiere decir que no haya un sentido de la obra, sino que ésta es polisémica por su riqueza constitutiva. Juan Ramón, con la certera intuición que tuvo siempre en sus aforismos, escribió: «Clásico es todo aquello que habiendo sido —o mejor, por haber sido— exacto en su tiempo, trasciende, perdura»¹⁷³.

Gadamer concibe la obra «como algo que se ha realizado de modo irrepetible y que ha resultado un fenómeno único»¹⁷⁴. La palabra más concreta es *Gebilde, conformación*. El término connota la presencia de la obra, su representación sobre sí misma. No remite tanto a su proceso de formación cuanto a la exigencia de ser percibida en sí misma como pura manifestación. Esta conformación

¹⁷² G. STEINER, *Errata. Examen de una vida*, p.32.

¹⁷³ J.R.JIMÉNEZ, *Estética y ética estética*, p.313.

¹⁷⁴ H.G. GADAMER, «El juego del arte», en *Estética y hermenéutica*, p. 132.

tiene que ser reconstruida en la recepción de toda obra de arte. Toda obra exige del observador ante el que se presenta que la construya. Sólo en el receptor se «edifica hasta ser aquello como lo que aparece y se pone en juego»¹⁷⁵. Esta acción del receptor es «participación».

La hermenéutica del arte de Gadamer parte de la convicción de que cualquier manifestación sólo se comprende a fondo cuando se la puede comprender como respuesta a una pregunta. Este intercambio entre pregunta y respuesta se da también en el arte. La hermenéutica es «el arte de dejar que algo vuelva a hablar»¹⁷⁶; ahora bien, esto presupone el esfuerzo del otro. La obra nos reclama como colaboradores. Ya en *Verdad y Método* Gadamer analizó la cuestión del arte. Las artes participan en la administración del legado metafísico de nuestra tradición occidental. Una y otra vez Gadamer ha tratado de poner de relieve lo que hay de común entre el arte de la imagen y el arte de la palabra, a fin de ver esa comunidad dentro de algo más universal que haga del arte una declaración de la verdad.

Reclamar nuestra mirada, nuestra colaboración, significa tener que leer la obra, saber hacerlo. No se trata de saber leer, literalmente, ni de contemplar meramente, en el caso de las artes plásticas. Se trata de «ir a ella, darle vueltas, entrar y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo»¹⁷⁷. Leer no es sólo deletrear; es comprender. Así ocurre ante la obra de arte. La inmediatez de la experiencia del arte no significa mera confirmación, como cuando entramos en una sala y reconocemos un motivo que nos es familiar. Tampoco consiste en el reconocimiento del experto conocedor del tiempo histórico en el que se sitúa la obra. Ni aun en ese caso podrá verse el arte con los ojos del pasado. Se trata más bien de la respuesta que la obra nos da a nuestros propios interrogantes. La obra no nos habla como un documento; nos dice «algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo»¹⁷⁸. En la experiencia

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ H.G. GADAMER, «Sobre la lectura de edificios y de cuadros», en *Estética y Hermenéutica*, p. 259.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ib.*, p. 59.

del arte hay «un sentirse alcanzado» que es, a la vez, un descubrimiento, como hemos visto en el capítulo anterior.

La obra debe configurarse como obra y en esa configuración tomamos parte como receptores: «Llegamos a tener parte en la figura de sentido que nos sale al paso»¹⁷⁹. Esta figura de sentido es como un todo, algo que no se deja determinar ni regular en su carácter de dato objetivo, sino que, como solemos decir, se «apodera» de nosotros en la rectitud de sentido, en la irradiación de significado que la distingue como conformación. Esto es la *participación* o comunicación, la participación cocreadora que hemos visto antes. Comunicar significa participar, participación común. La experiencia estética no es contemplación pasiva; no es ni un arrobamiento, ni un hechizo. Las respuestas a la obra de arte están siempre determinadas por nuestras propias preguntas: «Nadie comprende las respuestas como preguntas si no las entiende como respuestas a las propias preguntas»¹⁸⁰. Cada intérprete se representa, a menudo, la misma obra bajo una luz cambiante. No es una carencia del receptor, sino un modo propio de la recepción de la experiencia del arte, bien diferenciado de la distancia de la objetividad científica¹⁸¹. El arte conduce al encuentro de nosotros mismos.

La conformación en la experiencia artística no significa ningún privilegio del autor sobre el receptor: «Precisamente porque se ha manifestado, exteriorizado, no guarda aquél nada para sí, sino que se comunica y participa por completo. Su “obra” habla por él»¹⁸². En toda declaración del arte se da un mensaje, «se conoce y se reconoce algo». Gadamer subraya el acto de encuentro en la obra y diferencia este receptor del mero consumidor de la industria cultural¹⁸³. No es un ámbito de escape; tampoco debemos considerarlo como un arrobamiento que nos libera de la presión de la realidad. El encuentro con el arte no es un mundo sustitutorio o de ensoñación para olvidarnos de nuestro ser. Al contrario, es un lugar de encuentro con nosotros y con nuestros semejantes; es un espejo en

¹⁷⁹ *Ib.*, p. 263.

¹⁸⁰ H.G. GADAMER, «Kafka y Kramm», en *Estética y hermenéutica*, p. 274.

¹⁸¹ Cfr. *ib.*, pp. 275 y 276.

¹⁸² H.G. GADAMER, «El juego del arte», en *Estética y hermenéutica*, p. 134.

¹⁸³ Cfr. *ib.*, p. 136.

el que «vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros»¹⁸⁴. Por esto decía Kafka que no debemos perder el tiempo con obras que no se nos claven como un hacha, resquebrajando lo que está congelado en nuestro cerebro y en nuestro espíritu. Sus propios textos justifican este absolutismo, recuerda Steiner, y añade: «Por decirlo de un modo más sereno: el texto, la obra de arte, la composición musical, la “noticia que sigue siendo nueva” (Ezra Pound) no sólo exige comprensión: exige *re-acción*. Debemos actuar “de nuevo”, traducir a conducta la respuesta y la interpretación»¹⁸⁵. El encuentro es un acto de identificación y de reconocimiento que nos invita a reflexionar sobre nuestra propia vida y nos invita a cambiarla. Quizá por eso decía Kafka que «la poesía transforma la vida»¹⁸⁶. Esta idea no sólo la encontramos en autores como Kafka o Steiner. En una entrevista reciente al escritor Albert Compte, le preguntan por los libros que le *han llegado*. El escritor destaca tres y añade: «Yo diría que te cambian la vida, aunque suene un poco pedante. Hay muchas obras que te gustan, pero unas te marcan y no sabes por qué. No eres el mismo después de haberlas leído. Esto es prodigioso, milagroso»¹⁸⁷.

La obra de arte nos habla a cada uno; es donación y llamada al diálogo. También para el poeta su experiencia creadora es donación y creación: «Algo emerge a la luz, y eso es lo que llamamos verdad», escribe Gadamer; el poeta lo denomina *poesía, vida extrema*. Así lo condensa Jorge Guillén, en un largo poema titulado *Vida extrema*¹⁸⁸:

Hay mucha luz. La tarde está suspensa
Del hombre y su posible compañía.
Muy claro el transeúnte siente, piensa
Cómo a su amor la tarde se confía.

¹⁸⁴ H.G.GADAMER, «El juego del arte», en *Estética y hermenéutica*, p. 136.

¹⁸⁵ G.STEINER, *Errata. Examen de una vida*, p. 39.

¹⁸⁶ G. JANOUGH, *Conversaciones con Kafka*, p. 69.

¹⁸⁷ *Diario de Córdoba*, 30 de julio de 1999, p. 12.

¹⁸⁸ J. GUILLÉN, «Vida extrema», en *Cántico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973, pp. 388-395.

...Y pasa un hombre más. A solas nunca,
Atentamente mira, va despacio.
No ha de quedar aquella tarde trunca.
Para el atento erige su palacio.

La tarde es donación para el hombre. El poeta sale a su encuentro; se deja hablar. Reclamar nuestra mirada presupone nuestra apertura a dejarnos decir algo. El poeta, transeúnte, es mirada atenta, abierta a la experiencia de la tarde. La tarde le regala su variación inmensa que nadie podrá agotar. El poeta, el *atento*, desea adentrarse en tal riqueza de vida. Su apertura a la experiencia, su curiosidad e interés se concentran en su intento de dar sentido, en *consumar la tarde verdadera*:

¿Todo visto? La tarde aún regala
Su variación: inmensidad de gota.
Tiembra siempre otro fondo en esa cala
Que el buzo más diario nunca agota.

¡Inextinguible vida! Y al atento
Sin cesar adentrándose quisiera,
Mientras le envuelve tanto movimiento,
Consumar bien su tarde verdadera.

El poeta acoge la ofrenda vivida, se siente alcanzado por el sentido, involucrado en él. Una vivencia tal que exige ser plenamente dicha: es la «*tarea*»: «*Si del todo vivir, decir del todo*» (v. 23-24). Lo vivido requiere ser encarnado en forma. Pide una forma de plenitud, precisa, «más allá del gusto», porque la consumación que la obra realiza está más allá del gusto estético:

¿Terminó aquella acción? No está completa.
Pensada y contemplada fue. No basta.
Más ímpetu en la acción se da y concreta:
Forma de plenitud precisa y casta.

Forma como una fuerza en su apogeo,
En el fulgor de su dominio justo.
El final es ni hermoso ya ni feo.
Por sí se cumple, más allá del gusto.

La palabra creada por el poeta muestra lo más hondo y lo salva eternizándolo: «*La palabra / difunde su virtud reveladora*» (v. 45):

Revelación de la palabra: cante,
Remóntese, defina su concierto,
Palpite lo más hondo en lo sonante,
Su esencia alumbre lo ya nunca muerto.

Consumar la tarde conlleva la elusión del tiempo. La experiencia de cercanía que vivenciamos ante el arte arraiga en dos aspectos: la actualidad de la obra y su superioridad sobre el tiempo. La obra tiene su propio presente. Su realidad no se limita al horizonte originario en el que el creador y el receptor son simultáneos. La obra está ilimitadamente abierta a nuevas integraciones del hombre. Esta apertura y requerimiento de la obra se basa en la inagotabilidad, en la multivocidad de sentido¹⁸⁹ que reside en la obra misma:

Más vida imponga así la vida viva
Para siempre, vivaz hasta su extrema
Concentración, incorruptible arriba
Donde un coro entre lumbres no se quemara.

La obra se configura, se yergue ante el poeta: «*Alma fuera del alma*» (v. 65) que trasciende su sentir y «*resplandece*». La encarnación poética es palabra plena; no se remite a otras instancias; es «autocumplimiento» (Gadamer). Proyecta y trasciende al poeta, «*trascendido el sentir*» (v. 69), porque no es confianza, es «*obra*», otra realidad, la realidad creada más perdurable que la realidad misma:

¹⁸⁹ Escribe Gadamer: «Lo que distingue a la literatura, por lo tanto, es la emergencia de la palabra, de tal modo que, en ésta, la insustituible unicidad del sonido hace sonar, a la vez, una multivocidad indeterminable del sentido», «Filosofía y literatura», en *Estética y hermenéutica*, p. 197. La poesía tiene una preeminencia sobre las demás artes, escribe Gadamer, siguiendo a Heidegger. Ésta radica en la indeterminación específica, abierta, de la obra de arte poética. Es presencia sensible y remite a una posibilidad indeterminada de cumplimiento. En esto estriba su preeminencia respecto a otras artes. Lo que ella evoca por medios lingüísticos es *intuición, presencia, existencia*. «Pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado», «Poetizar e interpretar», en *Estética y hermenéutica*, p. 77.

El tiempo fugitivo no se escapa.
Se colmó una conducta. Paz: es obra.
El mar aquel, no un plano azul de mapa,
¡Cuánto oleaje en nuestra voz recobra!

Y es otro mar, es otra espuma nueva
Con un temblor ahora descubierto
Que arrebató al espíritu y le lleva
Por alta mar sin rumbo a fácil puerto.

Y la voz va inventando sus verdades,
Última realidad. ¿No hay parecido
De rasgos? Oh prudente: no te enfades
Si no asiste al desnudo su vestido.

La intuición creadora expresa en palabra la realidad dada al poeta. La poesía es patencia de realidad manifestada al creador, concentrada en su expresión precisa. El poeta realiza una acción salvadora al condensar en palabra fenómenos captados en su concreción temporal. Los seres singulares, los momentos únicos, son rescatados en su paso fugaz de su desaparición en el devenir. La tarea creadora realiza una acción salvadora y esencializadora¹⁹⁰. La obra está arraigada en la vida y es *vida extrema*. Sólo un vivir de veras es un decir auténtico: «*porque de veras soy, de veras hablo*» (v. 95).

Y el poeta que ha configurado su obra reclama la atención de otra mirada atenta: «*Atención nada más de buen amigo*» (v. 133). El poeta pide un lector, es decir, un creador:

Minutos en un tren, por alamedas,
Entre doctores no, sin duda en casa.
Allí, lector, donde entregarte puedas
A ese dios que a tu ánimo acompasa.

Entonces crearás otro universo
—Como si tú le hubieras concebido—
Gracias a quien estuvo tan inmerso
Dentro de su quehacer más atrevido.

¹⁹⁰ Cf. Capítulo quinto de *El arte nos retiene en lo singular*.

El lector que reclama el poeta es *cocreador*, no un mero espectador; desea una participación activa. La obra tiene «en su ejecución su ser culminado», escribe Gadamer. Se lee un poema: «Se lo vuelve a leer. Se lo atraviesa, y él lo acompaña a uno. Es como si empezara a hablar, a cantar, y uno canta con él»¹⁹¹. Un torrente de imágenes y sonidos se hacen presentes. Lo que emerge es algo nuevo, creado. La recepción de la obra de arte no es un mero mirar; es construida por nosotros, pero ese construir es, a la vez, un «dejar de hablar».

La palabra creada salvará «*mi luz en mi futuro*» (v. 153); «*No morirá del todo la persona*». (v. 156). La palabra elude la fugacidad del tiempo, que queda trascendido, salvando al poeta en su obra. El poeta es testigo que salva en la palabra creada lo condenado a la fugacidad. La poesía es así realización y salvación: «*Gracia de vida externa, poesía*» (v. 180).

Los versos del poeta muestran el rango ontológico de la obra en la experiencia creadora. Guillén poetiza una experiencia que es donación a la mirada atenta del poeta. Donación y creación que reclaman nuestra mirada de receptores, co-creadores de la obra. La reflexión de Gadamer y la poesía de Guillén nos ayudan, también, a concretar que el arte fusiona en uno sentir y conocer. El sentimiento que vivenciamos en la experiencia del arte tiene una función *noética*. La vivencia del arte no es desciframiento de algo oculto; es comprensión. La razón de esta comprensión radica en el carácter de símbolo de la obra de arte. Paso, a continuación, a reflexionar sobre esta dimensión.

Especificidad de las formas artísticas

Desde Aristóteles, el arte ha sido entendido en nuestra tradición cultural como una *forma* creada por un acto humano, intelectual. La búsqueda de la forma ha sido el centro de atención de los artistas. Las obras de arte son estructuras, formas construidas. Unas

¹⁹¹ H.G. GADAMER, «Palabra e imagen (“*Tan verdadero, tan siendo*”»)», en *Estética y hermenéutica*, p. 299.

obras presentan estas formas bien cerradas, delimitadas; otras, en cambio, son obras sin límites bien definidos. Unas y otras son para el espectador *obras abiertas* (Eco). Se ofrecen al receptor desde su formatividad, invitándole a una aventura de descubrimientos, una descodificación que complementa la obra. U. Eco ha comentado la interpretación parcializada que, con frecuencia, se ha hecho de su poética de la obra abierta, subestimando el hecho de que la lectura abierta era una actividad causada por una obra. En el curso de las últimas décadas se ha hecho más hincapié en los derechos de los intérpretes que en el derecho de los textos¹⁹².

El arte es una actividad instauradora de formas. Las obras de arte son formas construidas, estructuradas, y en ellas podemos descubrir diferentes planos en la unidad de un conjunto singular. Ahora bien, esta riqueza estructural de la obra se va descubriendo en la reflexión de la experiencia estética. No es un conocimiento inmediato, aunque tenga el punto de partida en la intuición. La emoción que nos produce un cuadro o una melodía es indisociable de la combinación de formas y colores que ha realizado el pintor o de los acordes y la armonía logrados por el músico. Son las cualidades sensibles las que encarnan los valores significativos de la obra y es en ellos donde detenemos la mirada receptora para desplegar la riqueza del objeto estético.

La reflexión estética ha reconocido desde la antigüedad que en el campo del arte trabajan tanto la experiencia sensible como la actividad del pensamiento. Esta conjunción no debemos entenderla como presentación de meros datos sensibles vinculados a una materia; la sensibilidad y la inteligibilidad están aunadas en él y por eso la inteligencia descubre en el arte nociones de orden, de combinación, de equivalencia, de relación, de unidad y diversidad de planos en un todo o estructura. Estos aspectos formales o estructurales desempeñan un gran papel en el goce de las obras de arte. Más aún, son ellos los que nos permiten gozar. Ahora bien, no siempre somos conscientes de su protagonismo y su presencia se va manifestado a medida que realizamos el análisis de la obra.

¹⁹² Cfr. U. ECO, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 25 y ss.

Si pensamos en una obra figurativa, por ejemplo *La visión después del sermón* que Paul Gauguin pintó en 1888, quizá, a primera vista, no caigamos en la cuenta del valor de los aspectos formales en el cuadro; es probable que la escena nos llame la atención y que el título de la obra nos lleve al pasaje bíblico. Sin embargo, esta impresión está encauzada por el color rojo dominante en el suelo, la ausencia de sombras y la diagonal que traza el árbol y divide la escena. Esta diagonal tiene un valor estructural y semántico, ya que separa los acontecimientos externos e internos; a un lado el sacerdote, los labradores y el recuerdo que tienen del sermón que acaban de escuchar y, al otro, Jacob luchando con el ángel. El elemento formal encuadra la realidad física y psíquica de la obra. La simplificación de la forma condensa la complejidad de la idea. El mismo P. Gauguin valora los elementos formales con las siguientes palabras:

De la disposición de colores, luz y sombra, resulta una impresión que podría llamarse la música del cuadro. Incluso antes de saber lo que el cuadro representa, se entra en una catedral y uno se encuentra situado a una distancia demasiado grande del cuadro para saber lo que éste representa y a menudo te sientes captado por ese acorde mágico. Esta constituye la verdadera superioridad de la pintura sobre las demás artes, puesto que esta emoción se dirige a la parte más íntima del alma¹⁹³.

La experiencia estética puede vivenciarse en distintos niveles. Puede darse en un nivel de *superficie estética*, en expresión de Hospers, cuando disfrutamos del aspecto, del sonido o del sabor, de una manera intuitiva y sin hacer distinciones o entrar en el campo de la significación. Cuando nos adentramos en los aspectos formales de equilibrio, simetría o composición, nuestra experiencia profundiza en la *forma estética*; es la segunda dimensión que destaca Hospers. Nos damos cuenta de que cada elemento es necesario para el resto y que juntos forman un todo unitario. Captamos la *unidad orgánica o estructural* o, en otros, términos, *el tema y la variación*. La unidad, la estructura o la temporalidad son valores

¹⁹³ P. GAUGUIN, *Escritos de un salvaje*, Debate, Madrid, 1989, p. 130.

formales que Hospers destaca como la segunda dimensión de la experiencia estética, base de la tercera constituida por los *valores vitales* o penetración del material de la vida. Nuestra apreciación de las obras de arte no se limita a los valores de superficie o los formales. Gozamos del arte en la medida en que nos ofrece una imagen de la vida y es un símbolo de nuestra existencia, personal o colectiva, en las múltiples facetas y concreciones que los artistas realizan¹⁹⁴. Más adelante volveré sobre este último aspecto. Tanto el artista creador como el receptor de la obra de arte experimentan un dinamismo que aúna lo abstracto y lo concreto, lo inteligible y lo sensible. Así lo expresa Cézanne: «Pintar al natural no supone copiar el objetivo, sino materializar las sensaciones propias. Dos cosas tiene el pintor: vista y cerebro, y ambas deben ayudarse entre sí. Hay que procurar que se desarrollen mutuamente: la vista, a través de la visión natural; el cerebro, a través de la lógica de las sensaciones organizadas»¹⁹⁵.

Lo mismo podríamos decir de la música. La música, en su universalidad existencial, produce un impacto en nosotros para el que no tenemos muchas explicaciones; sin embargo, contamos con la certeza de su vivencia. Así lo expresa Steiner: «La música significa. Rebose de significados que no se traducirán en estructuras lógicas o en expresión verbal. En la música, la forma es contenido, forma contenida. La música es cerebral en sumo grado (...) y es también somática, carnal y una búsqueda de resonancias en nuestros cuerpos en niveles más profundos que los de la voluntad o la consciencia»¹⁹⁶. Ni los intentos de desarrollar una psicología, ni una fisiología del impacto musical, nos aclaran el poder de penetración

¹⁹⁴ Hospers dialoga en su obra con algunos puristas que restringen la experiencia estética a los valores de superficie y de forma y que consideran que cuando entramos en el terreno de los valores vitales hemos abandonado el dominio de la estética. Se restringe así el término *estética* a un sentido sutil, estricto, con el que Hospers no está de acuerdo. Cfr. J. HOSPERS, *Significado y verdad en el Arte*, Fernando Torres, Valencia, 1980, pp. 28 y ss. y cap. IV.

¹⁹⁵ P. CÉZANNE, «Testimonios de Paul Cézanne», en *La pintura contemporánea en el Museo Thyssen-Bornemisza. Guía didáctica*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1993, p. 18.

¹⁹⁶ G. STEINER, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona, 1991, p. 263.

y de seducción de la música. Su experiencia es fácil de vivenciar, pero difícil de conceptualizar. La teorización nos introduce en un terreno difícil, pero es fácil reconocer su dimensión simbólica y la experiencia que la música nos aporta, en la que podemos vivenciar sentimientos y reconocerlos como propios, como humanos. En una de sus cartas escribe R. Schumann a un amigo: «Ayer oí en el ensayo algunas partes de la *Sinfonía* (en do mayor) de Franz Schubert y comprendí todos los ideales de mi vida». El mismo día escribe a su novia, Clara, su futura mujer, y le dice: «¡Oh Clara, hoy estuve en el paraíso! Ensayaban la *Sinfonía* de Franz Schubert. Quisiera que hubieses estado aquí, pues no es posible describírtela. Todos los instrumentos cantan como voces humanas extraordinariamente inteligentes, y la instrumentación es digna de Beethoven (...) Me he sentido verdaderamente dichoso y he visto realizados todos mis deseos, salvo el de que seas mi mujer y que yo escriba sinfonías como ésta»¹⁹⁷.

Odón Alonso, director de orquesta, se pregunta: «¿Por qué una música es triste y otra alegre? Pregunto a la que nadie ha respondido adecuadamente. Es claro que hay asociaciones claras, como los toques a muerto; todo descenso tiene cierta tristeza, como el ocaso. Pero hay melodías ascendentes que siguen siendo tristes. Sin duda hay efectos fisiológicos: si tuviera aquí una orquesta podría dar un acorde que les subiría las pulsaciones a 140, un golpe de bombo en una habitación sube las pulsaciones... Lo mismo pasa con el color rojo. Sabemos que el color verde tranquiliza y los sonidos suaves también; pero por qué el modo menor es triste y el mayor es alegre no se sabe»¹⁹⁸.

Como receptores sólo tenemos la obra para responder a estas inquietudes. Mi comprensión de la obra sólo puede apoyarse en ella; la forma estética manifiesta una riqueza de aspectos sin dejar de ser ella misma; es forma completa y abierta a la interpretación, pero sin que su singularidad resulte alterada. La forma acabada es dinámicamente abierta; se establece una dialéctica entre

¹⁹⁷ R. SCHUMANN, *Schumann por él mismo*, Ave, Barcelona, 1955, pp. 168-169.

¹⁹⁸ O. ALONSO, en F. SORIA y J.M. ALMARZA, *Arte contemporáneo y sociedad*, pp. 197-198.

forma y apertura, como ha escrito U. Eco. Las obras de arte son el producto de actividades propiamente estéticas y comunican por sí mismas, sin necesidad de parafrasearlas ni transferirlas a otros lenguajes. En el siguiente texto, Valle Inclán expresa estas ideas:

El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical. El verso por ser verso es ya emotivo, sin requerir juicio ni razonamiento. Al goce de su esencia ideológica suma el goce de su esencia musical (...) y este poder del verbo en la rima se aquilata y concreta (...) La rima junta en un verso la emoción de otro verso con el cual se concierta: hace una suma y, si no logra anular el tiempo, lo encierra y aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido. El concepto sigue siendo obra de todas las palabras, está diluido en la estrofa; pero la emoción se concita y vive en aquellas palabras que contienen un tesoro de emociones en la simetría de sus letras¹⁹⁹.

Todos los elementos que constituyen la forma estética proporcionan una información propia, no adquirible por otros caminos. Por eso algunos investigadores han puesto especial énfasis en la aportación del arte a nuestra formación. Ya he apuntado alguna reflexión de Arnheim, sobre el que volveré más adelante. Otro autor muy interesante es Pierre Francastel.

Este autor defiende la especificidad del conocimiento estético y reivindica el pensamiento plástico, con el mismo derecho que el pensamiento matemático o abstracto. El arte y las matemáticas son los dos polos del pensamiento, los dos son modos mayores de pensamiento de la humanidad. La palabra es el testigo de las actividades abstractas del espíritu, el arte es el de sus actividades informantes de lo real, es decir, no expresivas, sino figurativas. Para Francastel el arte da forma a actividades fundamentales: «Existe, en una palabra, un pensamiento plástico lo mismo que existe un pensamiento matemático o un pensamiento político, y es esta forma

¹⁹⁹ R.M.^a DEL VALLE INCLÁN, «Poética», en G. DIEGO, *Poesía Española*, p. 84.

de pensamiento la que ha sido mal estudiada hasta ahora»²⁰⁰. Por ello Francastel reclama la necesidad de realizar estudios que pongan de relieve el papel que la obra plástica desempeña en la comunicación entre los hombres y en la toma de conciencia, en cada época, de sus deseos y de sus necesidades. El arte sirve para fijar las imágenes que el hombre forja en su espíritu. Los artistas, lo mismo que los matemáticos, crean las formas que luego servirán de lenguaje a su época, no las encuentran ya hechas y las aplican: «El arte se refiere a la organización y a la descripción del campo perceptivo de la humanidad. Esta organización es activa e implica no ya el reconocimiento, sino la creación de los valores»²⁰¹.

Francastel consagra el estudio a demostrar la legitimidad de una sociología del arte con métodos que tengan en cuenta su naturaleza propia. El arte no puede reducirse a un significado secundario. No es una forma secundaria de manifestación de ideas. Se opone a aquellas posiciones que lo interpretan en términos de lenguaje verbal. El arte es producto de las manos y del pensamiento de los artistas, condensando una experiencia que se ofrece a los otros como un elemento de realidad complementaria a las otras formas de comprensión del hombre. El arte ofrece a los hombres la posibilidad de manifestar unos valores que no pueden captarse más que a través de un sistema autónomo de conocimiento y actividad. El artista no trabaja sobre un plano de reflexión dado por otros sectores del conocimiento. El arte no es la transposición a otro sistema significativo de valores que se pueden expresar sin él, ni sucedáneo de otros lenguajes. Crea un mundo mediato de signos con los que dialoga²⁰².

²⁰⁰ P. FRANCASTEL, *La realidad figurativa*, I, *El marco imaginario de la expresión figurativa*, Paidós, Barcelona, 1988, p. 13. «El pensamiento estético es, sin lugar a dudas, uno de los grandes complejos de reflexión y de acción en los que se manifiesta una conducta que permite observar y expresar el universo en actos o lenguajes particularizados. La única sorpresa radica en la indiferencia que los historiadores y los filósofos han demostrado hacia él» (*ib.*, p. 15). Para ver las diferencias y analogías que encuentra Francastel entre el pensamiento matemático y el pensamiento artístico, cfr. *ib.*, pp. 124-128.

²⁰¹ *Ib.*, p. 80.

²⁰² *Ib.*, p. 144. Para ver la comparación y diferencia de los lenguajes verbal y del arte, cfr. *ib.*, pp. 134 y ss.

Los artistas vivencian estas ideas y no dudan en reconocerlas. Así, por ejemplo, en el siguiente texto de F. Léger:

Lo que se llama un cuadro abstracto, no existe en realidad. No hay ni abstracto ni concreto. Sólo existen cuadros buenos y cuadros malos. El que os emociona y el que os deja indiferentes. Nunca se debe juzgar un cuadro *en comparación* con elementos más o menos naturales. Un cuadro tiene valor en sí, como una partitura musical, como un poema²⁰³.

La especificidad que subraya Francastel se comprende mejor si se considera el modo de conocimiento ajustado al arte, como lo hace A. López Quintás. Las obras de arte dan cuerpo expresivo a vertientes inobjetivas de lo real que no son objeto de medida, cálculo ni verificación. El arte configura *ámbitos* de realidad que muestran su carácter relacional y requieren un conocimiento experiencial y participativo. El arte produce obras dotadas de estructura inteligible y presenta, por tanto, una racionalidad peculiar, propia, en cuanto a la posibilidad de comprensión y a la significación de los aspectos que pone al descubierto. Las obras integran diversos planos de realidad y albergan virtualidades expresivas diversas. En la obra hay elementos físicos, objetivos, mensurables, ya que toda obra se apoya en elementos materiales; estos elementos se engarzan unos con otros y con ello ganan nuevos valores expresivos. Además no olvidemos que el artista los estructura en la obra, con lo que los elementos no sólo se realzan entre sí sino que instauran la forma. Esta forma configurada expresa no una *figura* sino un *ámbito*. Las obras de arte expresan ámbitos de realidad; en lo sensible muestran una realidad metasensible, inobjetiva.

Pensemos, por ejemplo, en el motivo de la *Ultima Cena*, tan querido por diversos artistas. Una cosa es la figura de un trozo de pan y otra distinta el *pan como ámbito de significación*. El artista puede condensar en esa imagen diversos ámbitos de realidad; el encuentro del hombre que trabaja y la tierra que da su fruto, el agua y el sol que lo posibilitan, el clima de amistad que rodea a unos amigos

²⁰³ F. LÉGER, *Funciones de la pintura*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975, p. 81.

que se encuentran. Si este ámbito se muestra en una representación de la *Ultima Cena*, el pan y el encuentro adquieren otro sentido simbólico. Los artistas lo realizan poniendo de manifiesto diversos aspectos de aquel acontecimiento fundamental para los cristianos. En el caso de la obra de Leonardo da Vinci se refuerza la dimensión psicológica y, en cambio, en los iconos bizantinos o en las representaciones barrocas, el misterio eucarístico. Esta diversidad es la riqueza de la obra de arte que el artista realiza y nos dona. A través de esta diversidad la obra muestra una estructura unitaria e inteligible y apela al receptor para inmergirse cocreadoramente en ellas²⁰⁴.

La obra de arte no es un signo de otra realidad que se pueda descubrir por otros medios y expresar mediante otras técnicas. No remite a un universo de formas inmutablemente recortadas, sino que desencadena un proceso de representación dialéctica entre lo percibido, lo real y lo imaginario. La obra de arte no propone a la sociedad objetos figurativos de sus certezas anteriores, sino que le ofrece, por el contrario, matrices en las que se revelan nuevas relaciones, nuevos valores. Lo que Francastel subraya para la pintura especialmente, puede extenderse a todo el arte; por eso lo reconocemos como *obra de arte*, es decir, como *obra creada*.

También Howard Gardner ha destacado la importancia y la especificidad de las formas artísticas y reclama su incorporación al sistema educativo. La forma de conocimiento que aportan no es una forma auxiliar supeditada al «pensar» y a la solución de problemas. Este psicólogo ha dedicado muchos años de su vida investigadora al estudio de los procesos humanos creativos, especialmente en el ámbito de las artes. Ha formado parte de un equipo de investigación fundado por Nelson Goodman cuya tarea era dilucidar la índole del pensamiento artístico. El nombre de este equipo,

²⁰⁴ La reflexión filosófica del profesor López Quintás puede verse en el análisis detenido que realiza en obras como *Metodología de lo suprasensible. I, Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo* y II, *El triángulo hermenéutico. Introducción a una Filosofía de los ámbitos*, Editora Nacional, Madrid, 1963 y 1971. Posteriormente en obras específicas de estética como *Estética de la creatividad*, ya citada, o *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella, 1991.

Proyecto cero, hace referencia al desconocimiento del tema²⁰⁵. Pensar en términos de formas, qué representan, qué sentimientos pueden expresar, de qué modo pueden componerse y combinarse o qué formas múltiples de significación pueden incorporar los símbolos espaciales de las artes visuales, es un entrenamiento irremplazable. Gardner considera valiosa esta forma de conocimiento y la ve amenazada por las simbolizaciones típicamente escolares. Por ser una forma peculiar y diferente de las otras simbolizaciones debe estar presente en las escuelas y ser incorporada a la educación formal.

La comprensión simbólica

La reflexión nos conduce a formular la razón que fundamenta todos los aspectos mencionados. Las formas artísticas pueden no ser imitativas, pero siempre son *símbolos* y, como tales, tienen un valor cognoscitivo. Este conocimiento no nos remite a un significado pre-artístico. No me refiero al conocimiento iconográfico que podamos tener de determinados símbolos. Me refiero a que la obra nos abre a un mundo de sugerencias y asociaciones, a un mundo de sentido. Escribe el profesor Plazaola: «El enriquecimiento cognoscitivo que implica el verdadero arte no hay que ponerlo siempre en la potencialidad icónica de cada obra artística que nos remite a ideas precisas, sino en la vinculación de los sentimientos expresados y de sus símbolos, con actitudes o esquemas mentales provocados mediante esos símbolos y sus innumerables sugerencias, al margen de una semiología establecida»²⁰⁶. Una de las características de la obra de arte en cuanto objeto estético consiste en ofrecer una pluralidad de sentidos. Esta pluralidad atestigua la profundidad de la obra y encuentra su raíz en la inagotabilidad del hecho humano. Ante la obra de arte presentimos un aura de sentidos, una apertura a diversos ámbitos de significación. Como decíamos más arriba

²⁰⁵ Cfr. H. GARDNER, *Educación artística y desarrollo humano*, Paidós Educador, Barcelona, 1994, pp. 79 y ss.

²⁰⁶ J. PLAZAOLA, *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991, p. 518.

con López Quintás, las imágenes del arte no reflejan una realidad empírica, expresan una *realidad ambital* que articula un modo de comprensión simbólica. Este modo de comprensión condensa significados y valores, experiencias individuales y colectivas que, de forma consciente o inconsciente, fijan y transmiten la experiencia humana. Escribe Cassirer que el arte «constituye una de las vías que nos conducen a una visión objetiva de las cosas y de la vida humana. No es una imitación sino un descubrimiento de la realidad»²⁰⁷. Este mundo simbólico es patrimonio común y nos sitúa, una vez más, en la condición comunitaria de lo humano. José Jiménez ha destacado el espacio antropológico común y previo a la diferenciación de los distintos sistemas de signos o soportes sensibles que produce las *imágenes*. Estas configuran simbólicamente los sentidos de la vida y muerte que el hombre va generando. Tal raíz antropológica es la que está presente en las experiencias estéticas. Las *imágenes* del arte son simbólicas y se caracterizan por ser semánticamente autónomas²⁰⁸.

La obra de arte manifiesta una comprensión del mundo, un universo de sentido, que nos invita a compartir vivencialmente como receptores. El carácter inagotable del objeto estético se debe al modo de ser simbólico, promovido a una existencia superior. En palabras de M. Dufrenne, «el arte transfigura los objetos que representa»²⁰⁹. Lo representado queda transfigurado: «Así los objetos representados, puestos al servicio de la expresión total, se inmolan a un sentido que los sobrepasa. No dejan de ser verdaderos y sólo con tal condición pueden servir a la expresión, pero sin embargo son más verdaderos que la naturaleza porque están incorporados a un mundo al que ellos mismos ayudan a introducir»²¹⁰. Un paisaje pintado por Cézanne o el héroe de una novela no remiten a otra cosa, sino a sí mismos, pero en su ser encierran un universo de comprensión del hombre y del mundo. Gracias a la transfiguración

²⁰⁷ E. CASSIRER, *Antropología filosófica*, F.C.E., Méjico, 1971, p. 213-214.

²⁰⁸ Cfr. J. JIMÉNEZ, *Imágenes del hombre, Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986.

²⁰⁹ M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, I, Fernando Torres, Valencia, 1982, p. 371.

²¹⁰ *Ib.*, p. 372.

del arte, lo representado queda penetrado de sentido, más allá de las limitaciones de su propia representación. La comprensión de la obra no se limita al sentido literal, ni se reduce a la imitación. Nos invita a una comprensión profunda para descubrir en ella la hondura del mundo que encierra. Paso, a continuación, a precisar un poco más estos aspectos.

Dimensión simbólica del arte

Uno de los rasgos esenciales de la obra de arte es su dimensión simbólica. La obra de arte muestra esta dimensión en la medida en que remite a un significado metasensible presente y encarnado en ella. Voy a precisar, brevemente, bajo qué aspecto entiendo el término símbolo, pues éste tiene un amplio espectro de significación en los diversos campos del conocimiento en los que aparece. Mi enfoque se centra exclusivamente en el horizonte estético, y dentro de éste entiendo el símbolo desde una perspectiva amplia que podríamos denominar, quizá más cómodamente, *dimensión simbólica*. Por ella entiendo la capacidad del arte para mostrar en su forma sensible una dimensión metasensible, por analogía, contigüidad, evocación o sugerencia. El símbolo aúna el doble plano de lo sensible y el sentido que encarna. El símbolo no denota algo conocido; encarna y configura un sentido abierto a la interpretación y a la sugerencia. Mientras el signo se limita a traducir una significación concreta, el símbolo *presenta* un ámbito que arraiga en la trama de la existencia misma, que se abre a un significado trascendente, capaz de vincular planos de realidades no concretas. En su sentido directo, primario y literal, encarna otro sentido indirecto y figurado que se muestra a través de aquél. Así el símbolo es capaz de revelar nuevas facetas de lo real y de ampliar las fronteras de conocimiento. Nos proporciona un acceso a través de realidades visibles a otras realidades no evidentes en el plano de la experiencia inmediata. Este es uno de los aspectos que nos habla de la originalidad, especificidad y riqueza de la obra de arte. Ahora bien, quisiera precisar un poco más este enfoque con dos apuntes más.

La nota más llamativa del símbolo artístico es su capacidad de *mostrar, precisar o encarnar*. El artista logra precisar en una forma sensible una dimensión metasensible, un ámbito o una realidad

inobjetiva, espiritual. En determinadas posiciones se ha entendido el simbolismo como las manifestaciones de un solo fenómeno; es decir, sus resonancias en distintos planos de realidad, en los que los sonidos, los colores, las letras o los diversos acontecimientos del mundo se corresponden. En mi opinión el interés del simbolismo de la obra de arte radica en la originalidad y en la creación que el artista consigue. Quizá desde otro punto de vista interese más estudiar el simbolismo como fenómeno unitario, pero la obra de arte es única y su dimensión simbólica también. Quiero decir que no estoy hablando de la utilización de símbolos que el artista lleva a cabo, como por ejemplo la representación de la *Melancolía*, o en las primeras representaciones del cristianismo *el cordero* o *el pez*. En segundo lugar, quiero concretar otro aspecto. En el ámbito del arte el símbolo puede ser entendido desde otra perspectiva, más rica para comprender la experiencia estética. Podemos decirlo con palabras de Gadamer: «Símbolo significa aquello en lo que se *re*-conoce algo»²¹¹. El reconocimiento es la esencia de todo lenguaje de símbolos y el arte es un lenguaje de reconocimiento; ¿en qué sentido? No ciertamente en el sentido de que en el arte reconocemos algo que ya conocíamos, como cuando comprobamos el parecido de un retrato. En el arte, emerge siempre algo nuevo, aun en el caso del retrato. La fuerza simbólica del arte no consiste en remitir a algo común o en ponerse en su lugar: «La obra de arte nos proporciona algo como reconocimiento, que nos ayuda de nuevo a entañarnos con el mundo, algo que le está planteado al ser humano como tarea —que nunca puede resolver definitivamente— de su existencia»²¹². La vivencia del arte es conocimiento y *re*-conocimiento de nuestra propia existencia, de nuestro lugar en el mundo, de nuestra relación con los otros que no son ajenos a nosotros.

Desde una posición muy diferente a la de Gadamer, también Arnheim vincula el símbolo del arte con su capacidad de mostrar la existencia y el mundo del ser humano. Más allá del poder signico y representativo, la imagen artística concentra rasgos abstractos y

²¹¹ H.G. GADAMER, «Imagen y gesto», en *Estética y hermenéutica*, p. 245.

²¹² H.G. GADAMER, «Experiencia estética y experiencia religiosa», en *Estética y hermenéutica*, p. 149.

simbólicos. Para Arnheim es fundamental comprender que todo lo que muestra el arte se presenta como un símbolo. Una figura humana tallada en madera nunca es sólo una figura humana representada, lo mismo que la manzana de Magritte no es sólo una manzana. Las imágenes del arte trascienden su dimensión sensible y apuntan a la naturaleza de la condición humana evocando la vida en toda su plenitud. Las fotografías, los dibujos, los mapas o las ilustraciones técnicas nos permiten ver aquellas cosas que no podemos directamente. Algunas pueden tener un alto grado de abstracción y pueden clarificar relaciones estructurales que en sí mismas y por sí mismas no son esencialmente visuales. Pero para que las imágenes de las artes visuales cumplan su función de objetos artísticos, escribe Arnheim, «Deben presentar patrones formales que transmitan un significado simbólico»²¹³. El elemento estético está presente de modo más o menos consciente en toda representación visual de los seres humanos. En algunos casos, como en los diagramas técnicos o científicos, se requiere una extraordinaria precisión y correspondencia entre significación y forma. La interpretación visual abarca desde los ademanes humildes de la comunicación cotidiana a las imágenes del gran arte. Ahora bien, mientras que las imágenes utilizadas en la ciencia o en la tecnología son un medio para alcanzar un fin, las imágenes del arte son un fin en sí mismas: «La imagen es donde se centra la atención porque ofrece la presencia viva que el espectador reconoce como esencia de la experiencia humana»²¹⁴. En este *reconocimiento* de la *experiencia humana* radica la dimensión simbólica de la obra.

En el ámbito del arte, el artista se vale de medios propios que revelan sus características por contraste con otros medios; clarifican relaciones que en sí mismas no son esencialmente visuales. El arte nos ofrece imágenes clarificadas concretas de fuerzas y relaciones menos tangibles como son los deseos, las esperanzas, el miedo o el sufrimiento, etc. Estas fuerzas se muestran como un campo de estímulos organizados de tal modo que el receptor no puede realizar una comunicación referencial; no puede aislar los significantes para

²¹³ R. ARNHEIM, *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 54.

²¹⁴ *Ib.*, p. 72.

referirlos unívocamente a un significado denotativo; tiene que captar el sentido de la obra encadenando los significados que la forma encarna y le sugiere. El artista ha realizado una operación de concreción y clarificación en la forma, del sentimiento que quiere expresar; lo hace mediante patrones de formas y de colores, que se muestran a nuestros ojos como reflejos de nuestra propia naturaleza, clarificada en imagen. Escribe el pintor Nolde: «Los gritos de angustia y de terror de los animales acosaban el oído del pintor, y muy pronto se condensaban en colores, en un amarillo chillón el grito, en sombríos tonos violetas el ulular de los búhos. ¿No son los sueños como sonidos, y los sonidos como colores, y los colores como música?»²¹⁵.

Lo mismo podríamos decir de la música. Beethoven amplió la forma de la sinfonía, dejando a un lado la distribución de la antigua estructura periódica, tal y como la había encontrado en las obras de Mozart. Con gran audacia consiguió una nueva forma, pero esta tarea no hubiera sido posible sin la creación del maestro de Salzburgo. Richard Wagner valora con las siguientes palabras el logro de Beethoven: «En la sinfonía de Beethoven los instrumentos hablan en un lenguaje que hasta aquella época nadie había empleado: su expresión puramente musical, cautivando al auditor y multiplicando los matices con la más inconcebible variedad, conmueve profundamente, llega a lo más íntimo de nuestro ser con una fuerza que otro arte cualquiera no puede alcanzar»²¹⁶. Es este nuevo lenguaje de la sinfonía el que encarna la revelación de otro mundo, pues revela en sus variaciones una regularidad libre e impetuosa que muestra un encadenamiento de fenómenos distinto del lógico habitual. La sinfonía en *do menor*, por ejemplo, parte de una pasión dolorosa y, en una transición gradual de consuelo y resignación, se exalta hasta estallar en una alegría desbordante. Beethoven supo emanciparse de la tiranía de la moda y crear con los elementos de sus predecesores una obra nueva que nos habla con una irresistible persuasión.

²¹⁵ E. NOLDE, «El color como vibración», en A. GONZÁLEZ y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, p. 93.

²¹⁶ R. WAGNER, *Novelas y pensamientos*, Lípari, Madrid, 1995, p. 106.

La obra de arte sirve como símbolo de la experiencia de la vida y lo hace con sus medios propios. La poesía dice lo que la prosa no puede decir y las imágenes abstractas manifiestan lo que el lenguaje figurativo no puede bosquejar. Lo mismo ocurre en la escultura; Eduardo Chillida reconoce que trabaja en función del conocimiento, para clarificar determinadas cuestiones que sólo se hacen luz en las formas abstractas: «Para mí la escultura es el medio de conocimiento más apto que he encontrado. Cuando estoy trabajando en una obra, estoy tratando de contestarme que yo me hago a mí mismo en relación a mi entorno, a mi mundo, pero siempre tratando de buscar luz a través de este lenguaje que es mi obra, una obra es como una pregunta»²¹⁷. El artista tiene un compromiso en esa búsqueda y el lenguaje abstracto que utiliza es fruto de la complejidad de la vida humana que el artista interroga. Así el medio y la forma realizan una función epistemológica: nos ayudan a conocer y lo hacen gracias a su poder simbólico. En este sentido Kahler habla de una capacidad evolutiva de las formas, es decir, creadora, innovadora: «El arte opera en las fronteras de lo expresable y quiere conquistar lo que hasta ese momento nadie había tocado, aprisionado, revelado. Una obra que carezca de este último esfuerzo está rancia y no tiene valor artístico»²¹⁸.

El simbolismo *precisa en una imagen lo impreciso*, en acertada expresión de Juan Ramón Jiménez²¹⁹. El poeta atribuye a la poesía una tarea simbólica, porque la poesía expresa lo *indecible*, lo que conceptualmente no se puede decir de una manera exacta, y la poesía lo concreta por medio de imágenes. La poesía es *epifanía*, es decir, «aparición de lo inefable por el significante y en él»²²⁰. No hay que pensar que el símbolo artístico simboliza algo oculto e inalcanzable, sino al revés, ya que el arte *muestra* en sus imágenes

²¹⁷ M. UGALDE, *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián, 1975, p. 64.

²¹⁸ E. KAHLER, *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI, Madrid, 1975, pp. 28-29.

²¹⁹ J.R. JIMÉNEZ, *El modernismo (Notas de un curso, 1953)*, Aguilar, Madrid, 1962, p. 259.

²²⁰ La definición es de G. DURAND, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971, p. 14.

símbolos de la experiencia humana y los transmite a través del tiempo. Estos significados están presentes en las palabras, en las formas y en los colores, en las formas realistas o en las abstractas. A través de ellas, manifiesta experiencias vitales, intraducibles, que nos proporcionan realidades ambientales, invisibles. Nos remiten de lo sensible al sentido. Por ello dirá Juan Ramón que «la verdadera poesía es la que estando sustentada, arraigada en la realidad visible, anhela, ascendiendo, la realidad invisible; enlace de raíz y ala que, a veces, se trueca; la que aspira al mundo total, fundiendo, como en el mundo total, evidencia e imaginación»²²¹.

En la caracterización del símbolo he utilizado el verbo *precisar* tomándolo de Juan Ramón o el término *epifanía* de G. Durand; recientemente he leído una obra en la que se utiliza el verbo *participar*: «El símbolo participa de la naturaleza que representa»²²². Recuerda al platonismo y creo que el autor se expresa platónicamente. ¿Qué quiere decir esto? Veamos un ejemplo. *Broadway Boogie Woogie*, de Mondrian, es una composición geométrica de bandas verticales y horizontales. Las bandas están adornadas con pequeños cuadros coloreados y en algunos de los rectángulos delimitados por las franjas hay otros cuadrados y rectángulos. La obra fue pintada en 1942-1943, al final de la vida del pintor. Esta pintura es más rítmica y variada que otras obras de Mondrian y evoca los ritmos del jazz, que, como sabemos, le cautivaban en su época americana; en el jazz encontró *la equivalencia* entre ritmos finos y relaciones variables. También sugiere el ritmo sincopado de la ciudad. Ahora bien, esta pintura no es un paisaje urbano abstracto. La obra es un orden, una armonía que el artista descubre. La obra *participa* del orden, porque es orden. El pintor logra encarnar el orden en los colores y en las formas que configuran la obra. La experiencia es mental: miramos la imagen del pintor, su cuadrículado, y tenemos la experiencia mental de lo que simboliza, el orden. Un símbolo y lo que simboliza están en continuidad, participan de la misma naturaleza.

²²¹ J.R. JIMÉNEZ, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, p. 58. Juan Ramón tituló significativamente a una de sus obras *La realidad invisible*, publicada póstumamente por Tamesis Books, Londres, 1983.

²²² A. MAQUET, *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Madrid 1999, p. 137.

Cuando los receptores vivenciamos la obra tenemos la experiencia del símbolo y de lo que éste simboliza; *lo comprendemos* en una experiencia de comunicación con la obra que nos aporta un conocimiento específico. Veamos, ahora, su eficacia.

Eficacia cognoscitiva

Nelson Goodman ha investigado el arte desde el punto de vista de los símbolos artísticos que crean y perciben los seres humanos. Las artes utilizan diversos sistemas de símbolos y cada sistema artístico debe ser examinado por separado. En *Los lenguajes del arte* (1968) estudió un sistema notacional ideal y sostuvo que el arte se aparta de este sistema y, precisamente por ello, permite una forma de comunicación simbólica, metafórica, que los códigos simbólicos rígidos no permiten. Goodman destacó la eficacia cognoscitiva de los símbolos artísticos y subrayó que la simbolización debe estimarse según sirva al propósito cognoscitivo:

El empleo de los símbolos más allá de la necesidad inmediata se explica en razón de la comprensión, no de la práctica; lo que mueve es el apremio por conocer, lo que deleita es descubrir algo, y la comunicación es secundaria en la aprehensión y formulación de lo que hay que comunicar. El objetivo primario es el conocimiento en y por sí mismo; la practicabilidad, el placer, la compulsión y la utilidad comunicativa se apoyan en aquél. La simbolización, pues, debe estimarse fundamentalmente según lo bien que sirva al propósito cognoscitivo²²³.

Ni el placer, ni la originalidad, ni la belleza de la obra son criterios que sirvan para explicar la experiencia estética ni la obra de arte. La excelencia estética queda definida por la constelación simbólica que opera cognoscitivamente. El artista conoce las propiedades y funciones de ciertos sistemas simbólicos que le permiten crear obras que actúen de manera estéticamente eficaz: densidad sintáctica, semántica, plenitud relativa, ejemplificación y referencia múltiple y compleja son propiedades que tienden a centrar la atención en el

²²³ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 258.

símbolo. El símbolo artístico desempeña diversas funciones referenciales integradas y lleva consigo una pluralidad de significados.

Esto no significa que Goodman excluya la emotividad ni la sensibilidad de la experiencia estética. Reclama nuestra corporalidad y escribe: «Lo que conocemos a través del arte lo sentimos en nuestros huesos, nervios y músculos como lo entendemos con nuestras mentes; toda la sensibilidad y capacidad de reacción de nuestro organismo participa en la invención e interpretación de símbolos»²²⁴. Goodman rechaza la teoría que separa lo emotivo de lo cognoscitivo, situando por una parte percepción, inferencia, verdad, etc. y, por otra, placer, dolor, satisfacción y toda reacción afectiva. Estas dicotomías nos impiden ver que «en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente. La obra de arte es aprehendida lo mismo por los sentidos que por los sentimientos»²²⁵. La emoción es un medio para discernir las propiedades de la obra, nos ayuda a entenderla y a integrarla en nuestras experiencias. Las emociones funcionan cognoscitivamente en combinación con otros elementos de conocimiento: «La percepción, la concepción y el sentimiento se entremezclan y se influyen»²²⁶. Es el carácter mediador de la experiencia estética que fusiona lo sensible y lo inteligible.

La emoción que nos produce una obra radica en *la imagen simbólica*, que se muestra como una *forma de comprensión* expresada por su autor. Un retrato de un pintor, por ejemplo *Els desemparats* de Picasso, no representa a una persona concreta de Barcelona a comienzos de siglo. La imagen trasciende la circunstancia histórica y esa madre que sostiene en brazos a su hijo, y nos interroga con mirada penetrante, revela una intensidad dramática y expresa un sentimiento de dolor que nos inquieta en cuanto seres humanos de cualquier tiempo o lugar. Evidentemente el artista se ha podido inspirar en una persona o en una situación concreta. El modelo físico puede ser cercano, pero es la carga emotiva y simbólica, que el artista materializa en la obra, la que adquiere un valor, universal, más allá del momento histórico en el que fue creada. El escultor Julio López

²²⁴ *Ib.*, p. 259.

²²⁵ *Ib.*, p. 249.

²²⁶ *Ib.*, p. 251.

Hernández comenta que una de sus obras, *La parturienta*, está inspirada en el nacimiento de su primera hija; sin embargo, la obra quiere hacerse eco de una comunidad más amplia: «Sus significados tienen que romper el recinto de mi cotidianidad y hacerse pertenecientes al *nosotros* y no únicamente al *yo*»²²⁷.

Lo mismo podemos decir de la literatura; su legitimidad no reside en el punto de partida genético que avale el parecido con lo real; el modelo, si lo hay, puede ser real o ficticio. Lo determinante es el modo como el escritor concreta el texto; si el punto inicial fue ficción o realidad es lo de menos; un relato o una novela pueden partir de una experiencia, de un mito, de una noticia o de una página de la historia, pero mantienen con ellos una relación extraña. Es en el horizonte de ficción logrado donde encontramos *verdaderos* a los personajes de *carne y hueso* que no quieren morir:

Cayó a mis pies de hinojos, suplicante y exclamando:

—¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo!

—¡No puede ser, pobre Augusto —le dije, cogiéndole una mano y levantándole—, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata (...)

—Pero...por Dios...

—No hay pero ni Dios que valgan. ¡Vete!

—¿Conque no, eh? —me dijo—, ¿conque no? No quiere dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! (...)

Este supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad, le dejó extenuado al pobre Augusto.

Y le empujé a la puerta, por la que salió cabizbajo. Luego se tanteó como si dudase ya de su propia existencia. Yo me enjuagué una lágrima furtiva²²⁸.

²²⁷ J. LÓPEZ HERNÁNDEZ, en F. SORIA y J.M. ALMARZA, *Arte contemporáneo y sociedad*, p. 106.

²²⁸ M. DE UNAMUNO, *Niebla*, en *Ensayos, novela, teatro, poesía*, I, Círculo de Lectores, Madrid, 1970, p. 311.

No siempre los autores consiguen encarnar personajes que son personas, modos de ser humanos con su personalidad propia y no sólo con el genérico de una situación. El verdadero personaje nos descubre su intimidad y en él reconocemos al otro, que, aunque distinto, es como yo un ser humano. Como dice Muñoz Molina: «Un mal personaje sólo se parece a su autor o a su modelo: un personaje logrado se parece a cada uno de sus desconocidos lectores»²²⁹.

El arte manifiesta lo esencial de un modo simbólico y, por ello, sigue hoy *hablándonos*, ofreciendo interés a nuestra mirada. El artista logra entretejer en la dimensión sensible cualidades abstractas y sentimientos del hombre ante la vida que todos podemos reconocer como nuestros. Esta dimensión cognoscitiva requiere el esfuerzo creador del artista:

El símbolo, en arte, representa el esfuerzo del artista por encontrar una representación de algo que es abstracto, y que no puede mostrarse en su verdadera apariencia: es atrapar un mundo de realidades no perceptibles. De aquí la necesidad de la *mirada del artista* para captar y expresar esta situación límite, en las fronteras del espacio que habita el hombre. El espacio del arte nos revela, con mayor identidad, estas cualidades para construir la ficción. El *lugar* se construye como ámbito de ficciones que edifica la inteligencia humana (plaza de San Marcos, parque de Güell)²³⁰.

Ahora bien, ¿cómo capta al receptor este conocimiento simbólico? La experiencia estética requiere una mirada activa del receptor. Lejos de una contemplación pasiva, la recepción de una obra de arte reclama también un esfuerzo creador. La comprensión simbólica se inicia en la intuición holística de la obra y se profundiza en ella en el análisis; pero no hace falta ser filólogo para comprender la riqueza simbólica de un poema. En las artes visuales, el receptor tiene que tomar conciencia de los factores presentativos, de la forma y el color que son portadores de las fuerzas visuales de dirección, relación y expresión; y lo mismo podríamos decir de las demás artes.

²²⁹ A. MUÑOZ MOLINA, *Pura alegría*, p.44.

²³⁰ A. FERNÁNDEZ ALBA, *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 118-119.

Sólo a través de estos factores se accede al significado simbólico de la obra. Así lo expresa Matisse:

En *Naturaleza muerta con magnolia*, representé por medio del rojo una mesa de mármol verde; además tuve que introducir una mancha negra para evocar la reverberación del sol sobre el mar; todas estas transposiciones no eran en absoluto el efecto de azar o de cualquier otra fantasía, sino por el contrario el resultado de una serie de investigaciones por las cuales descubrí que estos tonos eran imprescindibles, dada su relación con el resto de la composición, para conseguir la impresión deseada. Los colores y las líneas constituyen fuerza, y en el juego de estas fuerzas, en su equilibrio, reside el secreto de la creación²³¹.

Y Jorge Guillén:

Por el río del ritmo las palabras
Trascienden su inmediato ser sonoro,
Proponen más riqueza de sentido,
Algo con fluidez de sentimiento
Que a lejanías llevan ciertos sabios
Signos, no extravagantes, misteriosos²³².

Los colores y las líneas constituyen la fuerza de la fuerza de la obra, su composición, que concentra al receptor y le hace ver un todo unitario. Lo mismo ocurre en el poema. Las formas expresan significados, valores, que son percibidos por nosotros, receptores de las mismas. Su significación simbólica es dependiente de esta estructuración. Los componentes fonéticos, léxicos o sintácticos encarnan la dimensión inteligible de la obra. Sabemos que la experiencia estética es dinámica y no estática; conlleva el discernimiento de relaciones sutiles, la identificación de caracteres dentro del sistema simbólico; es una mirada creadora que tiene que «leer» el sentido de una interpretación del mundo que el artista nos dona. Pero esta lectura se hace en la obra, no lo olvidemos; no es un espacio

²³¹ H. MATISSE, «Debemos mirar toda la vida con ojos de niño», en *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978, p. 205.

²³² J. GUILLÉN, *Aire nuestro*, p. 62.

ilimitado de libertad, porque, como recordábamos antes, los textos tienen sus derechos. Entre la imagen y el receptor se crea un *ámbito*, un espacio dialógico mutuamente interrelacionado. Descubrimos nuevas facetas de la realidad a través de los símbolos y, a la vez, nuestra comprensión de ellos se renueva con la experiencia:

Lo que leemos y aprendemos por medio de un símbolo varía con lo que llevamos hacia él. No solamente descubrimos el mundo a través de nuestros símbolos, sino que además entendemos y revalorizamos nuestros símbolos de manera progresiva a la luz de nuestra experiencia creciente. Tanto la dinámica como la duración del valor estético son consecuencia natural de su carácter cognoscitivo²³³.

Todo encuentro responsable con la obra es creativo y realiza una participación recíproca. Situamos el cuadro, el poema o la sonata en el contexto de nuestra experiencia previa. Intuitivamente buscamos analogías y precedentes que enraícen la obra en un horizonte reconocible para nosotros. Intentamos comprender su carácter inteligible en un marco de referencias conocidas. Así establecemos un diálogo con la obra, nos confrontamos con ella. También Juan Ramón Jiménez se refería a este ámbito de comprensión dialógica cuando escribía: «Para poder hablar de una obra de arte no hay que tener en cuenta solamente lo que ella encierra, sino lo que nosotros tengamos dentro»²³⁴. La recepción de las imágenes simbólicas del arte nos proporciona un conocimiento que nos ayuda a renovar nuestra visión del mundo:

Lo que Manet, Monet o Cézanne significan en nuestra manera posterior de ver el mundo justifica tanto su elogio como su impugnación. La manera como nuestra contemplación de los cuadros o nuestra audición de la música informan lo que posteriormente y dondequiera vemos, forma parte integrante de ellas como cognoscitivo. El mito absurdo y extraño de la insularidad de la experiencia estética puede abandonarse²³⁵.

²³³ N. GOODMAN, *op. cit.*, p. 260.

²³⁴ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*, Anthropos, Barcelona, 1990, aforismo 307, p. 81.

²³⁵ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, p. 260.

Estas observaciones de Goodman destacan la eficacia cognoscitiva del arte y uno de sus principales beneficios para el ser humano: su capacidad para renovar nuestra mirada y alterar el modo en que concebimos la experiencia. Goodman aborda también la cuestión de qué es lo que hace que una obra artística sea más eficaz que otra. No todas las obras de arte muestran aspectos significativos de nuestra existencia. Pone un ejemplo; si pedimos a un sastre una muestra de un determinado rollo de paño, cualquier trozo puede considerarse una muestra; pero sólo un número limitado constituirá una *muestra justa* que refleje los principales rasgos de la tela. Las obras de arte pueden ser consideradas como muestras. Lo mismo que la buena muestra de paño, ciertas obras de arte son formas que simbolizan sentimientos y tramas de la vida; es decir, son obras que captan aspectos significativos de nuestra experiencia. Desde esta perspectiva se entiende el tanteo hacia nuevas formas y la insatisfacción por la forma realizada que encontramos en algunos artistas, como en el siguiente texto de Matisse:

Siempre que pinto un retrato realizo antes muchos ensayos y cada vez es un retrato diferente el que va apareciendo ante mí. No es simplemente una corrección del primero sino retrato completamente nuevo; y cada vez es un ser diferente el que extraigo de una misma personalidad. A menudo, con el fin de agotar todas las posibilidades de mis ensayos, me inspiro en fotografías de una misma persona en edades diferentes: el retrato definitivo puede muy bien representarla más joven o bajo un aspecto distinto al que ofrece en el momento en que posa, quizás porque ese aspecto me habrá parecido más verdadero, más revelador de su personalidad real²³⁶.

U. Eco destaca en *Obra abierta* que el arte produce complementos del mundo, formas autónomas que tienen sus leyes propias. No son un sustituto del conocimiento científico sino una *metáfora epistemológica*. En cada siglo reflejan metafóricamente y con sus propios medios expresivos el modo como la cultura de la época ve la realidad²³⁷.

²³⁶ H. MATISSE, «Debemos mirar toda la vida con ojos de niño», en *Sobre arte*, p. 204.

²³⁷ Cfr. U. ECO, *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 89.

También Gardner acepta este planteamiento cognitivo de las artes y considera la habilidad artística un ámbito del uso humano de símbolos. Para Gardner participar en la actividad artística significa, desde el punto de vista del receptor, aprender a descodificar, a leer, los diversos vehículos simbólicos presentes en su cultura. Desde el punto de vista del creador significa aprender a manipular, a «escribir con» formas simbólicas, y los que quieren comprometerse plenamente en el ámbito artístico tienen que hacerse también con determinados *conceptos artísticos fundamentales*: «Al igual que no se puede suponer que los individuos aprenderán —en ausencia de apoyo— a leer y a escribir en sus lenguajes naturales, así también parece razonable suponer que los individuos que pueden beneficiarse de la ayuda que puedan recibir aprenden a “leer” y a “escribir” en los diversos lenguajes de las artes»²³⁸.

Sin embargo, el mismo Gardner reconoce la escasa referencia de la educación artística, y más si la valoramos desde el punto de vista cognitivo. Es interesante caer en la cuenta de que una actividad tan, aparentemente, sencilla como es el dibujo infantil encierra una forma de conocimiento valioso para el desarrollo de la persona. El niño empieza con actividades sensomotrices mirando o creando formas y «pronto se hacen capaces de “leer” las imágenes en lo relativo a sus significados representacionales, y de crear obras pictóricas que simbolizen los referentes y las experiencias de su mundo»²³⁹. A través del ejercicio del dibujo se desarrolla una forma de conocimiento simbólico.

Intensidad simbólica

No todas las obras de arte tienen la misma intensidad simbólica. Las obras encarnan un significado que está abierto a diferentes interpretaciones y, por tanto, a diversos sentidos, teniendo presente siempre que esta posibilidad está implícita en la forma de la obra que el autor ha configurado. Todo símbolo es flexible y con-

²³⁸ H. GARDNER, *Educación artística y desarrollo humano*, p. 30.

²³⁹ *Ib.*, p. 65.

centra una apertura de significación cuya recepción se lleva a cabo según una determinada perspectiva individual. La forma estéticamente válida es *abierta* (Eco) y reclama un acto de libertad consciente en el intérprete, en el receptor. Ahora bien, determinadas obras de arte encarnan de modo más radical una poética de la sugerencia; se muestran como un misterio a investigar y evitan, como Mallarmé, que un sentido único se imponga de golpe. Sus imágenes pretenden estimular de manera específica el mundo personal del intérprete. Estas obras utilizan el símbolo como un modo de creación para precisar lo impreciso y comunicar lo indefinido, abierto siempre a nuevas comprensiones. Muestran un mundo fundado en la ambigüedad. Las imágenes de Kafka —procesos, condena, enfermedades, metamorfosis— no son situaciones con un significado literal, sino «posibilidades de lo humano», como diría Kundera. La obra —escribe Eco— «permanece inagotable y abierta en cuanto ambigua»²⁴⁰. Esta ambigüedad no es ausencia de sentido, sino riqueza del cosmos que el autor condensa en la forma.

Ningún tema ni ninguna configuración simbólica son intrínsecamente artísticos o no. Depende de la intencionalidad del autor y de la encarnación de la forma sensible que éste lleva a cabo. En la medida que la comunicación tiende a un significado unívoco e inequívoco sabemos que ese mensaje no funciona estéticamente. Cuando el autor se expresa metafóricamente, evocando determinados estados emocionales, transmitiendo una gama de significados sutiles, utiliza el mismo sistema de símbolos pero con una finalidad simbólica.

La intensidad simbólica varía de unas imágenes a otras y se encarna con fuerza en aquéllas que muestran *valores vitales*; una obra arraigada en el mundo de la experiencia humana presenta una mayor intensidad simbólica que un arabesco. Esto no quiere decir que el símbolo debe limitarse al arte figurativo. Una obra como *El grito* de Munch, de 1893, nos confronta con el miedo y la soledad del ser humano inmerso en una naturaleza extraña. En 1892, convaleciente en Niza, Munch recuerda la situación que daría origen al cuadro:

²⁴⁰ U. Eco, *Obra abierta*, p. 80.

«Iba caminando con dos amigos por el paseo —el sol se ponía— el cielo se volvió de pronto rojo —yo me paré— cansado me apoyé en una baranda —sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego— mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo— y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza (...)»²⁴¹. El miedo, un miedo terrorífico, es el motivo de este *grito*, que se ha hecho paradigma de la fragilidad de la vida del ser humano en la tierra. El dolor, la enfermedad, la muerte fueron temas reiterados en Munch, pero no es el tema el que nos impresiona, sino su tratamiento pictórico, la composición, el trazo, el color.

Una de las esculturas seleccionadas por Harald Szeemann para la Bienal de Venecia de 1999 ha sido una obra de trapo de Louise Bourgeois, *un grito*, titulado *Why Have You Run so Far Away?*²⁴². Esta escultora, casi nonagenaria (París, 1911), realiza últimamente obras de trapo en las que muestra seres atormentados y dolientes. Sus formas antropomórficas son de gran intensidad. Sobre esta obra comenta su comisario: «En Venecia he querido crear un museo de obsesiones, y creo que Bourgeois me resultaba imprescindible porque en su obra la obsesión encuentra una forma de expresión directa. Cuando uno contempla una figura de Bourgeois como la de aquella cabeza que grita desesperadamente con la lengua fuera, está frente a una imagen que no es sólo personal, sino que se convierte al mismo tiempo en un grito universal»²⁴³. La pintura de Munch o la escultura de Bourgeois son símbolos universales, en ambos casos con una enorme intensidad de impacto directo sobre el receptor.

El expresionismo configura sus imágenes desde la vivencia, desde la interioridad más profunda. Sus imágenes deformadas dejan al descubierto el mundo insondable de la existencia humana. Los paisajes también se transforman y muestran una huella psí-

²⁴¹ E. MUNCH, en U. BISCHOFF, *Edvard Munch 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte*, Taschen, Colonia, 1990, p. 53.

²⁴² Cfr. *La Biennale di Venezia, 48.ª Esposizione Internazionale d'Arte*, La Biennale di Venezia, Marsilio Editore, Venecia, 1999, 2 vols.

²⁴³ H. SZEEMANN, «Un grito universal», en *ABC cultural*, 2 de octubre de 1999, p. 34.

quica. Los artistas no se interesan por el aspecto fenoménico, inmediato, externo, sino por la huella que va de lo visible a lo invisible. Algunas obras de arte se estructuran a partir de las ruinas de nuestra vida fragmentada; conforman la conciencia de un mundo que se quiebra, en el que el vivir es una tarea de padecimientos. Son obras que quieren mostrar la fragilidad de nuestra existencia, la vivencia de estar en el límite del abismo. Son obras que desnudan el alma humana, tocando el nervio más íntimo de nuestro ser; lo hacen mediante imágenes simbólicas, mostrando una verdad que no se puede manifestar con una descripción racional. Son imágenes que traducen un ámbito íntimo, que es intuitivo, más que pensado. Son imágenes multívocas, plurisignificativas; encarnan un *sentido*.

Las imágenes de P. Klee, sin llegar a la abstracción total, son también altamente simbólicas. Una de sus últimas obras, *Muerte por fuego*, de 1940, muestra un cráneo blanco sobre un fondo rojo. Las facciones del rostro de este cráneo están representadas mediante la palabra *Tod* (muerte). Al lado un hombre esquemático camina hacia la muerte; tal vez es el Barquero que transporta a los muertos. El cuadro es una imagen de la muerte. Pero los artistas muestran una gran diversidad de posibilidades para presentar sus inquietudes y sus símbolos; su actividad simbólica está vinculada a la imaginación y a la creatividad humana. Así, el mismo tema de Klee lo encontramos en otros autores realizado de una manera distinta. Pensemos, por ejemplo, en Van Gogh. Su obra *El segador*, realizada en 1889 en Saint Remy, parece, a primera vista, una imagen más de las muchas que el pintor dedicó a las tareas del campo. Fue especialmente sensible al trabajo de los campesinos y al esfuerzo que hay que realizar para que la tierra dé frutos. Desde sus primeras obras, como *Los comedores de patatas*, podemos observar en su obra el sentimiento compartido del artista por aquellos labradores que se reúnen a comer después de haber trabajado duramente la tierra. Son imágenes simbólicas. Pero *El segador* nos muestra otro ámbito de significación simbólica; el labrador es aquí la imagen de la muerte que siega a la humanidad, representada en el trigo que es cortado.

Lo mismo ocurre en la obra literaria. El tema de la muerte es una constante en la literatura universal y los autores lo encarnan en

formas muy diversas. El poeta puede mostrar la muerte como un ámbito de desolación que acosa su conciencia angustiada:

Desnuda está la tierra,
y el alma aúlla al horizonte pálido
como loba famélica. ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso?
¡Amargo caminar, porque el camino
pesa en el corazón! ¡El viento helado,
y la noche que llega, y la amargura
de la distancia!... En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean;
en los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso?²⁴⁴

El poeta no nombra la muerte; la encarna como un símbolo del estado angustioso de su conciencia y la precisa en imágenes de desolación. De manera mucho más explícita encontramos el tema en símbolos como la vida-río en las *Coplas* de Jorge Manrique o en otros autores.

Alejandro Casona dedica al tema de la muerte una de sus obras más conocidas, *La dama del alba*. La dama tiene en la obra el nombre de *Peregrina*, un personaje humano, símbolo de la muerte, que tiene una funcionalidad poética. Casona condensa en esta obra la intervención benéfica de la muerte en el drama humano. No hay angustia en su presentación. Su destino, de *estar condenada a matar siempre, sin poder nunca morir*, se muestra en la apacible mujer que juega con los niños. Sólo el abuelo, que encarna la experiencia de la vida, la reconoce:

Peregrina. —(Abre lentamente los ojos.) Ya voy. ¿Quién me llama?

Abuelo. —Mírame a los ojos y atrévete a decir que no me conoces. ¿Recuerdas el día que explotó el grisú en la mina? También yo estaba allí, con el derrumbe sobre el pecho y el

²⁴⁴ A. MACHADO, *Poesías completas*, I, edición crítica de O. Macrí, Espasa Calpe-Fundación A. Machado, Madrid, 1988, p. 482.

humo agrio en la garganta. Creíste que había llegado mi hora y te acercaste demasiado. ¡Cuando, al fin, entró el aire limpio, ya había visto tu cara pálida y había sentido tus manos de hielo!

Peregrina. —(Serenamente.) Lo esperaba. Los que me han visto una vez no me olvidan nunca...²⁴⁵.

No todas las obras tienen la misma intensidad simbólica. Los artistas tienen infinitas posibilidades para encarnar los significados en las formas sensibles. Los pintores simbolistas de finales del siglo XIX sentían la necesidad de realizar un arte que no tuviera ya como finalidad la representación directa de objetos. Buscaban un lenguaje de validez general que les permitiera expresar las ideas, traduciéndolas a un lenguaje plástico. El pintor ideísta, simbolista, sintético, debía seleccionar entre los múltiples elementos del mundo sensible, líneas, formas, colores generales que plasmaran de una manera clara el significado *ideico* del objeto. El carácter abstracto de la pintura estaba ya implícito en el credo simbolista. Gauguin buscaba formas que pudieran ser comprendidas de un modo general. A través de la simplificación y mediante una síntesis de impresiones, subordinadas a una idea general. El arte, dirá Gauguin, es «abstracción», y el artista tiene derecho a deformar, cuando sus deformaciones son expresivas y bellas. La naturaleza le ha sido dada para que él le imprima su propia alma, es decir, para que nos revele el sentido que ha descubierto en ella²⁴⁶.

Poco después, los pintores del orfismo y del expresionismo sustituirían estas formas por elementos puros, que fueran *nuevas imágenes creadas*. Así lo reconoce Apollinaire respecto al cubismo órfico, que iniciaba unas «composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creada por el artista y dotada por él de una poderosa realidad»²⁴⁷. La nueva tendencia se basaba en la forma y el color para comunicar sentido y emociones. Los artistas órficos debían ofrecer un placer estético puro, una

²⁴⁵ A. CASONA, *La dama del alba*, Alfíl, Madrid, 1967, p. 28.

²⁴⁶ Cfr. P. GAUGUIN, «El misterio de los colores», en A. GONZÁLEZ y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Turner, Madrid, 1979, p. 32.

²⁴⁷ G. APOLLINAIRE, «La pintura cubista», en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1981, p. 366.

construcción que impresionara los sentidos y un significado sublime, es decir, sus imágenes debían condensar placer, construcción y sentido. No se proponían la abstracción desde una perspectiva teórica, sino expresar determinados estados de conciencia que obedecían a una nueva visión del mundo, marcada por la dinamicidad. Este interés por el funcionamiento de la conciencia, a la vez que les distanciaba de la naturaleza, centrándoles en el proceso de crear formas, les proporcionaba una nueva relación de su propio ser interior con el mundo externo expresado simbólicamente. Por este camino los órficos llegaron a la abstracción. R. Delaunay pinta obras que realizan un dinamismo rotativo, como *Formas circulares*, de 1912-1913; son acordes visuales del color subordinados a un ritmo análogo al musical. El dinamismo visual manifestado por el color y la forma se desarrolla en la dimensión musical del tiempo.

En el nacimiento del arte abstracto moderno, sobre todo el pictórico, puede observarse una vinculación entre simbolismo y abstracción. Los pintores tratan de superar las imágenes miméticas, liberándose de las ataduras de la figuración, para poder expresar contenidos de conciencia por medio de formas simbólicas. El intento de expresar estos estados de conciencia conlleva un interés por el funcionamiento de la mente y del acto creador. La abstracción se vincula con el simbolismo del siglo XIX, sólo que mientras éste es representativo y busca imágenes inéditas en la figuración, los abstractos quieren realizar nuevas imágenes en las que ven la expresión de energías, dinamismos y estructuras ocultas. Estas fuerzas ya no se buscan en la naturaleza exterior, sino dentro del propio artista. Kandinsky vinculó el arte al interior del hombre, tratando de canalizar el impulso emocional y espiritual del artista, despertando con sus formas plásticas sentimientos sutiles, creadores de la sensibilidad del nuevo hombre. El arte no era para él una creación inútil, superflua, ornamental, sino una fuerza útil que servía al desarrollo y sensibilidad del alma humana. El arte es un lenguaje que habla al alma de las cosas. La exploración de lo espiritual le había llevado a Kandinsky a las formas y los colores puros; la búsqueda simbólica a la abstracción, porque sólo un lenguaje liberado de las formas figurativas puede expresar las correspondencias de luces, colores y melodías de la vida interior del hombre. El arte de la abstracción se esforzaba por demostrar que la experiencia de realidad que se lleva

a cabo con la pintura, la literatura o la música es una experiencia plena y legítima, que se perfila como una investigación, un nuevo modo de comprensión del mundo.

La música tiene una capacidad de simbolización análoga al arte abstracto; no transmite significados específicos, pero encarna propiedades que reconocemos fácilmente como propias de nuestra experiencia humana. La alegría, el conflicto, el dolor son expresados en la música metafóricamente. Precisamente su dimensión simbólica consiste en esa recreación metafórica mediante sus recursos propios de ritmos y estructuras dinámicas. No hay una referencia directa ni de la realidad exterior ni de los sentimientos humanos; sino una encarnación simbólica de ellos en el lenguaje específico de la música. Ahora bien, algunas obras presentan el simbolismo con más intensidad que otras según la intencionalidad del compositor. Tal es el caso, por ejemplo, del *Dies irae* de Penderecki, una obra compuesta para solistas, coro y orquesta en memoria de las víctimas de Auschwitz. La obra se inscribe en la tradición de la música religiosa, pero está más cerca de la tragedia. La segunda parte, *Apocalipsis*, ofrece un friso de la destrucción humana. Los textos están tomados de San Juan y de Esquilo; Penderecki ha encarnado la tragedia en la estructura musical consiguiendo simbolizar el tema con su tratamiento vocal e instrumental, por medio de grupos de notas que suenan simultáneamente produciendo un gran efecto. Lo mismo podríamos decir de la obra de Schönberg, *Un superviviente en Varsovia*, inspirada al conocer la muerte de un sobrino en un campo de concentración nazi y al escuchar un relato de la matanza del gueto de Varsovia.

En la reflexión anterior hemos visto que el símbolo no es una herramienta o un mecanismo del arte; es una dimensión constitutiva del arte mismo que se da con mayor o menor intensidad. En el proceso de la creación artística, el símbolo encarna el significado de la obra, rico, abierto y plural por su propia naturaleza. Psicólogos como Arnheim y Gardner o filósofos como Goodman han puesto de manifiesto el valor cognitivo del arte y su peculiar aportación a la formación de la mente. El arte nos entrena en el conocimiento de símbolos y nos incita a desplegar una lectura activa de sus códigos. A lo largo de este capítulo hemos visto la capacidad del arte para penetrar en la realidad y para mostrarnos nuevas face-

tas de lo real. El arte es un anhelo por vislumbrar nuevos ámbitos de visibilidad, por clarificar el misterio de nuestra existencia, que los artistas se afanan por precisar y encarnar en sus formas creadas. La experiencia estética tiene una dimensión cognitiva que nos ayuda a entender el mundo, haciéndonos partícipes de una vivencia en la que la emoción y la comprensión se aúnan en el carácter simbólico de la obra. En ella reconocemos un símbolo de la experiencia de la vida. La eficacia cognoscitiva de las formas simbólicas del arte se despliega en diversos caminos. Veamos ahora cómo el arte enriquece nuestra sensibilidad.

Capítulo 4

El arte enriquece nuestra sensibilidad

El término *sensibilidad* en el horizonte de la estética se concreta, fundamentalmente, en la capacidad que tenemos los seres humanos de sentirnos afectados por las obras de arte y la posibilidad de experimentar sentimientos estéticos. Hace referencia también a nuestra facultad de captar la dimensión sensible de la obra que se percibe a través de los sentidos. Ahora bien, en la experiencia estética esta captación no es meramente sensible sino, a la vez, inteligible. Como hemos visto en el capítulo anterior, la experiencia sensible de la obra conduce inmediatamente a la *forma* estética y a la dimensión de los valores vitales o al sentido de la obra. Por esta estrecha vinculación de lo sensible y lo inteligible, Juan Ramón utilizaba las expresiones de *sensibilidad inteligente* o *inteligencia sensitiva*²⁴⁸. En este capítulo voy a destacar el enriquecimiento que el arte nos proporciona estimulando nuestros sentidos y renovando nuestra mirada. El artista nos incita a participar activamente en la obra y a recrearla de nuevo. Esta aportación del arte se concreta no sólo en el disfrute que dicha participación activa trae consigo, sino en la habilidad que desarrolla en nosotros porque nos ayuda a captar procesos y estructuras, entrenándonos en la adquisición de hábitos útiles para otras esferas de la vida. Finalmente, me detendré en un último aspecto que quisiera esbozar: el arte intensifica nuestra

²⁴⁸ J.R. JIMÉNEZ, *La corriente infinita*, pp. 193 y 255.

dinámica perceptiva y nos hace vivir una experiencia que podríamos describir como *resonancia*.

El arte nos invita a una participación activa

Los artistas de este siglo han sido especialmente conscientes del papel educador del arte. Sobre todo en las vanguardias del primer tercio de siglo encontramos abundantes ejemplos de artistas y escuelas que se empeñaron en llevar al espectador sus ideas, para involucrarle y hacerle partícipe del nuevo arte. Muchos artistas vinculados a la abstracción quisieron dar a conocer sus teorías estéticas y realizar una labor pedagógica para la crítica y el público. Tal es el caso de Mondrian y los artistas vinculados a *De Stijl* o de la Bauhaus.

La Bauhaus, fundada por Gropius en Weimar en 1919, desarrolló una nueva concepción pedagógica de la educación estética, intentando aunar arte, industria y el proyecto utópico de crear una nueva sociedad. El arte era el camino para realizar la utopía y dar forma sensible a los ideales sostenidos por diversos intelectuales de la época. Los planteamientos educativos de Gropius eran parte de este intento de configurar una nueva sociedad. El programa institucional de la Bauhaus pretendía formar hombres que pudieran participar activamente en el mundo en el que vivían y «crear, por medio de la unión de sus conocimientos con sus fantasías, formas típicas que representen simbólicamente su mundo»²⁴⁹. Este objetivo tenía como centro al *hombre como ser en construcción*. Itten, O. Schlemmer y diversos maestros que pasaron por la Bauhaus trataron de llevar a cabo un programa educativo de desarrollo integral conseguido por medio de la experimentación objetiva y el conocimiento. Intentaban fortalecer la capacidad de conocer por medio de los sentidos para ampliar así el conocimiento.

La Bauhaus optó por un arte enraizado en la vida de su tiempo, cuyas formas creativas pudieran servir de prototipos industriales,

²⁴⁹ W. GROPIUS, «La vitalidad de la idea de la Bauhaus», en WINGLER, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 69.

sin perder el carácter libre y simbólico del arte. También en el teatro vieron un medio apropiado para realizar sus teorías. El teatro como espectáculo total integra forma, color, luz, espacio y movimiento, contribuyendo a la educación de la sensibilidad. Es además un medio apropiado para expresar lo que todos los hombres tienen en común. Moholy-Nagy lo expresaba en términos funcionales en el marco de una figuración dinámico-cinética como expresión del sentido de la vida²⁵⁰. Lo mismo puede decirse de las aportaciones de Kandinsky o Klee; ambos buscaron nuevas formas para el arte en el reino del mundo interior.

Otro artista preocupado por el valor del arte y su incidencia en la formación del ser humano fue F. Léger. Después de su viaje a Nueva York (1940), Léger evolucionó hacia un arte directo, fácilmente comprensible. Su obra refleja las preocupaciones sociales que podemos leer en sus escritos. La obra de arte tiene una gran capacidad para transformar la vida. En uno de sus textos, titulado *La arquitectura moderna y el color o la creación de un nuevo espacio vital*, escribe sobre los efectos beneficiosos del color y de la luz:

El ejemplo de una fábrica moderna en Rotterdam es decisivo. La antigua fábrica era vieja y triste. La nueva se hizo luminosa y coloreada, transparente. Entonces se produjo lo siguiente: sin que se hiciera ninguna observación al personal, el aspecto exterior de los obreros y obreras se transformó. Se hicieron más limpios, más pulcros. Sintieron inconscientemente que un acontecimiento importante acababa de producirse a su alrededor. Entraban en una nueva vida. Esta acción luz-color no tiene solamente una dimensión exterior, sino que es capaz, si se desarrolla racionalmente, de transformar una sociedad entera²⁵¹.

En los textos de Léger hay una reivindicación de momentos de ocio que compensan el tiempo de trabajo y que permiten el acceso de las clases populares a los museos. Léger reclama un horario más

²⁵⁰ Cfr. L. MOHOLY-NAGY, «El teatro del próximo futuro: el teatro total», en WINGLER, *La Bauhaus*, pp. 163-164.

²⁵¹ F. LÉGER, *Funciones de la pintura*, p. 103.

amplio de los museos para que los trabajadores puedan visitarlos y desarrollar su sensibilidad:

En la época del Frente Popular dijimos: «Hay que hacer algo.» Existía la jornada de ocho horas, la semana de cuarenta, etc. Dijimos al señor Husiman, director de Bellas Artes: «Abra los museos a última hora de la tarde». Contestó: «Me van a arruinar ustedes con el sueldo de los guardias». Por fin abrió los museos y la gente acudía en masa.

Es necesario crear ratos de ocio para los obreros. La sociedad actual es muy dura y los obreros carecen de la libertad indispensable para ver, para reflexionar, para escoger. Si han logrado algunas horas para asearse, para vestirse, para hacer un montón de cosas, no parece que hayan conseguido lo que hace falta para que acudan a nosotros²⁵².

En 1948-1949 pinta la obra *Los placeres del ocio*, una obra figurativa que muestra una imagen fiel al título. Una de las mujeres recostada en primer plano tiene en la mano una inscripción en homenaje a Louis David, el pintor neoclásico que admiró Léger. El pueblo posee un gran sentido poético y estético, lo mismo que los artistas; por eso hay que darle la oportunidad de conocer las nuevas obras.

Ahora bien, ¿de qué medios se vale el arte para enriquecer nuestra sensibilidad? La obra de arte es una forma realizada por el artista. Esta consideración elemental puede darnos un punto de partida. Ni los objetos de la naturaleza ni muchos artefactos han sido hechos con el propósito de cumplir una función perceptual; en cambio, las obras de arte se crean para ser percibidas y, por tanto, el artista trata de lograr la encarnación más intensa y precisa de sentido que, de un modo más o menos consciente, intenta transmitir. La forma artística es una *forma* elaborada, *clarificada*. Esta idea la encontramos en Matisse.

Para Matisse el arte clarifica nuestra mirada y nos devuelve la mirada de la niñez; debemos mirar la vida con *ojos de niño*. El arte, en este caso la pintura, agudiza y enriquece nuestra sensibilidad,

²⁵² F. LÉGER, *Funciones de la pintura*, p. 180.

más allá de la visión práctica de las cosas. Hemos especializado la visión de la vida cotidiana para identificar cómodamente los objetos y las personas; aprendemos aquello que es necesario para nuestros fines y nuestra mirada queda neutralizada para las demás visiones; los objetos permanecen sumidos en un halo de invisibilidad. Escribe Matisse:

Ver es ya una operación creadora y que exige un esfuerzo. Todo lo que vemos en la vida diaria sufre en mayor o menor grado la deformación que engendran las costumbres adquiridas. Este hecho es quizás más evidente en una época como la nuestra en la que el cine, la publicidad y los grandes almacenes nos imponen cotidianamente un caudal de imágenes hechas que equivalen en el terreno de la visión a lo que es el prejuicio en el orden de la inteligencia. El esfuerzo necesario para desembarazarse de ellas exige mucho valor, y este valor es indispensable al artista, que debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez: es necesario ver siempre como cuando éramos niños; la pérdida de esta posibilidad coarta la de expresarse de manera original, es decir, personal²⁵³⁺.

Pero ¿qué nos aporta esta mirada nueva? ¿Qué nos proporciona la forma clarificada que el artista ha realizado? Recuperar esta mirada requiere el esfuerzo del receptor. El arte nos enriquece si nos abrimos a él, si acogemos sus formas, si permitimos el encuentro. Los artistas también se preocupan de estimular la participación del espectador.

Toda obra de arte como objeto expuesto y mostrado, o sencillamente como obra que ha salido de las manos de su creador, hace referencia a un público. Las cosas pueden ser mostradas, pero esta posibilidad no es para ellas esencial, mientras que sí lo es para la obra de arte, por eso decimos que la obra de arte reclama un receptor. Pero también desde un punto de vista más íntimo la obra tiene presente al receptor, en la medida que comunica una experiencia de apropiación del mundo. La obra de arte es plasmación sensible de

²⁵³ H. MATISSE, «Debemos mirar toda la vida con ojos de niño», en *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978, p. 203.

ámbitos creados por el artista en diálogo con la realidad; es encarnación en forma de una trascendencia sentida por el artista en su vivencia de lo real. El arte es participación de un sentido y es, por tanto, ahondamiento del saber, que sumerge al receptor en un ámbito de búsqueda. Cuando el artista la hace pública, la obra se muestra y habla por medio de los receptores: «Lo que la obra de arte nos dice, solamente puede decirlo cuando alguien capta su testimonio»²⁵⁴. O, en palabras de López Quintás: «La obra de arte sólo existe en diálogo»²⁵⁵. Los artistas y la reflexión estética han puesto de manifiesto el compromiso de la obra con el receptor y su papel decisivo en cuanto la obra cumple su función al ser recibida y co-creada. Guillén lo condensa en estos versos:

El texto de autor, si bien leído
se trueca en otro ser—de tan viviente—.
Las palabras caminan, se transforman,
se enriquecen tal vez, se tergiversan.
Tras la hazaña de origen se suceden
las aventuras del lector amigo.
He aquí revelándose un misterio
de comunicación entre dos voces
mientras los signos gozan, sufren, mueren²⁵⁶.

El mismo proceso se da en las otras artes. Pensemos lo que ocurre en un concierto. La música la escribe el compositor, pero sin el intérprete ésta sólo es una posibilidad. El intérprete la hace realidad en un acto de comunicación que tiene una gran resonancia en el oyente. La música manifiesta una realidad única e irrepetible. Cada concierto, cada intérprete, realiza una música distinta; la música transcurre en el tiempo y al recrearla se realiza de nuevo. Decía Pablo Casals que el intérprete tiene que tratar de acercarse lo más posible al sentido profundo de la música que interpreta; pero su misión es darle vida y esa vida está incompleta en los signos escritos:

²⁵⁴ H. HOLZ, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 93.

²⁵⁵ A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética de la creatividad*, p.354.

²⁵⁶ J. GUILLÉN, *Aire nuestro. Final*, Castalia, Madrid, 1989, p. 123.

«La ejecución debe proporcionar a la obra la plenitud de existencia sensible y convertir en real su existencial ideal»²⁵⁷.

El artista tiene que transformar en algo vivo lo que está escrito, insuflarle vida. En esta acción le guía el verdadero respeto hacia la obra, que encausa su libertad. Pero en esa recreación no sólo cuenta el solista, la orquesta o el director; también forma parte de esa realidad el público. Los minutos anteriores al comienzo generan el ambiente idóneo de comunicación. La orquesta se concentra y el público queda en silencio. Este silencio posibilita el valor de las primeras notas. Comenta el director de orquesta Odón Alonso:

El único artista que trabaja de espaldas al público es el director de orquesta. Parece que el público no le importa nada, porque el director actúa para la orquesta, su público es la orquesta. Pero el público le importa mucho, claro. Aunque lo tienes a la espalda lo notas como si lo estuvieras viendo. Cuando diriges una sinfonía, en la primera pausa, el sonido del teatro te da una idea de si al público le está interesando tu sinfonía o la versión que están haciendo, se nota como una especie de tensión, un tipo de silencio, algo que sin mirar, está siempre sobre los hombros de uno. Puede que no sea siquiera un sonido, sino simplemente una sensación. Entonces notas si la gente ha perdido la atención o si te sigue con interés. Sentimos lo que pasa hasta en el último rincón del teatro²⁵⁸.

Apertura y estimulación de la sensibilidad

Dentro del marco general de *apertura* de toda obra de arte, el arte del siglo XX ha dado muchas muestras de provocar más activamente la intervención del público, incitándole a una participación explícitamente cocreadora. Muchas propuestas del arte actual tratan de evitar el espectador indiferente y la actitud pasiva. Son propuestas

²⁵⁷ J. M.^a CORREDOR, *Conversaciones con Pablo Casals*, Sudamericana, Buenos Aires, 1955, p. 273.

²⁵⁸ O. ALONSO, «El director como intérprete. La orquesta por dentro», en F. SORIA y J.M. ALMARZA, *Arte contemporáneo y sociedad*, p. 193.

innovadoras, deslimitadoras, provocativas, que no se ofrecen como objeto de pura contemplación y no buscan suscitar una *complacencia desinteresada*; reclaman un receptor atento y tratan de activar su mirada, haciéndole partícipe de sus creaciones y sus interrogantes. Estas propuestas desdeñan un público pasivo y buscan un receptor agente y colaborador. Se da la paradoja de que si el arte se ha hecho hermético y ensimismado, distanciándose del espectador, se ha hecho también comunitario empeñándose en que éste ascienda al plano del artista. Esta *apertura* expresa puede observarse en las obras de los artistas desde diversas perspectivas.

La apertura participativa de la obra de arte puede manifestarse en diferentes direcciones, que irían desde una estimulación perceptiva a una propuesta de acción creadora. Algunas obras se ofrecen como estímulo de experiencias visuales, táctiles o auditivas. La percepción es una condición esencial para la participación. En la misma acción perceptiva se dan elementos creativos por parte del receptor. El artista puede incitar la curiosidad del espectador, seleccionando su atención hacia determinadas formas, colores u objetos que despiertan nuevas relaciones o privilegian sensaciones. Así lo expresa P. Gauguin respecto al color:

Puesto que el color es enigmático en sí mismo en las sensaciones que nos produce, lógicamente sólo puede ser utilizado de forma enigmática, cuando se usa no para dibujar, sino para proporcionar las sensaciones musicales que se desprenden de él, de su propia naturaleza, de su fuerza interior, misteriosa, enigmática. El símbolo se crea por medio de armonías inteligentes. El color es una vibración, como la música, y por ello llega hasta lo que hay de más general y parte de lo más vago que existe en la naturaleza: su fuerza interior...²⁵⁹.

Las ideas de Gauguin se enmarcan en el trasfondo del modernismo y del simbolismo pictórico. Este movimiento de fin de siglo fue un impulso renovador para el arte y mostró su rebeldía ético-existencial contra el positivismo y el materialismo imperantes. Supuso una reacción, una toma de conciencia frente a una sociedad

²⁵⁹ P. GAUGUIN, *Escritos de un salvaje*, p. 147.

burguesa, materialista y atenta al objetivo de crear riqueza. El positivismo en arte significa la negación de los valores espirituales e imaginarios. El nuevo arte opuso a la valoración del mundo de las cosas, las exigencias del espíritu, del yo. Esto no debe entenderse como un espiritualismo escindido, sino como el reclamo del hombre total: inteligencia y sensibilidad, razón e imaginación, pasión y sexo. La nueva belleza creada quiere ser una respuesta de arte total para este hombre integral. Los pintores, los poetas, los arquitectos sugieren emociones y sentimientos configurados en símbolos; son imágenes portadoras de sentido, que realizan una belleza sensiblemente vivida y coparticipada. El poeta Moreas, en el *Manifiesto simbolista*, se refiere a esta configuración sensible cuando expresa que la poesía simbolista trata de vestir la idea de una forma sensible²⁶⁰.

Los artistas buscaron un nuevo lenguaje acorde con sus complejas sensaciones, que expresara el sentido misterioso de la existencia. Eran conscientes de que el artista muestra la belleza, creándola en sus formas y enriqueciendo con ellas el mundo del hombre. De esta forma deseaban transformar la realidad introduciendo en ella la realidad creada. Aspiraron al arte total y extendieron el arte al hábitat y al entorno. Los modernistas intentaban colmar la sensibilidad del hombre con el diseño de interiores, la joyería, las artes aplicadas, la imprenta. Llevaron a cabo una práctica interdisciplinar, integrando plástica y técnica y exigiendo nuevas relaciones entre el constructor, el ingeniero y el decorador. La casa fue concebida como un todo arquitectónico y decorativo donde el más mínimo detalle debía ser realizado para enriquecer la mirada. En este marco podemos comprender el esfuerzo de artistas como Van de Velde, Horta o Gaudí, que se dedicaron no sólo a proyectar casas sino a diseñar objetos para sus interiores. Las fachadas ondulantes y rítmicas del arte modernista muestran una gran riqueza ornamental que es un regalo para el contemplador. Con sus logros formales y estéticos nos han legado obras que son también condensación y metáfora de su crítica a la sociedad positivista. Fueron creadores de una nueva belleza que nos introduce en un mundo simbólico de valores

²⁶⁰ Cfr. J. MOREAS, «Un Manifeste littéraire» (1886), en G. MICHAUD, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, París, 1969, pp. 723-726.

sensibles que enriquecen nuestra mirada e interrogan nuestra inteligencia.

En el momento en el que el espectador intenta disponer los elementos según su capacidad de imaginación y creación, se establece un diálogo entre las percepciones polisensoriales y sus facultades intelectuales, que le lleva a trascender la recepción de la obra a un nivel superior. Esta estimulación no sólo ocurre en la pintura o en las artes plásticas como en el modernismo; también se da en las otras artes. Podemos verlo en este texto seleccionado de la obra de Blasco Ibáñez *Entre naranjos*:

Para Rafael no era una novedad el espectáculo. Todos los años presenciaba la germinación primaveral de aquella tierra, cubriéndose de flores, impregnando el espacio de perfume, y, sin embargo, aquella noche, al ver sobre los campos el inmenso manto de nieve del azahar blanqueando a la luz de la luna, sintióse dominado por una dulce emoción.

Los naranjos, cubiertos desde el tronco a la cima de blancas florecillas con la nitidez del marfil, parecían árboles de cristal hilado; recordaba Rafael esos fantásticos paisajes nevados que tiemblan en la esfera de los pisapapeles. Las ondas de perfume, sin cesar renovadas, extendíanse por el infinito con misterioso estremecimiento, transfigurando un paisaje, dándole una atmósfera sobrenatural, evocando la imagen de un mundo mejor, de un astro lejano donde los hombres se alimentasen con perfumes y vivieran en eterna poesía. Todo estaba transfigurado por aquel ambiente de gabinete de amor, iluminado por un inmenso fanal de nácar. Los crujidos secos de las ramas sonaban en el profundo silencio como besos: el murmullo del río le parecía a Rafael el eco lejano de una de esas conversaciones con voz desfallecida susurrando junto al oído palabras temblorosas de pasión. En los cañaverales cantaba un ruiseñor débilmente, como anonadado por la belleza de la noche.

Se deseaba vivir más que nunca; la sangre parecía correr por el cuerpo más aprisa, los sentidos se afinaban, y el paisaje imponía silencio con su belleza pálida, como esas intensas voluptuosidades que se paladean con un recogimiento místico. Rafael seguía el camino de siempre; iba hacia la casa azul²⁶¹.

²⁶¹ V. BLASCO IBÁÑEZ, *Entre naranjos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, pp. 168-169.

El fragmento elegido es de una gran riqueza sensorial; como un pintor, el escritor nos sitúa en el espectáculo de la germinación primaveral de la tierra. Las sensaciones visuales se acompañan de metáforas que refuerzan el sentido de la belleza; el recuerdo, la evocación, trae consigo nuevas sensaciones que *transfiguran* la escena y nos transportan a un plano *sobrenatural*; lo sensible nos abre a un mundo de sentido. Las palabras exhiben la riqueza de lo sensible: «*Los crujidos secos de las ramas sonaban en el profundo silencio como besos*»; el artista nos va llevando de una sensación a otra enriqueciendo nuestra mirada, incitando nuestra capacidad de imaginar y haciéndonos vivir la riqueza del momento. El texto refleja la transformación que trae consigo esta experiencia: *Se deseaba vivir más que nunca*, es decir, una exaltación del sentimiento vital que, a la vez, es una vivencia de recogimiento *como esas intensas voluptuosidades que se paladean con un recogimiento místico*.

Las obras de arte estimulan los sentidos del espectador. Esta función del arte es posible porque previamente el artista ha configurado la materia como soporte de lo sensible. Toda obra de arte tiene una materia que no es sólo un medio indispensable para la configuración de la obra, sino también un fin; vale por sus cualidades y porque éstas se ofrecen a la percepción estética, mostrando la dimensión sensible de la obra. El artista configura lo sensible para que pueda ser captado sin equívocos. Como hemos visto en el texto de Blasco Ibáñez, el lenguaje utilizado intensifica las representaciones sensoriales, bien por el empleo de los adjetivos, de las imágenes, sugiriendo una red de relaciones sinestésicas o bien intensificando las metáforas. Son recursos del artista que definen los elementos del lenguaje encargados de atraer nuestra atención en la experiencia estética.

Sabemos que, en el arte, la contemplación inmediata es reflexiva; por medio de la representación en el arte, la percepción por los sentidos se convierte en momento de un mundo comprensible. Las experiencias visuales, auditivas o táctiles que quieren despertar la capacidad receptiva del espectador trascienden el nivel sensible y nos abren a un mundo de sentido. Sabemos que la forma visual de una obra de arte no es ni arbitraria ni mero juego de formas y colores. Es indispensable en cuanto manifestación precisa de la idea que la obra expresa. De modo semejante, el tema representado no

es ni arbitrario ni baladí: mantiene una correlación exacta con el esquema formal, para suministrar la encarnación concreta del tema.

Algunas propuestas artísticas del siglo XX han estimulado la participación activa del receptor, tematizando efectos ópticos. La Bauhaus fue un laboratorio que fomentó la comunicación visual en sus proyectos, investigaciones analíticas y en los objetos que salieron de sus talleres. Era una forma más de realización del proyecto transformador de la sociedad, por medio de la *cultura óptica*. Esta cultura, fruto de la unión creadora de formas y tecnología, debía adentrarse poco a poco en la comunidad para cooperar en la creación de una nueva sociedad. Posteriormente, los artistas del llamado *arte óptico* han utilizado diversas técnicas para producir unas obras cambiantes; obras que provocan una gama de efectos, generadores de diversas respuestas. Las obras se presentan oscilantes, cambiantes; no como objetos estables, sino como estructuras móviles o que provocan movimiento. Artistas como Vasarely, Soto, Riley o Sempere han trabajado las formas en blanco y negro, por medio de contrastes simultáneos, juegos de perspectivas, superposiciones de hojas traslúcidas, interferencias de líneas, etc., provocando en el espectador una impresión de movilidad, un movimiento aparente. Utilizan efectos de ilusión psicofisiológica para que el espectador perciba necesariamente en movimiento lo que no se mueve. Son obras que buscan la participación activa del espectador. Leamos un texto del Grupo de Investigación de Arte Visual, París, 1963:

Nosotros consideramos al espectador como un ser capaz de reaccionar. Capaz de reaccionar con sus facultades normales de percepción.

He ahí nuestra vía.

Nosotros proponemos ocuparle en una acción que libere sus cualidades positivas en un clima de comunicación y de interacción.

Nuestro laberinto no es más que una primera experiencia de liberadamente dirigida a la eliminación de la distancia que hay entre el espectador y la obra.

Cuanto más se desvanece esa distancia, más se desvanecen el interés de la obra en sí y la importancia de la personalidad de su realizador. E igualmente la importancia de toda esa superestructura en torno a la creación que es lo que hoy domina en el arte.

Nosotros queremos interesar al espectador, sacarle de sus inhibiciones, relajarle.

Queremos hacerle participar.

Queremos ponerle en una situación que él desate y transforme.

Queremos que sea consciente de su participación.

Queremos que se oriente hacia una interacción con otros espectadores.

Queremos desarrollar en el espectador una fuerte capacidad de percepción y de acción.

Un espectador consciente de su capacidad de acción y hartado de tantos abusos y mixtificaciones podrá llevar a cabo él solo la verdadera revolución del arte. Pondrá en práctica las consignas:

Prohibido no participar

Prohibido no tocar

Prohibido no romper²⁶².

Ahora bien, los artistas emplean formas muy diversas para provocar las iniciativas del espectador. Incluso en las tendencias actuales, que parecen cerradas en sí mismas y ajenas al espectador, podemos encontrar esta llamada a la participación. Veamos algunas propuestas de la Documenta de Kassel de 1992 que tratan de combatir la apatía y pasividad del espectador *estimulando su mirada*.

Pensemos, por ejemplo, en un artista como Tomasz Ciecierski (Cracovia, Polonia, 1945) que presentaba en la Orangerie un cuadro de gran formato surgido como un *collage*, por acumulación de pequeñas imágenes²⁶³. Esta obra muestra una secuencia rítmica en la que las imágenes modulares se vinculan en equilibrio cromático. La composición entrecruzada hace surgir una idea compositiva unitaria prevalente. Esta obra exige al contemplador un cambio de punto de vista y una ordenación constructiva. El pintor ha dispuesto *cuadros* dentro del cuadro, que conllevan un potencial de lectura en fases sucesivas, invitando al receptor a elegir el camino de su propia mirada. El orden compositivo está estructurado a partir de módulos elementales que forman un tejido denso y unitario. Pero la

²⁶² «Basta de mixtificaciones», en S. MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986, pp. 374-375.

²⁶³ Cfr. *Documenta IX*, Cantz, Stuttgart, 1992, II, pp. 92-93.

variabilidad de sus elementos permite al observador elegir el marco de su propia visión. La base modular abre al espectador un horizonte de formas posibles y amplía su capacidad perceptiva. Otros artistas, como Günther Förg (Füssen, Alemania, 1952), han vuelto a programas estéticos enraizados en la tradición de la abstracción geométrica o postpictórica. Cuadros de gran formato que investigan estructuras formales, en las que el color es el medio de expresión más importante. Formas simétricas horizontales o verticales que despliegan ante nuestra mirada imágenes de belleza conseguidas con intuición y precisión. Un arte que procede del arte y que nos devuelve el goce estético de la forma y el color.

Pero la participación del espectador no depende sólo de la base modular ni de lo que podríamos considerar efectos ópticos deliberados, según las enseñanzas de la Bauhaus. Está presente en obras monocromas como las de Ellsworth Kelly (Newburgh, EE.UU., 1923). Este artista, heredero del constructivismo europeo, configura sus obras en triángulos, paralelogramos o formas curvas como *Red Panel with Curve*. Utiliza colores sólidos, sin gradación, que se imponen al espectador como un todo homogéneo y reclama, con los mínimos elementos, una mirada activa. No busca un efecto psíquico por la interacción de colores opuestos o por medio de ilusiones ópticas como el Opt- Art. Recurre a un análisis de los elementos pictóricos, simplificando y clarificando forma y color. Los contornos de sus formas curvas, asimétricas, atraen la visión del observador, que les otorga el equilibrio necesario, desde su propia posición de verticalidad. El punto de vista humano centra la ambigüedad espacial de las formas y las sitúa en el juego recíproco de la obra y el contemplador.

Tanto en América como en Europa ha surgido una pintura en oposición al reduccionismo y autorreferencia de la pintura postminimal. La llamada pintura *decorativa* o *pattern painting* recupera la artísticidad de la práctica artística, vuelve a lo ornamental y busca la belleza. Flores, arabescos y motivos geométricos en la línea de *Arts and Crafts* y el *Art Nouveau*. Son obras que manifiestan un vínculo con la tradición y la modernidad, mostrando como temas la recepción del arte en el arte. Así la obra de Tony Clark (Camberra, Australia, 1954), cuyas imágenes de fragmentación evocan obras de arte, citándolas sin reproducirlas. Esta mirada retrospectiva está presente

en la obra de Marcel Maeyer (Bélgica, 1920), *Souvenir de Vincent Van Gogh*. En la década de los ochenta este artista comenzó a pintar cuadros con motivos florales al modo impresionista. La nueva figuración americana, después del *minimal* o del *arte conceptual*, ha vuelto a imágenes figurativas desde diversos registros y posiciones. Este tipo de arte trata de romper la línea absolutizadora de lo siempre nuevo. En el amplio marco de esta tendencia hemos podido ver recientemente en Bilbao la obra de David Salle; en el Museo Guggenheim se han expuesto más de cincuenta obras de este autor, uno de los mayores defensores de la figuración. Su obra de la década de los noventa se centra en *collages*, interiores o naturalezas muertas. Salle utiliza, con frecuencia, el *cuadro dentro del cuadro* generando variantes dentro de la misma obra. Ahora es posible recobrar modelos, entremezclar estilos y diversos modos de expresión, lo que abre un abanico mayor al gozo y la recreación del receptor.

Arthur Danto, en su obra *Después del fin del arte*²⁶⁴, encuadra este fenómeno en el *arte posthistórico*, es decir, en el arte surgido después del periodo moderno (entre aproximadamente 1880 y 1960). Los artistas posthistóricos no están limitados por un estilo determinado de hacer arte ni por un género; rechazan el ideal de pureza y cualquier imperativo *a priori* sobre lo que debe ser la obra de arte. El movimiento moderno tendió a identificar la esencia del arte con un determinado estilo de arte, lo que le llevó a proclamar la muerte del arte anterior y la exclusividad del arte nuevo. Para Danto el arte posthistórico ha roto esta pretensión y es pluralista en intenciones y realizaciones.

Esta *apertura sin límites* ha sido la nota destacada en la 48.^a Bienal de Venecia (1999), cuyo lema ha sido *dAPERTutto* del Arte Contemporáneo. Comisariada por Harald Szeemann, la Bienal se ha caracterizado por la ausencia de una pauta dominante. La pintura o la escultura tradicional han sido prácticamente sustituidas por el vídeo, la fotografía, las instalaciones, los objetos mecánicos, las propuestas conceptuales o el arte corporal. La muestra ha provocado la perplejidad de los visitantes, incitados a descubrir puntos de encuentro entre las artes, los diversos géneros y los medios utilizados por los

²⁶⁴ A.C. DANTO, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.

artistas. Se requiere un espíritu de *apertura* para observar una propuesta como la de Ann Hamilton, en la que un polvo rojo se desliza constantemente desde el techo a lo largo del perímetro del recinto de exposición del pabellón estadounidense y se va depositando en el suelo. La muestra provoca preguntas como la que parece proponer el pabellón de Rusia: ¿es arte la pintura informal que realiza un elefante? Unas declaraciones de Esther Ferrer, una de las representantes del pabellón español, apunta lo que se espera del espectador: «Nunca pretendo decirle al espectador lo que tiene que comprender, nunca lo explico. La gente lo ve y lo entiende o no lo entiende, le interesa o no, crea toda una constelación de significados que están ahí o que, incluso, yo no soy capaz de descubrirlos. El compromiso está en mi vida y la gente lo percibe. El espectador, si quiere, se proyecta en esa obra, y quizá al proyectarse en esa especie de vacío encuentra más de lo que pensaba en un principio»²⁶⁵.

El reclamo de la participación del espectador ha sido frecuente en los manifiestos y textos de los artistas del siglo xx; ahora bien, independientemente de que los artistas conscientemente se refieran a la apertura de la obra, el arte la lleva a cabo, reclama nuestra mirada y la enriquece con sus formas creadas. La pintura, la música o la literatura tienen la capacidad de complementar nuestra mirada, enriquecer nuestra percepción y renovar nuestra visión del mundo. La vivencia estética tiene la peculiaridad de hacer conciliables dos formas de mirar, la propia y la ajena. La forma que nos ofrece la obra de arte amplía nuestra mirada, nuestra sensibilidad, y nos lleva a otro horizonte de experiencia. Este horizonte creado establece un vínculo con el receptor invitándole a participar activamente en la obra y a llevar a cabo una aventura de descubrimientos desde múltiples perspectivas. Una de ellas es la riqueza de la forma sensible. Parémonos un momento en la riqueza de trazos, colores y matices de un fragmento del *Concierto barroco* de Alejandro Carpentier:

En gris de agua y cielos anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la grisura de nubes matizadas de sepia cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas ondu-

²⁶⁵ Entrevista a Esther Ferrer, en *ABC cultural*, 5 de junio de 1999.

ciones —emperezadas en sus mecimientos sin espuma— que se abrían o se entrelazaban al ser devueltas de una orilla a otra; entre los difuminos de acuarela muy lavada que desdibujaban el contorno de iglesias y palacios, con una humedad que se definía en tonos de alga sobre las escalinatas y los atracaderos, en lloviznos reflejos sobre el embaldosado de las plazas, en brumosas manchas puestas a lo largo de las paredes lamidas por pequeñas olas silenciosas; entre evanescencias, sordinas, luces ocre y tristezas de moho a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales; al pie de los cipreses que eran como árboles apenas esbozados; entre grisuras, opalescencias, matices crepusculares, sanguinas apagadas, humos de azul pastel, había estallado el carnaval de Epifanía, en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde rana, en rojo granate, en rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajedrezados en añil y azafrán, moñas y escarapelas, listados de caramelo y palo de barbería, bicornios y plumajes, tornasol de sedas metido en turbamulta de rasos y cintajos, turquerías y mamarrachos, con tal estrépito de címbalos y matracas, de tambores, panderos y cornetas, que todas las palomas de la ciudad, en un solo vuelo que por segundos ennegreció el firmamento, huyeron hacia orillas lejanas. De pronto, añadiendo su sinfonía a la de banderas y enseñas, se prendieron linternas y faroles de los buques de guerra, fragatas, galeras, barcazas del comercio, goletas pesqueras, de tripulaciones disfrazadas, en tanto que apareció, tal una pérgola flotante, todo remendado de tablones disperejos y duelas de barril, maltrecho pero todavía vistoso y engreído, el último bucentauro de la Sereníssima República, sacado de su cobertizo, en tal día de fiesta, para dispersar las chispas, coheterías y bengalas de un fuego artificial coronado de girándulas y meteoros...²⁶⁶.

El texto nos invita a seguir disfrutando de las palabras que cuidadosamente el autor ha elegido. Es como una línea melódica que interrumpimos pero que sabemos que continúa. El texto nos va llevando y nos seduce con la riqueza de trazos y matices que el escritor, como un pintor, ha dispuesto ante nuestros ojos. El esplendor de los colores, la visión del agua, la luz, el fuego, los adjetivos, el

²⁶⁶ A. CARPENTIER, *Concierto barroco*, Siglo XXI, Madrid, 1988, pp. 33-34.

ritmo de la prosa... todo parece seducir nuestra sensibilidad, incorporándonos a un mundo que el escritor crea. Es la atracción de lo sensible que el arte tiene, la capacidad de concentrar y de reclamar sensiblemente nuestra mirada. Sabemos que éste es uno de los motivos por los que el arte ha sido también censurado, como ocurre en Platón o en San Bernardo, quien se lamentaba de que los monjes preferían leer en los mármoles que en el texto divino:

Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad hermosa? Estos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombre, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocina (...) Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en su otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay, Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad, ¿cómo no nos duele tanto derroche?²⁶⁷.

San Bernardo reprocha la curiosidad estética de los monjes que se complace con la manifestación sensorial y se encadena a ella. El asombro ante el esplendor de las figuras y la variedad de las formas impide a los frailes la meditación sobre el texto de la ley de Dios.

²⁶⁷ SAN BERNARDO, «Apología al abad Guillermo de Saint-Thierry», en *Obras completas*, I, BAC, 1983, p. 293. Se trata de una de las primeras obras de San Bernardo. Es una respuesta al abad de Saint Thierry, quien se lamentaba de que algunos cistercienses criticaban públicamente la relajación de la orden de Cluny. San Bernardo recuerda el ideal monástico y critica la riqueza de la decoración de algunas construcciones. Los monjes que han renunciado a todos los placeres sensibles para ganar a Cristo ¿qué fruto pueden sacar con tales contemplaciones?

San Bernardo no valora la dimensión simbólica que tenían estas figuras utilizadas para explicar la Historia Sagrada. Los monjes se asombran ante ellas y su mirada se queda en lo sensible, atrapada por la seducción de sus formas.

El texto de Carpentier nos *hace ver* el colorido del carnaval veneciano en sus múltiples luces, que el escritor va *pintando* ante nuestra mirada; despliega ante nuestros ojos una riqueza perceptiva que condensa en los adjetivos y sustantivos que expresan las imágenes. Pero el texto no sólo llama a nuestros sentidos; con dos palabras es capaz de situarnos en la historia de Venecia; el bucentauro de la Serenísima nos lleva a la historia de esta ciudad y nos hace recordar las procesiones por la laguna, en las que la República mostraba al mundo su ostentoso esplendor. Es la capacidad del arte para mostrar en sus formas condensadas, en sus palabras precisas, un mundo que históricamente desapareció. También desde esta perspectiva podemos decir que el arte *nos enseña a ver*.

El arte nos ayuda a captar procesos y estructuras

El arte nos ayuda a *captar estructuras* y nos invita a recrear el proceso creador que las ha engendrado. Su vivencia requiere una comprensión holística en la que las partes sólo pueden entenderse en la relación dinámica del conjunto. Esto quiere decir que la vivencia del arte nos entrena en adquirir destrezas para abordar problemas organizativos en otros ámbitos de la vida. Arnheim sostiene que la práctica del arte puede tener una utilidad directa para afrontar otras áreas de composición, tales como organizar un texto escrito, realizar un informe científico o una tesis. La razón fundamental de esta eficacia radica en la imagen clarificada que el artista nos propone.

Las imágenes que recibimos por los ojos, los oídos y el tacto no son diagramas fácilmente legibles de la naturaleza. Sabemos que nuestra mirada no es pasiva, interroga la realidad y descubre en ella posibilidades. Los artistas prolongan la capacidad de buscar nuevas formas perceptivas que tenemos todos. La percepción sensorial no se limita a registrar las imágenes que llegan a los órganos receptores: busca estructuras. Arnheim llega a escribir que

la percepción *es* el descubrimiento de estructuras. Estas nos dicen cuáles son los componentes de las cosas y mediante qué tipo de orden interaccionan entre sí. Los artistas son especialmente conscientes del valor de la estructura en la composición de una obra de arte. La historia nos ofrece numerosos ejemplos en periodos clásicos como el Renacimiento o el Neoclasicismo. También en otros momentos. Tal es el caso de Cézanne; en su obra destaca esta factura constructiva y la búsqueda de una *naturaleza en profundidad*. Se interesa por la construcción y da a sus objetos una configuración estructural²⁶⁸.

Cada sentido tiene su propia riqueza perceptiva. Refiriéndose al estudio de una partitura, comenta Pablo Casals que él empezaba el estudio leyendo la obra y cantando sus principales motivos, luego tocándola al piano, y sólo tomaba el violonchelo cuando se había formado una idea: «La audición interior que puede obtenerse leyendo una obra puede ser, en principio, completa. De todas formas, a un artista no le basta aprender una música con los ojos; le hace falta la recepción material del sonido. Aun cuando éste no traiga una nueva orientación, la transmisión del sonido al oído comunica una especie de exaltación positiva fecunda»²⁶⁹.

Incluso en los impresionistas se puede ver el esfuerzo por legitimar la pintura como una técnica de conocimiento que no puede ser excluida del sistema cultural del mundo moderno. El historiador G.C. Argan ha subrayado que la investigación impresionista es paralela a la estructural realizada por los ingenieros de la época en el campo de la construcción. La pintura de Degas es especialmente destacable en esta línea porque se interesa por lo que está *dentro* de la sensación, por su estructura interna; su gran descubrimiento fue que la sensación visual no es un fenómeno de superficie, sino una estructura del pensamiento. No es un limitarse a ver renunciando a comprender; es un nuevo modo de comprender y de permitir comprender *por medio de la imagen pictórica* el significado humano implícito en el dato visual.

²⁶⁸ Cfr. P. CÉZANNE, «Cartas 1904-1905», en A. GONZÁLEZ y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Turner, Orbegozo, Madrid, 1979, p. 33.

²⁶⁹ J.M.^a CORREDOR, *Conversaciones con Pablo Casals*, pp. 290-291.

También H. Gardner subraya esta naturaleza especial de las artes y su aportación peculiar al conocimiento. Destaca que las formas artísticas de conocimiento y de expresión son menos secuenciales, más holísticas y orgánicas que las otras formas de conocimiento; intentar fragmentarlas y establecerlas en conceptos separados o subdisciplinas es especialmente arriesgado. El encuentro con el arte proporciona un entrenamiento en la intuición de una obra en la que entran en juego tanto la creación como la reflexión. Esta aportación nunca se pierde y continúa evolucionando a lo largo de la vida, con tal de que sigamos comprometidos en las actividades artísticas. Gardner defiende la incorporación de esta forma de conocimiento en el currículo de formación básica de los estudiantes²⁷⁰.

Esta capacidad del arte para ejercitarnos en el proceso y en la estructura puede verse con facilidad en todas las artes y con especial claridad en la música. Pensemos por ejemplo en una estructura polifónica como el *Ave María* de Tomás Luis de Vitoria. En esta obra cada una de las cuatro voces es independiente de las otras, canta su melodía de forma autónoma; cada una de las voces está perfectamente modulada, posee una configuración peculiar como si se tratara de un canto monódico. Pero cada una de las voces se encauza en una estructura armónica con las demás, no está sola, se acompasa con ellas y con ellas potencia su expresividad. Las distintas voces gozan de una individualidad bien definida y, sin embargo, se despliegan y afirman en un juego conjunto que las engrandece a todas. Las voces dan cuerpo a la composición, la tejen, la estructuran y le dan vida y color. Cada una de ellas adquiere su sentido pleno, su dinamismo interior gracias a su inserción en la obra²⁷¹. Evidentemente la estructura revela que la obra no es un mero juego de formas sino, en este caso, la encarnación de una oración que aúna las voces para expresar una súplica.

Quizá sea la música el arte que mejor aúna proceso y estructura. Por su propia esencia, la música es variedad en la unidad que

²⁷⁰ Cfr. H. GARDNER, *Educación artística y desarrollo humano*, pp. 79-80.

²⁷¹ Cfr. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Inteligencia creativa, El descubrimiento personal de los valores*, BAC, Madrid, 1999, pp. 110-111.

estructura. Sus diversas formas y tipos de composición se desarrollan en el tiempo y la variación es un principio constitutivo de todos ellos. Los temas, la melodía, la armonía, el ritmo, los diferentes instrumentos y las inmensas posibilidades de la orquesta ofrecen una gran gama de recursos al compositor. Un modelo de estructura es la fuga, en la que el tema generador circula en el espacio polifónico y en el tonal, pasando de una tonalidad a otra, siempre respetando el tono principal. Bach consagró gran parte de su obra a la fuga y la llevó a un alto grado de perfección, como puede observarse en *El clave bien temperado*, donde puede apreciarse el sentido armónico de los acordes, y el sentido melódico y las estructuras que forman las voces. También sus *Pasiones*, especialmente la *Pasión según San Mateo*, sobrecogen por su riqueza estructural. La belleza de los coros inicial y final, la riqueza polifónica, el diverso carácter que cobra la melodía gracias a la armonización y la perfecta relación de música y de texto han hecho de esta obra un paradigma musical y una obra de arte universal.

En la pintura la estructura se muestra de diferentes maneras. Por ejemplo, los cubistas trataron de mostrar el juego mutuo de *visión y pensamiento*, subrayando el carácter intelectual de la obra: «Me pregunto —escribía Picasso— si no debemos pintar las cosas como las conocemos más que como las vemos. Un cuadro puede mostrar tanto la idea de las cosas como su apariencia exterior»²⁷². El arte cubista quiere revelar las formas desde su internidad; el artista no se coloca frente al modelo con una independencia física y emocional, sino situándose en su misma esencia plástica, tratando de representar cada ser no en su realidad óptica, sino interna, uniendo en el objeto la alusión real y la versión intelectual²⁷³. Por eso escribe Apollinaire que los nuevos pintores ofrecen «obras más cerebrales que sensuales»²⁷⁴. El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es un arte de imitación, sino de *pensamiento*. Sus composiciones toman elementos no de la realidad visual sino de la

²⁷² P. PICASSO, «Carta publicada en *Ogoniok*, Moscú, 1926», en *La pintura contemporánea en el Museo Thyssen-Bornemisza. Guía didáctica*, p. 26.

²⁷³ Cfr. J. CAMÓN AZNAR, *Picasso y el cubismo*, Espasa Calpe, Madrid, 1965, p. 47.

²⁷⁴ APOLLINAIRE, «La pintura cubista», en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 362.

realidad del conocimiento. Los cubistas no buscaban analogías entre las formas de pensamiento; intentaban concretar nuevas formas originales e irreductibles de realización plástica.

La relevancia de la estructura se pone de manifiesto claramente en el cubismo sintético. Juan Gris ha explicado el método de composición; en el proceso de elaboración del cuadro partía de una «subestructura abstracta», concebida con formas coloreadas planas y trabajando hacia la representación concreta. El procedimiento iba de lo abstracto a lo concreto siguiendo un principio que él llamó «deductivo» y luego «sintético». La construcción sintética parte de formas no derivadas de los objetos, sino de formas conceptuales. La mente del artista impone sus categorías sobre los fenómenos presentados a los sentidos.

Por aquellos mismos años en los que los cubistas experimentaban las formas analíticas y sintéticas, Malevich sostenía que el arte debe expresar la supremacía de la sensibilidad; buscaba la representación no objetiva del sentimiento puro y la plasmaba en estructuras abstractas: formas geométricas y reducción de colores. Para Malevich, el valor de una obra de arte consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada. El suprematismo buscaba los medios válidos para expresar la sensibilidad lo más plenamente posible; ni las ideas, ni las representaciones guían al artista; éste sólo debe escuchar la sensibilidad. El arte era un espacio de investigación plástica con posibilidades de servir a la arquitectura, el diseño o la industria. Sabido es que Malevich no dio este paso y que defendió el valor autónomo de la obra de arte, pero sí lo dieron los constructivistas, los artistas de *De Stijl* o la Bauhaus.

También Francastel, como Arnheim o Gardner, subraya la especificidad del arte en la línea de captación de estructuras. Mientras que el pensamiento matemático está orientado al descubrimiento de estructuras lógicas del pensamiento, el pensamiento plástico, por su parte, está principalmente orientado hacia el descubrimiento de las estructuras de la sensibilidad. Cuando se trata de artes figurativas esta tarea se concreta, principalmente, en la exploración de las reglas de la percepción y de integración del campo óptico²⁷⁵.

²⁷⁵ Cfr. P. FRANCASTEL, *La realidad figurativa*, I, p. 128.

El arte instaaura formas, crea nuevas realidades que configuran la experiencia humana. Esta tarea posee sus propias leyes y reglas, que varían según las épocas, las diferentes artes y los propios artistas. Son estructuras irreductibles a cualesquiera otras, si bien el artista utiliza las facultades comunes que tenemos todos los seres humanos. Contribuye a dar forma al mundo en el que se desarrolla la vida y la historia del hombre y nos proporciona elementos de información que buscaríamos en vano en otra parte.

Uno de los artistas del siglo xx más conscientes de estos principios ha sido Piet Mondrian, integrante del grupo *De Stijl*, junto con T. van Doesburg, G. Rietveld y otros artistas. Tanto Mondrian como Van Doesburg escribieron varios ensayos tratando de paliar la falta de comprensión del arte plástico moderno por parte del espectador y del crítico. El nuevo arte, que ellos representaban, era portador de una nueva conciencia de la vida que reclamaba una renovación espiritual del mundo. Esta nueva conciencia la veían encarnada en el espíritu abstracto. La nueva concepción de la vida se caracterizaba por una tendencia hacia lo interior, lo espiritual y lo abstracto, frente a lo exterior, natural y emocional. La *nueva imagen* buscaba expresar lo universal logrando un equilibrio entre lo universal y lo individual. No era una imagen natural, envuelta en forma y color naturales, sino abstracta, manifestación de lo universal por medios expresivos abstractos: la línea recta y el color plano. Líneas, ángulos rectos y colores primarios expresados mediante oposiciones fueron los medios empleados para lograr la relación equilibrada. El arte se hacía expresión de la armonía, de lo universal o de la belleza. Su misión se cifraba en visualizar el orden absoluto de la realidad. El arte aventaja con sus medios de expresión a la naturaleza, pues clarifica en imagen lo que en la naturaleza esta velado: «El ver puramente expresivo lleva a entender la estructura que subyace en lo existente: hace ver la relación pura»²⁷⁶. Esta visión plástica destruye la apariencia natural y reconstruye la realidad abstracta de las cosas. La visión plástica corrige la visión natural:

²⁷⁶ P. MONDRIAN, *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983, p. 94.

Ver plásticamente es contemplar en conciencia. Mejor aún: es ver *a través*. Es distinguir, es ver verdaderamente. Ver plásticamente conduce a comparar y, en consecuencia, a ver relaciones. O, también, es ver relaciones y, por consiguiente, comparar. Es asimismo ver lo más objetivamente posible las cosas. La visión plástica contiene, además, nuestra actividad plástica: por el hecho mismo de la visión plástica destruimos la aparición natural y reconstruimos la aparición abstracta de las cosas. Mediante la visión plástica corregimos en cierto modo nuestra visión natural habitual, y es así como reducimos lo individual a lo universal y como la pura visión plástica nos une a este último²⁷⁷.

Mondrian pensaba que la nueva visión de la pintura neoplástica eliminaría el abismo entre lo natural y lo espiritual y traería consigo una renovación del hombre. Hasta conseguir la realización de la armonía o de la vida real-abstracta, el arte ocuparía la vanguardia, antecediendo a la vida: «La evolución de nuestro arte se anticipa a la realidad actual de la vida, pero ésta no tardará en seguir. El dominio del factor material debe disminuir y disminuye en efecto. La idea de una armonía acrecentada por la dualidad equivalente opera efectivamente en la vida actual»²⁷⁸.

Los textos de Mondrian ponen de manifiesto que el descubrimiento del orden en lo real, manifestado en las imágenes abstractas, no sólo tiene un sentido metafísico, sino también un interés epistemológico. La contemplación estética tiene valor cognoscitivo y nos abre un nuevo ámbito de inteligibilidad. Consciente de estos valores, Mondrian no dudó en atribuir al arte la capacidad de ser un instrumento de progreso universal. El arte ya no podía ser un sueño aparte y en contraste con la realidad del mundo; sino un método de organización que se aplica a la vida lo mismo que la ciencia y la tecnología.

Sin llegar a estos planteamientos filosóficos de Mondrian, muchos artistas han sido conscientes de que la obra de arte muestra de forma ejemplar *el poder organizativo de la visión*. Un artista que

²⁷⁷ P. MONDRIAN, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973, p. 46.

²⁷⁸ *Ib.*, p. 43.

sale al campo para pintar un paisaje no sólo selecciona y reordena todo lo que se encuentra en la naturaleza: debe reorganizar todo el material visible para que se adecue a un orden que él descubre, inventa y purifica. El artista proporciona una visión nueva. Capta de un modo intuitivo las interrelaciones y fuerzas dinámicas y pone al descubierto sus valores metasensibles. Escribe el profesor López Quintás: «El artista desempeña un papel promocional; confiere penetración al modo de contemplar el hombre la realidad cotidiana; le enseña a descubrir el valor artístico que encierran las realidades y acontecimientos ambiales por ser el lugar viviente de confluencia de diversos seres que se interfieren fundando un campo de expresividad en el cual se alumbran luz de sentido y esplendor de belleza»²⁷⁹.

La experiencia creadora arraiga en las zonas más profundas del ser humano y es sentida por el artista como una necesidad de liberar su carga interior. En ese proceso no hay reglas predeterminadas, como dice Kirchner, sino un dinamismo, un esbozo que se desarrolla a medida que el artista trabaja:

La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sólo se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos²⁸⁰.

Lo mismo podríamos decir de la recepción de la obra. Lo más frecuente es que el receptor comience por alguna sección, tratando de orientarse respecto al esqueleto principal de la obra, buscando las líneas matrices, las fuerzas dinámicas, etc., que le proporcionen una imagen organizada, estructurada e integrada del conjunto. Se

²⁷⁹ A. LÓPEZ QUINTÁS, *Estética de la creatividad*, p. 179.

²⁸⁰ E. L. KIRCHNER, «Sobre la pintura», en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Documentos, Madrid, Alianza Forma, 1981, p. 290.

trata de una tarea activa de construcción de formas. La experiencia creadora o receptora del arte es un intenso ejemplo de la exploración activa de las formas y el orden visual que tiene lugar cada vez que alguien mira algo. No es, sin embargo, una operación fácil y espontánea; la actitud de apertura exige aprender a *contemplar* bien las *formas*, a *escuchar* lo que nos dice la obra. En la recepción artística se da una participación activa del individuo que se puede educar, ayudando a ver y aprendiendo a discernir. No se trata simplemente de dejar vagar nuestra mirada o nuestro oído ante las obras; el receptor debe hacer un esfuerzo de apropiación y acercarse a la obra, *dejarle hablar*. Tener sensibilidad visual implica captar diferencias y detalles, no sólo el hecho de reconocer; lo mismo puede decirse para el tacto y las demás experiencias sensoriales.

Obras para participar en un proceso de conocimiento

Algunos artistas tratan de evidenciar el proceso creativo del arte. No interesa tanto el resultado de la obra como la presentación directa de los materiales que muestran sus cualidades de energía y tensión:

El hilo conductor es la energía entendida en sentido físico y en sentido mental. Mis trabajos pretenden ser ellos mismos energía porque siempre son trabajos vivientes o son trabajos en acción o trabajos futuribles. Esta energía se concreta de forma física a nivel de reacción química, por lo cual la obra no está concluida sino que continúa viviendo sola mientras que yo me pongo como espectador tanto de sus reacciones como de las reacciones de los espectadores. Es en este sentido como yo entiendo la idea de proceso que hay en mis trabajos²⁸¹.

Estas obras solicitan la atención del espectador no sólo desde un punto de vista táctil o visual. Quieren involucrarle totalmente en un proceso de conocimiento. Uno de los artistas que pretende

²⁸¹ G. ZORIO, en S. MARCHÁN FIZ, «Antología de escritos y manifiestos 1955-1985», en *Del arte objetual al arte del objeto*, Akal, Madrid, 1986, p. 401.

esta participación activa del espectador en un proceso de conocimiento es Mario Merz (Milán, 1925). Su obra se inscribe en la búsqueda del papel del arte como mediación entre la naturaleza y el intelecto. Representante del arte *pobre* desde finales de los sesenta, Mario Merz ha operado presentando elementos sin transformaciones artísticas, relacionando y mostrando materiales *pobres* como rechazo a la obra tradicional hecha con materiales nobles y tendiendo a concienciar al espectador sobre la separación entre el arte y la vida. Pero además, la obra de Mario Merz ha querido presentar la evidencia poética del objeto en su propia materialidad sin apenas elaboración. Sus formas espirales, sus iglúes, sus gavillas encarnan un dinamismo y ponen de manifiesto energías subterráneas de cada elemento. Formas abiertas en expansión, como la espiral de la VII Documenta *Isola*, hecha con piedras, cristales y ramas de fresno, hoy en la Neue Galerie de Kassel. Con frecuencia utiliza en sus instalaciones gavillas de fresno y cifras en neón con las que trata de relacionar el mundo de la naturaleza y el del intelecto, mediados por la obra de arte. Merz ha encontrado un modelo en el matemático y filósofo Fibonacci (Leonardo de Pisa, 1170-1240), para quien la expansión no ocurre por suma aritmética sino por un aumento progresivo característico del mundo biológico de la naturaleza. Mario Merz se sirve de estructuras matemáticas para captar una progresión invisible de la energía natural y espiritual. El arte se convierte en lugar donde el artista, a través del hacer, realiza un conocimiento del mundo.

Otros artistas se interesan por poner de manifiesto fuerzas ocultas de la naturaleza y visualizar sus leyes. Vinculado también al arte *povera*, Calzolari (Bologna, 1943) crea imágenes de fenómenos naturales que acerquen al hombre a su comprensión. Principios como el equilibrio de fuerzas o el fenómeno de círculos cerrados encuentran una expresión poética en su obra. En sus trabajos condensa situaciones físicas e inquietudes psicológicas. Para este artista la naturaleza es el conjunto del Cosmos con su materia y sus fuerzas, sus cambios y leyes. La ciencia no tiene el monopolio de su conocimiento y la naturaleza no puede ser capturada por métodos científicos. El arte, con sus propuestas sensoriales perceptibles, es capaz de visualizar sus principios y mostrar sus fuerzas.

La obra como proceso de conocimiento se entiende de diversas maneras; una de ellas consiste en mostrar los materiales de una forma inédita. Tal es el caso de Luciano Fabro. Su obra *El nacimiento de Venus* se muestra como una escultura clásica manifestando la tensión de la materialidad y el pensamiento. Fabro utiliza materiales impropios, mostrados casi en bruto, provocando relaciones inéditas que impiden una relación pasiva y fuerzan al contemplador a una mirada nueva.

Desde otra perspectiva podríamos recordar aquí las propuestas de Christo (Bulgaria, 1935), que desde comienzos de los sesenta se dedica a empaquetar objetos y monumentos. Proyectos como *The Wrapped Coast* en la costa australiana, el embalaje del *Pont Neuf* de París o del *Reichstag* de Berlín reclaman la mirada del espectador hacia lo habitualmente desatendido. El procedimiento consiste en ponerlo de manifiesto ocultándolo. Christo incorpora a la obra todo el proyecto, la reflexión sobre las condiciones de su realización y la discusión que generan sus proyectos, que necesitan la colaboración de la Administración, la empresa y un gran equipo de trabajo. Todo el proceso pertenece a la obra y, pese a su efimeridad, las fotografías, la documentación generada o las películas permiten revivir sus realizaciones.

A partir de la década de los sesenta, el arte europeo y americano parte de la conciencia de que el tema del arte es el lenguaje y de que la investigación artística significa, ante todo, análisis de los medios lingüísticos utilizados. El quehacer artístico no se entiende como productor de obras sino como análisis de la función, del significado y del uso de cualquier proposición artística: arte conceptual. Kosuth (Toledo, EE.UU., 1945), uno de los representantes internacionalmente más conocidos de esta tendencia, presentaba en la IX Documenta dos amplios espacios titulados *Passagen-Werk*; dos corredores con textos filosóficos sobre el arte, a modo de grandes murales en lienzos que cubrían las esculturas y cuadros de la colección permanente de la Neue Galerie. Textos en gran formato, asumiendo la implicación conceptual de sus propias proposiciones artísticas. Kosuth ha declarado que al artista o analista no le interesan las propiedades físicas de las cosas, sino el modo en que puede tener lugar el desarrollo conceptual del arte. Las proposiciones artísticas tienen un carácter lingüístico, es decir, no describen el com-

portamiento de objetos físicos o mentales; expresan definiciones de arte o las consecuencias formales que derivan de ellas. Se desplaza el procedimiento del plano expresivo al reflexivo, realizando un discurso sobre el arte, que se presenta como arte.

El arte conceptual ha empleado frecuentemente tautologías tratando de reducir la ambigüedad y polisemia de la obra de arte. Esta técnica se convierte en provocación, ejercicio de ironía sobre el arte y sus definiciones. Asume el modelo propio del lenguaje científico. El procedimiento conceptual no niega la comunicación ni por tanto al receptor, trata de eliminar la polisemia y la indeterminación del significado, buscando en el lenguaje científico el modelo de transmisión de información. Se incita al receptor no desde una expresión sensitiva, sino directamente en un plano cognitivo. El mensaje evita mediaciones.

Escribe Bonito Oliva que la obra de arte contemporánea lleva consigo una *metafísica de la mirada*, no pretende poner de relieve el *objeto*, sino establecer en torno al arte un proceso de conocimiento por parte del espectador²⁸².

El arte intensifica nuestra dinámica perceptiva

Uno de los aspectos por los que Arnheim valora la aportación del arte deriva de un fenómeno psicológico que también desde el punto de vista estético es importante: se podría describir como *resonancia*. La dinámica que transmite la imagen que miramos no sólo nos lleva a *otra cosa* que nos interesa en cuanto seres humanos, que nos afecta porque pertenece a nuestra condición de personas; la dinámica que transmite la imagen resuena en el sistema nervioso del receptor. El cuerpo del espectador reproduce las tensiones de la imagen, el balanceo, la ascensión, la inclinación; de tal forma que el receptor une en su interior las acciones que está viendo realizarse en el exterior. Esta recepción activa y dinámica es una forma de estar vivo, de sentirse miembro de una comunidad de seres,

²⁸² A. BONITO OLIVA, *El arte hacia el 2000*; G.C. ARGAN, *El arte moderno*, Akal, Madrid, 1992, pp. 52 y ss.

formas del ser humano. Arnheim no precisa más el concepto, pero creo que podemos distinguir en él dos aspectos; por un lado, la reacción cenestésica que el arte provoca en el receptor; por otro, apunta a un nivel de comunión de los seres humanos, ya que estas respuestas «no son simple gimnasia mental, son formas de estar vivo, formas de ser humano»²⁸³. Me parece que ambos aspectos van íntimamente unidos en la experiencia y que el segundo nos abre una perspectiva de participación con otros seres humanos; nos sentimos vivir y compartimos con otros (sea el artista creador, sea el personaje de la novela, etc.) una emoción humana. Este ámbito de intersubjetividad es también una aportación del arte.

La concepción de Arnheim la encontramos en un texto de J. Itten, uno de los artistas de la Bauhaus; tiene la fecha de 1921 y dice así: «Vivir una obra de arte equivale a revivirla, equivale a despertar a una vida autónoma el elemento esencial, vital que reside en su forma. La obra de arte renace en mí»²⁸⁴. Como es sabido, Itten se ocupó en la Bauhaus del curso preliminar obligatorio en el que orientaba su enseñanza al desarrollo de las capacidades táctiles y visuales de los alumnos, aplicándolas a la creación artística. El análisis de cuadros de maestros del pasado servía para reconocer las leyes de la creación compositiva y para educar la conciencia formal. Para Itten el arte era un medio de expresión espiritual de alto valor ético y pedagógico.

Hablar de resonancia nos lleva inmediatamente a Kandinsky. En su obra *De lo espiritual en el arte* explica que el nuevo arte intenta despertar sentimientos sutiles que no tienen nombre; el artista provoca en nosotros, espectadores, emociones matizadas que nuestras palabras no pueden expresar. Las formas, cuando son verdaderamente artísticas, cumplen su finalidad y son *alimento espiritual*. El espectador encuentra en ellas una consonancia con su alma: «Naturalmente tal con-sonancia (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador»²⁸⁵. Son obras que

²⁸³ R. ARNHEIM, *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 48.

²⁸⁴ J. ITTEN, «Análisis de maestros del pasado (1921)», en WINGLER, *La Bauhaus*, p. 65.

²⁸⁵ W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barral-Labor, Barcelona, 1981, p. 23.

mantienen el alma en un determinado tono como el diapason a las cuerdas del instrumento; la hacen vibrar. El espectador establece una sintonía con el impulso emocional del artista a través de los medios pictóricos. Para Kandinsky el arte proyecta la percepción de valores espirituales de la vida, a través de formas significativas. Los valores que el artista asigna a estas formas, surgidas de la *necesidad interior*, pueden variar para el espectador; la obra provoca en él una emoción paralela, diferente a la del creador. Lo mismo que en el diálogo entre dos personas lo esencial es la comunicación de ideas y sentimientos, en el encuentro con la obra hay que buscar el efecto directo y abstracto, porque el arte es un lenguaje que habla al alma. El arte no es una creación inútil —escribe Kandinsky— es una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana.

En la IX Documenta (Kassel, 1992) ciertas propuestas estaban especialmente orientadas a provocar este fenómeno de la resonancia al que se refiere Arnheim. El efecto de transmisión de la imagen provoca en el espectador una modificación del cuerpo y de su sistema psíquico. Algunas imágenes artísticas proponían que el observador reviviera en sí determinadas sensaciones; el tacto, por ejemplo, en la instalación de Michel François *Le monde et les bras*, 1991-1992, o bien, con una finalidad más simbólica, Ilya Kabakov presentaba la instalación *Die Toilette*, 1992, réplica de los servicios rusos mostrados como espacio vital. El visitante de la Documenta podía recorrer este espacio y reproducir en sí la vivencia de la miseria del hombre que habita en esa celda carcelaria donde el ser humano ha sido degradado al nivel de sus propios desechos. En su reciente exposición en Madrid (diciembre 1998), Kabakov ha elegido el ambiente ensoñador del Palacio de Cristal para situar *El Palacio de los Proyectos*, una gran estructura en espiral por la que el visitante asciende para visitar 67 ideas destinadas a «perfeccionarse uno mismo, desarrollar la creatividad y mejorar la vida de los demás», en expresión del propio artista. Los proyectos de la instalación de Kabakov están dirigidos a perfeccionarse uno mismo como persona y a estimular que los visitantes lleven a cabo esta tarea con la ayuda del arte: «La verdadera existencia de una persona, no la mera supervivencia, comienza en el momento en que elige su proyecto. En la instalación mostramos

diferentes proyectos y confío en que el espectador encuentre el suyo entre ellos»²⁸⁶.

Kabakov nos invita a vivir activamente la experiencia del arte y a provocar en nosotros una respuesta creativa y existencial. Su arte nos ofrece un ámbito de encuentro para que nosotros, receptores, interaccionemos con sus propuestas; no como algo impuesto, sino pro-puesto como un principio de conciencia y de acción. Es el espectador el que debe encontrar el proyecto y dotar así de sentido el encuentro con el arte.

También la Bienal de São Paulo (Brasil, 1998), bajo el chocante tema general de la *antropofagia*, mostraba obras de diversas épocas artísticas, así como instalaciones de artistas actuales, para incitar-nos a revivir en nuestro cuerpo de espectadores la *apropiación del arte*.

Ahora bien, este fenómeno de la resonancia parece darse en la dinámica perceptiva de las artes plásticas, pero ¿podemos hablar de él en la literatura? Elijamos un texto:

Finalmente, cada cima de ola, al congregarse su espuma, exalta, como una plumilla de colores, un breve arcoiris. El mar entero está ya lleno de arcoiris, que le sueñan una música ideal a su dilatado rumor de hierro, como una junta de lirás espirituales que, en levantamiento igual de aspiraciones, exaltarán en las olas aspirantes, las musas marinas. Son estas gráciles luces coloridas, lo mismo que un pensamiento de cada ola, concertados por la unanimidad de su armonía.

Algo que no es agua sale del mar con tales iris, algo que nos conduce, de rosa en pájaro, a esa estrella naciente de la tarde. Nuestros ojos quieren adivinar qué misterio es éste, que así persuade al alma, pero no lo consiguen, y se cierran una vez y otra, en un naufragio constante de belleza. Surje por vez primera en mí, y en su puesto, el mito de la sirena, como una realidad perfecta. No sabe el cuerpo qué es ello; sólo sabe que el atractivo de la ola engalanada es cosa infantil que va para mujer y que se concierta maravillosamente con la delgadez, la ternura y la finura de la hora delicada.

²⁸⁶ I. KABAKOV, cit. por P. CORRAL, *ABC cultural*, n.º 366, 3 de diciembre de 1998, p. 30.

Por dentro, al reflejarse esos iris multiformes en el alma, triste por nada y por siempre, el corazón recoge su color como un canto perfumado; y se hace allí, en el fondo de su pasión inmensa, una imagen de lo eterno, en la que la ola tiene una correspondencia entrañable, y la espuma y el iris una adoración imitativa de caricias y suspiros²⁸⁷.

El texto es un poema de Juan Ramón Jiménez, titulado *Iris de la tarde*. Se trata de un poema en prosa del *Diario de un poeta recién casado*. Como es sabido, este libro del poeta marcó un hito en la poesía española, trayendo consigo una renovación de la lírica. El propio Juan Ramón lo destacó en su propia obra como un libro de renovación y el comienzo de una nueva etapa. El libro de poemas *Diario de un poeta recién casado* fue escrito en 1916 durante el viaje a América que Juan Ramón realizó para casarse con Zenobia. Muchos poemas están dedicados al mar y contrasta la visión del mar de ida y del mar de vuelta. El libro tiene un trasfondo biográfico que yace como soporte de la magnífica creación literaria que nos ofrece el autor. Tal es el caso de este poema, que lleva la fecha de 16 de junio de 1916, es decir, escrito en el viaje de vuelta. Me interesa destacar, en este caso, el fondo biográfico porque es un mar real, sensible, el que inspira el poema. Ello nos permite leerlo como una experiencia estética literaria, en la que el poeta transparenta una experiencia estética ante la naturaleza.

El poeta precisa en palabra bella la vivencia estética experimentada ante un mar que ha sido su espejo en el viaje de ida, recogiendo las incertidumbres y el anhelo del poeta de estar con su amada. Este mar espejo, compañero del alma, muestra ahora, en el viaje de vuelta acompañado por su mujer, la mirada luminosa de un yo pleno, que ve un mar de belleza, acuñado en palabra. Busquemos, entonces, la dinámica perceptiva que apunta Arnheim y que se desprende de estas imágenes.

Arnheim se refiere al entramado de fuerzas que el artista expresa y nos dirige a nuestra mente. En el poema, Juan Ramón elige las palabras para mostrar el movimiento del mar: *Cada cima de ola... exalta... un breve arcoiris*. El sentido de la vista se plenifica en ese mar

²⁸⁷ J.R. JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, en *Libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1972, pp. 455-456.

llo de color. La imagen del arco iris nos muestra la riqueza y todo-positividad de la mirada. La vivencia de los sentidos es plena y no muestra carencia alguna. El arte no pierde esta riqueza del sentido, antes bien la amplifica. El poema expresa la vivencia de la belleza; no sólo el mar visto, sino vivido en el alma del poeta; una experiencia en la que el yo está recreando la belleza de la tarde: un *naufrajo constante de belleza*. Surge así la imagen de perfección, la realidad perfecta, el mito de la sirena que encarna la plenitud del momento, la realidad creada, la belleza. La ola, la luz de la tarde, la mirada... todo se concierta y aúna en la *finura de la hora delicada*. El misterio que persuade al alma es la mirada clarificada que el poeta nos dona.

Arnheim alude a la dinámica perceptiva que provoca el fenómeno de la *resonancia*. La imagen produce en el receptor las tensiones. Así lo expresa Juan Ramón: *Por dentro, al reflejarse estos iris multiformes en el alma,... el corazón recoge su color como un canto perfumado; y se hace allí, en el fondo de su pasión inmensa, una imagen de lo eterno...* En el fenómeno de resonancia, apunta Arnheim, se recibe algo más que la información que transmite la imagen; el receptor experimenta *formas de estar vivo*. El poeta lo expresa como una correspondencia entrañable entre el corazón y el mar, sólo que los términos se han invertido y es el mar, *la espuma y el iris una adoración imitativa de caricias y suspiros*.

El poeta convierte en luz lo desatendido por los otros. Es mirada y luz, creación y donación para nosotros, receptores de la poesía. Nos enseña a ver una realidad que ya no es la sensible —el mar visto—, sino la realidad creada, transfigurada por la palabra. Es su acción creadora la que eleva las cosas a una dimensión diferente: la de la obra de arte.

Vivimos en una época en la cual la producción, la educación, la visión y la experiencia en masa han tendido a uniformar las relaciones sensoriales del individuo. Lowenfeld y Brittain han subrayado el papel de la educación artística en esta época y, especialmente, la misión de desarrollar en el individuo aquellas sensibilidades creadoras que hacen que la vida otorgue satisfacción y sea gratificante²⁸⁸.

²⁸⁸ V. LOWENFELD y L. BRITAIN, *Desarrollo de la capacidad creadora*, Buenos Aires, Kapelus, 1972, p. 15.

Además, pensadores del prestigio de Arnheim, Francastel o Gardner han valorado la especificidad del arte en el desarrollo de la mente, coincidiendo con los esfuerzos de los artistas que, especialmente en este siglo, han insistido en el valor del arte para la formación integral de la persona. A lo largo de este capítulo hemos visto cómo el arte enriquece nuestra sensibilidad. Algunas obras parecen haber sido creadas para estimular sensitivamente al receptor. El artista lo consigue de diversas maneras; ahora bien, todas ellas requieren una respuesta activa. En la misma acción perceptiva se dan elementos creativos. El artista puede incitar la curiosidad del espectador, seleccionando su atención hacia determinadas formas, colores u objetos que despierten nuevas relaciones o privilegien sensaciones. En el momento en el que el espectador intenta disponer los elementos según su capacidad de imaginación y creación, se establece un diálogo entre las percepciones polisensoriales y sus facultades intelectuales, que le lleva a trascender la recepción de la obra a un nivel superior. Como hemos visto, el arte nos ayuda a captar procesos y estructuras y su comprensión requiere una atención holística que nos entrena para abordar con más destrezas otros ámbitos de nuestra vida. La apertura participativa de la obra de arte puede manifestarse en diversos niveles que irían desde una estimulación perceptiva a una propuesta total de acción creadora. Todas las propuestas promueven la libertad y la creatividad del receptor.

Capítulo 5

El arte amplía la realidad

El arte instauro con sus medios propios una realidad distinta a la sensible y material; crea un orden nuevo, pone de manifiesto una nueva dimensión de realidad: la *realidad creada*. Esto no significa que el artista se aleje a una esfera idealizada que nada tiene que ver con el mundo en que vivimos. Al contrario, al artista le interesa *este* mundo, el único que tenemos, pero le interesa ahondarlo, descubrirlo, configurarlo en nuevas visiones. La realidad creada amplía la realidad sensible dotándola de nuevos ámbitos de inteligibilidad. Paul Klee escribe en un célebre texto: «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible»²⁸⁹. Es decir, el arte tiene una función ontológica en cuanto su misión no consiste en imitar la realidad sensible, sino en trascenderla, profundizarla, elevarla a un orden nuevo; en una palabra, en crear un mundo. La realidad creada relativiza la sensible, que ya no puede considerarse única, conclusa y conocida:

Antes se describían cosas que se veían en la tierra, que se veían con agrado o que se deseaba ver. Ahora se pone de manifiesto la relatividad de las cosas visibles y con ello se expresa la creencia de que lo visible es, comparado con la totalidad del mundo, sólo un ejemplo aislado, y que otras verdades están latentes en la

²⁸⁹ P. KLEE, «Confesión creativa (1920)», en A. GONZÁLEZ, *Escritos de arte de vanguardia*, p. 322.

mayoría de las cosas. Las cosas aparecen en un sentido más amplio y más variado, a menudo contradiciendo aparentemente la existencia racional del ayer. Se tiende a convertir lo accidental en sustancial²⁹⁰.

En este capítulo voy a intentar mostrar que el arte nos proporciona una presentación inédita de la realidad. El arte llama nuestra atención sobre determinados aspectos de la existencia, proporcionándonos formas posibles de ver el mundo y destacando facetas de la vida y de nuestra experiencia. Desempeña un papel promocional expresando con intensidad vivencias y cualidades de los seres que desaparecerían en la fugacidad del devenir, si no fuera porque el arte los condensa y salva. El arte nos ofrece la posibilidad de ahondar la realidad, de verla desde una perspectiva diferente, creadora, superadora de la visión, a veces fragmentaria y parcial, de nuestros ojos cotidianos; en este sentido podemos decir que el artista crea un mundo, que nos dona y del que nos hace partícipes.

Pero ¿a qué me refiero cuando escribo *el artista crea un mundo*? Me refiero a la tarea creadora del artista y a la conciencia de su quehacer; Juan Ramón lo expresa en el siguiente poema:

Poeta árbol

Poeta final, ¡árbol
cultivado por ti, por ti solo, con todo
el gusto de su larga y libre voluntad!

¡Qué ramas, qué hojas, qué flores y qué frutos
puedes dar por tu amor a ti, poeta;
cómo puedes
componer con el pájaro y la roca,
la plenitud de la armonía,
la plenitud de la belleza,
de la ventura última y primera!

Principio y fin de ti,
¡qué alegoría eterna

²⁹⁰ *Ib.*, p. 319.

la de tu alma en la vida;
qué instante el de la vida;
máxima tuya, de tu copa de conciencia,
en la ideal belleza de tu poniente primavera,
sobre la tierra, amor de tus raíces,
bajo el cielo abrazado con tus ramas!²⁹¹

El poema muestra lo que es el quehacer poético. El poeta, fecundo en la belleza y abierto a la donación de ser, canta su propio poder creador; este canto está posibilitado por la autoconciencia del yo poético que se define ahora como libertad. En el poema emerge un concepto de libertad que define el ser del poeta y constituye la base del mundo que él nos dona. El fruto de este hacerse en libertad se reconoce en *Poeta árbol* como la trayectoria vital de un *hacerse* con libre voluntad. Se trata de una libertad radical, esencial u originaria; es la autoconciencia de un proceso de constitución del yo poético que puede observarse en diversos poemas de Juan Ramón y, especialmente, en la obra poética que va desde el año del *Diario de un poeta recién casado*, 1916, a 1923. El poeta, como el árbol, es principio y fin de sí mismo, es consciencia de ser, de ser lo que es; ésa es también su libertad, porque la vida poética está fundada en la libertad originaria. La realización de esta libertad originaria de ser poeta marcó biográficamente todo el existir de Juan Ramón; el poeta tuvo que conciliar esta libertad con una realidad extrasubjetiva no-libre, dada tanto por su propia facticidad psíquica como por el contorno en el que se movió, los diversos traslados de domicilio, viajes, exilio... La libertad del mundo que el poeta nos dona, no es un don gratuito; al contrario, es una libertad trabajada, asumida y defendida por el hombre poeta. Por eso es tarea vital y proyecto humano, al hacer la obra el poeta va haciendo su yo: «Para mí no trabajar en mi obra es estar muerto con consciencia», escribe en un aforismo²⁹². En este horizonte de autenticidad arraiga la creación artística, la obra que el poeta nos ofrece, su *mundo creado*; un mundo que nos invita a compartir como receptores. La misma reflexión podríamos hacer con otros artistas, porque la creación tiene

²⁹¹ J.R. JIMÉNEZ, *La obra desnuda*, Aldebarán, Sevilla, 1976, p. 75.

²⁹² J.R. JIMÉNEZ, *Estética y ética estética*, p. 30.

una dimensión existencial que es la raíz de la autenticidad de la realidad creada que nos donan. Podemos recordar ahora las siguientes palabras de Antonio Gala: «Se ha dicho con frecuencia —y mucha ambigüedad— que poesía es comunicación. Para mí es una vía de conocimiento, de investigación de la realidad más profunda y más exacta de las cosas del mundo»²⁹³.

El arte cuestiona nuestra visión de realidad

El arte del siglo xx ha estado caracterizado por la búsqueda de realidad más allá de la realidad del mundo natural y por el rechazo de una concepción estrecha que limita lo real a lo visual. Desde distintas tendencias los artistas han querido mostrar otra *realidad* diferenciada de la empírica; para algunos *metafísica*, como quería G. De Chirico, quien escribe: «Todo objeto tiene dos aspectos: el aspecto común, que es el que generalmente vemos y que todos ven, y el aspecto fantasmal y metafísico, que sólo ven raras personas en momentos de clarividencia y meditación metafísica. Una obra de arte tiene que contar algo que no aparece en su forma visible»²⁹⁴. Otros artistas buscaban una realidad espiritual, como hemos visto en Kandinsky o en Klee; al artista le interesa la captación interior del objeto en la que éste «se amplía hacia su interior, por encima de su apariencia a través de nuestro conocimiento»²⁹⁵. El surrealismo anhelaba una realidad absoluta, como escribía Bretón: «Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se la puede llamar»²⁹⁶. Los artistas del

²⁹³ *El País semanal*, n.º 250, 2 de diciembre de 1995.

²⁹⁴ G. DE CHIRICO, «El arte metafísico», en A. GONZÁLEZ, *Escritos de arte de vanguardia*, p. 147.

²⁹⁵ P. KLEE, «Vías para el estudio de la pintura», en WINGLER, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*, p. 222. Cfr. MALEVITCH, *El nuevo realismo plástico*, Comunicación, Madrid, 1975.

²⁹⁶ Escribe BRETÓN: «Primer Manifiesto del surrealismo», en M. DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Alianza Forma, Madrid, 1981, p. 323.

neoplasticismo holandés soñaban con una realidad universal²⁹⁷; en su esfuerzo por plasmar nuevas *imágenes de lo real*, algunos artistas buscaban dar forma visible a la vida secreta que hay detrás de las apariencias sensibles. Buscaban una *realidad absoluta* que fuera la fuente de sus nuevas formas. Otros querían mostrar una *visión interna de la realidad*, los seres vistos desde la interioridad de su estructura.

Por el camino de la *abstracción* o por el camino del *realismo*, el arte ha manifestado *otra realidad*. *Hacer visible lo invisible* o plasmar una *objetividad transparente* son caminos distintos para una misma meta: penetrar en la realidad, aprehenderla y mostrarla, configurar la *realidad creada*. Los artistas han empleado diversos términos para subrayar el rango ontológico de la obra de arte. Se ha dicho que el arte es espejo de lo real; no es ésta una expresión adecuada, porque el arte no refleja lo real como un espejo físico, al modo de un objeto; el arte es realidad creada, una *configuración, un ámbito de realidad*. Desde este reconocimiento de su peculiaridad podemos decir que es *imagen creada, forma artística* o un *espejo deformante*²⁹⁸ que nos muestra nuevas facetas de lo real. Incluso E. Fischer reconoce que el arte no es simplemente reflejo de la realidad, sino que toma *partido* por algo o contra algo, y Proust añadía a la célebre comparación que no importa el espectáculo que repite el espejo, sino la intensidad con que lo muestra. El espejo del arte no es inerte e inanimado. No está dotado de la objetividad de un instrumento científico, pues no sólo es observador sino también participante. «No existe arte sin una participación apasionada en la realidad que se quiere representar»²⁹⁹. El mundo del arte tiene la peculiaridad de integrar diversos modos de realidad.

²⁹⁷ Cfr. P. MONDRIAN, *La nueva imagen en la pintura*, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1983.

²⁹⁸ Como quería Valle Inclán: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas: Latino deformemos la expresión en el espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España», *Luces de bohemia*, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p. 106.

²⁹⁹ E. FISCHER, «El problema de lo real en el arte moderno», en LUKÁCS y otros, *Polémica sobre el realismo*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 104.

¿De qué realidad hablamos?

En los textos que acabo de presentar hay una gran diversidad de modos de entender la realidad. Para intentar mostrar cómo amplía el arte la realidad y ver cómo nos proporciona facetas inéditas o formas posibles de ver la experiencia, tenemos que precisar un poco más *de qué realidad estamos hablando*. Un texto de Juan Ramón nos puede ayudar:

Se habla de la realidad de un paisaje. *No* hay tal realidad en el sentido corriente. La realidad es otra. Me explicaré. La naturaleza tiene elementos infinitos para herir los sentimientos del espectador. Este, músico, poeta, pintor, recoge dos, tres, cuatro elementos, aquellos que impresionan más pronto, si es lijero, o más tarde si es profundo.

Luego, la fantasía, en el instante —un segundo— que media entre la observación y la descripción, deja caer algo suyo. En cada uno el tesoro de su cultura, su temperamento, su talento determina una emoción distinta. Esta es la primera parte. La segunda: el espectador de la obra de arte. El paisaje del músico está todo hecho de vagas ondas líricas que van y vienen; el del poeta tiene la imprecisión del ensueño de las palabras; el paisaje del pintor, que pudiera parecer real, no lo es porque el paisaje no es sólo el trozo aislado, hay un más allá de horizontes, determinado por la luz, por la hora, etc. Después la cultura, la genialidad, el temperamento del espectador. Y, en suma, la visión que tenga de todo esto será una visión errante, imprecisa, que no residía más que en su propia realidad, la realidad de un momento, la única realidad posible. Una realidad como la de los colores, determinada por una reunión de condiciones³⁰⁰.

El texto es de *Ideas líricas*, que lleva la fecha de 1907-1908. Juan Ramón se refiere a una realidad constituida en relación con el artista y con el receptor. Tanto desde el punto de vista del creador como desde el contemplador, el arte es donación y creación. La naturaleza tiene infinitos aspectos para *herir* al espectador, que éste recibe según su propio y, en cada caso, único modo. Juan Ramón

³⁰⁰ J.R. JIMÉNEZ, *Libros de prosa*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 272-273.

destaca el carácter personal y, sin embargo, comunicable de la vivencia estética, cuya peculiar emoción viene dada por la confluencia de diferentes factores. En ella se aúnan la donación de ser, el goce de la belleza y la comprensión de la misma. Es una experiencia de participación gozosa en la realidad creada. El artista no es un artesano que imprime una forma en una materia para lograr un fin previsto. El trabajo del artista precisa en forma una intuición de realidad. La poesía instaaura una nueva realidad con sus medios propios, es decir, con la palabra *creada nuevamente* por el poeta. Esta palabra que el poeta nos dona es un nuevo ámbito de inteligibilidad, una realidad construida desde su experiencia vital. El poeta nos *enseña a ver*.

El texto de Juan Ramón se refiere también a la realidad de la vivencia estética receptora que vincula a cada receptor de un modo propio e inmediato a la obra; requiere su apertura y su creatividad. Toda experiencia estética conlleva una *comprensión* particular, en la que confluyen el temperamento, el momento vital, la cultura y una serie de condiciones del receptor, que contribuyen a la peculiaridad de una experiencia gozosa, si bien temporal y, por tanto, efímera. Sobre este aspecto escribe Dufrenne: «De hecho lo que interesa y estimula al artista es, entre los objetos del mundo, lo que aún no está hecho y que parece que está esperando: se trata de esa inasible dimensión de lo real, que no se manifiesta más que en la afectividad y que sólo el arte puede fijar y comunicar»³⁰¹.

El arte nos proporciona emociones estéticas, pero, como ha recordado Laín Entralgo, su aportación esencial consiste en una penetración inédita en la realidad: «Porque la verdadera poesía, además de producir accidentalmente una emoción estética por el camino de la belleza o por el del horror, lo que esencialmente ofrece es un peculiar modo de acceder a la realidad y penetrar mentalmente en ella»³⁰². El arte nos ayuda a vivir humanamente porque nos dona una realidad, que nos *descubre* a nosotros mismos y

³⁰¹ M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, II, p. 364.

³⁰² P. LAÍN ENTRALGO, *Crear, esperar, amar*, Círculo de Lectores, Madrid, 1993, p. 5.

muestra la realidad humana. El artista crea sus símbolos no como un mero entretenimiento o por mera distracción; lo hace por tres motivos, dirá Laín: porque quiere expresar una intuición de cierta parcela de la realidad, conseguir que el lector avisado y sensible comparta con él tal vivencia y convivir intencionalmente con ese lector, merced al encuentro así producido, una penetración inédita en la insondable e inagotable realidad a la que el poema se refiere.

El profesor López Quintás concreta esta tarea del arte con el concepto de *realidad ambital*, relacional al hombre co-creador. La misión del arte no radica en reproducir objetos, sino en plasmar *ámbitos*. El arte otorga cuerpo sensible a los ámbitos y tramas de ámbitos que se van creando entre el hombre y su entorno. El artista está dotado de una singular capacidad para intuir el carácter ambital de la realidad y para expresarla en una imagen sensible. Así lo real va adquiriendo nuevas modalidades a medida que se crean ámbitos sobre la base de realidades existentes. La *patentización luminosa* de este acrecentamiento de lo real constituye la *verdad artística*, que es en todo rigor un modo de verdad «*poiética*». El arte plasma realidades inobjetivas, ambitales, *imágenes*. La imagen trasciende el nivel de las figuras; expresa lo real en un estado de entreveramiento, llevando a cabo una labor promotora de seres en plenitud: «El arte revela lo que es la realidad en cuanto da cuerpo luminoso a su sentido más hondo. El arte plasma los momentos señeros de la realidad, aquellos en los que acontece el encuentro del hombre creador con las vertientes de la realidad capaces de apelarlo a una acción rebosante de sentido»³⁰³. El profesor López Quintás ha dedicado muchas páginas de sus libros a analizar diversas obras de arte desde esta perspectiva. Así, por ejemplo, *La catedral* de Rodin; se trata de dos manos derechas, pertenecientes a dos personas de distinto sexo. Se hallan a punto de entrelazarse y formar un espacio de unión y amparo. Esta obra muestra el *encuentro humano*, dos manos que perpetúan el gesto de acercarse con voluntad de comunicación y

³⁰³ A. LÓPEZ QUINTÁS, *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, p. 181.

entreveramiento. La obra de Rodin es simbólica y muestra un *ámbito de encuentro*.

El arte es fruto de un encuentro de su autor con una determinada vertiente de lo real. Las obras de arte no se hacen, es decir, no se producen como un objeto, se *crean* como fruto de un encuentro. El artista las configura, pero las realiza llevado por ellas, inspirado; así la obra brota en el *encuentro*. Esta concepción del profesor A. López Quintás pone de relieve la comprensión del arte como *actividad dialógica* y se enraíza en la teoría antropológica, filosófica, que concibe al hombre como un *ser de encuentro*. El hombre se desarrolla y constituye en relación con las realidades circundantes. éstas no son meros objetos, ofrecen posibilidades de interacción y juego. Invitan al hombre a actuar de forma creativa; son *ámbitos*. Las obras no se reducen a presentar *hechos*; muestran *ámbitos* de vida. Este enfoque pone de relieve el poder *formativo* del arte, que no es un mero pasatiempo o deleite, aunque también conlleve este aspecto, sino que nos eleva a un plano más alto de nuestra realización personal, ensancha nuestra formación humanística y nos introduce en *ámbitos* de sentido en los que coparticipamos como personas.

Esta integración de modos de realidad distintos y complementarios es la razón de la riqueza de sentido y la honda belleza de las obras. Tal enfoque subraya el realismo de la obra no porque ésta sea un *espejo* de la realidad o un fragmento del espejo, sino porque pone de manifiesto vertientes profundas de la realidad que los autores plasman y expresan en sus creaciones: «La obra literaria es profundamente realista por cuanto no se limita a *representar hechos*, sino a *plasmear ámbitos y entreveramiento de ámbitos*»³⁰⁴. Las grandes obras dan cuerpo expresivo a los temas decisivos de la vida del hombre: el amor, el odio, la fidelidad, el encuentro, el dolor, la alegría, la muerte, la esperanza, etc. La obra muestra los *temas primordiales de la existencia*. Además la obra pone al descubierto la *lógica* que rige estos procesos humanos vertebrando la razón interna de sus actitudes y experiencias.

³⁰⁴ A. LÓPEZ QUINTÁS, *Análisis Literario y Formación Humanística*, Escuela Española, Madrid, 1986, p. 22. Cfr. *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid, 1993, especialmente pp. 130 y ss.

¿Cómo cuestiona el arte la realidad?

La realidad que muestra la obra de arte nos interesa porque expresa determinadas facetas de la vida que son relevantes para nuestra experiencia. El mundo que encarna una obra se muestra en un espejo que es *ficción*, pero lo que muestra constituye el entramado fundamental de la vida humana y es eminentemente *real*. Voy a intentar mostrar, brevemente, esta capacidad del arte desde diversos puntos de vista, sin pretender, desde luego, nada más que esbozar algunos.

EL ARTE NOS INTERROGA SOBRE LOS TEMAS DE LA EXISTENCIA

La experiencia receptora de la obra requiere, como hemos visto en el capítulo segundo, una apertura cocreadora que nos permita entrar en juego con ella. Esto supone una actitud activa que nos conduzca a comprender las experiencias que la vertebran. Sabemos que la imagen de la obra o la trama argumental se entretajan en un marco ficticio de acontecimientos que patentizan los conflictos y las preocupaciones del hombre. Éstas son *reales* y constituyen el fondo eterno de la vida humana. Podemos decir que es *ficción el argumento de la obra*, pero no *su tema*. Este aspecto puede verse en muchas obras de arte, lo mismo en pintura que en escultura o en literatura. Como ejemplo podemos recordar la novela o el teatro de Miguel de Unamuno. Al final de su novela *San Manuel Bueno, mártir*, escribe:

¿Y sé yo, además, si no he creado fuera de mí seres reales y efectivos, de alma inmortal? ¿Sé yo si aquel Augusto Pérez, el de mi novela *Niebla*, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado? De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como me lo ha revelado su discípula e hija espiritual Angela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad³⁰⁵.

D. Manuel, el personaje de Unamuno, o Séneca, protagonista de la obra de Antonio Gala, son personajes que dudan. Poco importa

³⁰⁵ M. DE UNAMUNO, *San Manuel Bueno, mártir*, Alianza, Madrid, 1995, p. 61.

que aquél sea un *ente de ficción* y éste un filósofo que existió en la historia. Lo auténticamente humano, en ambos, es la duda, la duda que nos acompaña siempre. Antonio Gala encarna en el personaje el escepticismo que hay en el fondo de todo ser humano, al margen de que el Séneca histórico fuera o no un escéptico. Lo propio del hombre —escribe el cordobés— no es la verdad, ni la certeza, es la duda:

A quienes me vean a distancia, cuando se decidan a juzgarme, les pido sólo aquello que tú me aconsejabas dejarles en herencia: el beneficio de la duda. Nada hace tan generoso al corazón del hombre. Mientras, mientras duda, le da tiempo a juzgarse a sí mismo, o a decidirse a no juzgar, si es que no ha atravesado él antes por la misma agonía. Mientras duda, camina, y se da cuenta de lo poco importante que es llegar. Lo propio del hombre no es la verdad ni la certeza; no es aspirar a ellas, con una insensata pasión que sólo le conduce a la derrota y a la muerte. Lo propio del hombre es dudar sin descanso³⁰⁶.

El arte muestra la complejidad existencial de la naturaleza humana; articula los sentidos de la vida, las incertidumbres y los sueños del ser humano. Esta capacidad de la obra de arte para articular los sentidos de la vida explica la peculiar temporalidad del arte y la «perennidad de ciertas obras». Son obras que muestran los procesos que tejen o destejen la vida humana, que fundan ámbitos o los anulan. Ponen al descubierto el trasfondo de la vida y marcan los perfiles del hombre en la existencia. El profundo *realismo* de estas obras, en el sentido apuntado, permite que las sigamos reviviendo sin que envejezcan. En el capítulo siguiente veremos algunos aspectos del arte que complementan también este tema.

EL ARTE NOS INTERROGA CRITICANDO Y DENUNCIANDO

También Marcuse, desde un punto de vista diferente, subraya la realidad del arte. El arte rompe con la realidad cotidiana y muestra en la autonomía de su forma estética otra realidad: «El arte —escribe

³⁰⁶ A. GALA, *Séneca o el beneficio de la duda*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 150.

Marcuse— consiste en la trascendencia hacia esa dimensión en la cual su autonomía se confirma como la autonomía de la contradicción. Cuando el arte abandona esa autonomía, y con ella la forma estética que la expresa, sucumbe ante aquella realidad a la que trata de aprehender y denunciar»³⁰⁷. Sólo manteniendo la autonomía de su forma estética, puede el arte realizar su función de denuncia y de crítica. Si se quiebra esta distancia, si el arte se unifica con la vida, se pierde en ella y se anula. Así piensan también Brecht y Buero Vallejo, como veremos más adelante.

Recordemos la obra de Goya *El tres de mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío*. La obra realiza esta función de crítica y denuncia con los medios propios de la forma pictórica; prácticamente, el único color expresado es el carmín, el color de la sangre. La víctima queda crucificada en una iluminación de reflector, proyectada por el farol instalado delante del pelotón, con la que el pintor consigue acentuar el dramatismo de la escena. Goya denuncia la injusticia de la situación que encarna pictóricamente en la imagen. Por esto un artista como Tapes puede escribir lo siguiente: «Defiendo la libertad, pero la defiendo sabiendo que somos libres frente a los demás y que el valor de una obra sólo se logra si confluyen en ella, por un lado, todo lo que representa una conquista de la realidad para la sociedad que la recibe y, por otro, que esta conquista está encarnada en una forma que reúna las condiciones necesarias para ser un elemento actuante en el seno de aquella sociedad»³⁰⁸.

La huida del arte hacia la realidad supone la renuncia a intervenir críticamente en ella. Declarar *happening* u obra de arte a toda la realidad es disolver el arte en la vida, perdiendo la energía crítica de aquél. M. Duchamp quería desprenderse de la materialidad de la pintura y, como es sabido, sustituyó la obra por el *ready-made*, dejando que la realidad se presentara a sí misma. Otros artistas actuales lo hacen también queriendo mostrar el mundo perverso

³⁰⁷ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, Materiales, Barcelona 1978, p. 114.

³⁰⁸ A. TAPIES, *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, p. 28. Cfr. *La realidad como arte*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, Murcia, 1989.

y destructivo en el que el hombre ha desaparecido. El artista vuelve los ojos a la realidad, porque ésta es suficientemente elocuente por sí misma.

El arte tiene una capacidad de denuncia de la realidad establecida. Recuerda Marcuse: «Sin embargo, el mundo de una obra de arte es “irreal” en el sentido corriente de la palabra; establece una realidad ficticia. Pero es “irreal” no porque sea menos real, sino porque lo es más a la vez que cualitativamente “otro” que la realidad establecida. Como mundo ficticio, como ilusión (Schein), contiene mayor cantidad de verdad de la que posee la realidad cotidiana»³⁰⁹. La dimensión simbólica de la obra, que hemos visto en el capítulo tercero, posibilita esta nueva luz sobre la realidad. El arte muestra una visión de la vida humana no a través de conceptos sino en las intuiciones encarnadas en la forma de sus imágenes. La forma artística es autónoma y distinta a la realidad; Marcuse la denomina *segunda realidad*. La obra es estructura y tiene un orden propio. En ella radica su fuerza de articulación, su capacidad para mostrar un mundo autónomo:

La forma estética es «el resultado de la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral, novela, etc. La obra es “sustraída” del constante proceso de la realidad y asume un significado y una verdad propias. La transformación estética se consigue a través de una remodelación del lenguaje, la percepción y la inteligencia, de manera que revelen la esencia de la realidad en su apariencia: las potencialidades reprimidas del hombre y la naturaleza. La obra de arte por consiguiente representa la realidad que denuncia»³¹⁰.

La función crítica del arte, su poder de *negación*, reside en su autonomía, en su apariencia, en su ilusión. Pero, como señala Jiménez, Marcuse no se contenta en afirmar como Adorno la negatividad utópica y la falta de efectividad práctica del arte³¹¹. El arte no

³⁰⁹ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, p.120.

³¹⁰ *Ib.*, p. 68.

³¹¹ J. JIMÉNEZ, *La estética como utopía antropológica*, Tecnos, Madrid, 1983, p. 155.

es praxis social y no puede, en ese sentido, cambiar el mundo; el sentido real de liberación no está en sus posibilidades. Su fuerza radica en su capacidad para quebrar el monopolio de la realidad establecida para definir lo que es *real*: «El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo»³¹².

La misma idea puede verse en Camus: el arte no hace las revoluciones, pero éstas necesitan la belleza. Precisamente en su forma estética puede el arte cumplir su función cognitiva, liberándose de lo dado, expresando su propia verdad en su propio lenguaje. Decía Picasso: «Todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos enseña a comprender la verdad, al menos la verdad que podemos comprender como seres humanos. El artista tiene que saber el modo de convencer a los demás de la veracidad de sus mentiras»³¹³. El arte desmitifica la realidad establecida, crea un mundo de ficción que nos muestra la realidad; el arte cuestiona nuestra visión de realidad, interroga nuestra mirada, nuestra mente y nos invita a comprender el mundo de nuevo.

EL ARTE NOS PREGUNTA ¿QUÉ ES LA REALIDAD?

En la IX Documenta de Kassel (1992), Vera Frenkel presentaba en el Museo Fridericiano una instalación de vídeo en un montaje ambiental: *From the Transit Bar*. Esta artista multimedia utiliza en sus instalaciones vídeo, luces y sonidos que combinan distintas disciplinas y formas de expresión. Sus montajes ambientales son espacios preparados para que el receptor se sienta inmerso polisensorialmente. Medios acústicos, luces, vídeos, además del mobiliario previsto por la artista, sumergen al espectador en una escena teatral que se presenta como *obra* y que tiene a la vez la peculiaridad de ofrecerse como espacio de uso: un bar. No cabe duda de que este ambiente sitúa en un contexto sorprendente al visitante de la Documenta. Se le invita a olvidar su rol de paseante contemplador de

³¹² H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, p. 96.

³¹³ P. PICASSO, cit. por HOFMANN, *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1992, p. 407.

obras y a dejarse atrapar por una atmósfera sensorial, ideada para su goce y descanso. Pero la paradoja de esta propuesta radica en que los límites entre la realidad y la obra creada han sido borrados. El espectador se queda perplejo y tiende a no penetrar en el ambiente, sino, más bien, a observarlo a distancia. El montaje de Vera Frenkel invita a una *participación activa* y trata de reducir la distancia entre el objeto y el sujeto. El arte se ha realizado en la vida cotidiana, pero el visitante se pregunta: ¿es realmente una obra de arte? La respuesta parece obvia, pues se muestra en un espacio de exposición, que ha sido cuidadosamente preparado. ¿Acaso pretende la obra precisamente provocar esta pregunta?

Desde otra perspectiva, la obra teatral *Arte*, de Yasmina Reza, nos plantea estos interrogantes. Esta obra se ha representado recientemente en los escenarios españoles, en versión y bajo la dirección de Josep M.^a Flotats. El argumento, a primera vista centrado en el mercado del arte, muestra una divergencia de opiniones sobre su naturaleza, a través de tres personajes. La discusión en torno al precio de las obras de vanguardia transparenta otras preguntas sobre el valor de nuestra percepción de los seres y de las cosas, los senderos ocultos del pensamiento, el valor de las personas en la sociedad actual y el sentido de la realidad.

El paralelismo en literatura a la sustitución del objeto artístico por el *objeto encontrado* (Duchamp) lo encontramos en posiciones de renuncia consciente a la literatura, de artistas que, rechazando su alcance esteticista, optan por escribir reportajes: «No queremos literatura entendida como arte, sino realidad. La realidad tiene todavía la mayor y la más eficaz fuerza expresiva y la capacidad de influir y es para la mayoría de la población más reconocible y efectiva, y ofrece resultados antes que la fantasía de los poetas»³¹⁴. Pero ya Brecht hizo notar que una simple reproducción de la realidad da menos datos sobre ella y reclamó la función del arte³¹⁵. La obra no puede superar la escisión entre el arte y la vida: «la renuncia a la forma estética constituye una abdicación de responsabilidades,

³¹⁴ G. WALLRAFF, cit. por P. SAGER, *Nuevas formas de realismo*, Alianza, Madrid, 1981, p. 15.

³¹⁵ Cfr. B. BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

priva al arte de la forma propia merced a la cual es capaz de crear esa *otra realidad* dentro de la establecida, el universo de la esperanza»³¹⁶.

EL ARTE NOS CUESTIONA SOBRE LA UTOPIA

En los años veinte algunas tendencias artísticas quisieron plasmar su creatividad más allá del objeto obra de arte tradicional. Intentaban *realizar* el arte en la sociedad, tratando de configurar una nueva realidad, que fuera una obra de arte total. Los surrealistas, el grupo *De Stijl*, la Bauhaus o los constructivistas, desde distintas perspectivas, cuestionaron el arte y quisieron apropiarse de toda la realidad. Su posición no renegaba del arte, aceptando sin más la realidad. La operación era justamente a la inversa: trataban de *realizar* la imagen; querían impregnar de belleza la vida cotidiana. Su objetivo era la realización de la utopía: desde la *realización del arte*, buscaban un nuevo hombre y una nueva sociedad. Quizá fue Mondrian el que llevó hasta sus últimas consecuencias sus planteamientos, profetizando su disolución en vida. Mondrian abogó por un tiempo en el que el hombre pueda prescindir de todas las artes, una vez realizada la belleza en la realidad: «¡Qué futuro más venturoso cuando no tengamos ya necesidad del artificio “cuadro” o “estatua”, vivamos en el arte realizado!»³¹⁷. El arte realizado en la vida conlleva la desaparición del arte como objeto-obra y como objeto de belleza separado de la realidad. El interrogante que plantea *Piano Bar* se enmarca en la decisión de Mondrian. Si el arte se convierte en realidad cotidiana desaparece como arte. Esta reflexión sobre los límites del arte se ofrece como *obra* de la cual participar. La interacción de espacio, música, color y formas envuelve al espectador, pero no le limita a la inmediatez de su vivencia como un objeto de uso; le incita a una pregunta por el significado y le estimula a encontrar una respuesta a su interrogante.

³¹⁶ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, p. 117.

³¹⁷ P. MONDRIAN, *La morfología y la neoplástica*, en A. GONZÁLEZ, *Escritos de arte de vanguardia*, p. 244.

El universo del arte supone una ampliación de los límites del mundo y una prolongación de lo existente en términos de ficción. Esta posibilidad proyectual del arte le capacita para mostrarnos nuevas facetas de lo real. En este sentido podríamos decir que la «naturaleza imita al arte» (O. Wilde), en cuanto que el arte nos ayuda a comprender la realidad. Kundera destaca la novedad que aportan las novelas de Kafka hasta el punto de que lo *kafkiano*, término sacado de una obra de arte determinado por imágenes de un novelista, se ha hecho imprescindible. Ninguna otra palabra es capaz de captar su sentido. Lo kafkiano representa una posibilidad elemental del hombre y de su mundo, una posibilidad históricamente no determinada, que acompaña al hombre «casi eternamente»³¹⁸. Ningún otro término es capaz de condensar el *laberinto sin fin* en el que está inmerso el hombre en el mundo burocratizado de las instituciones. No es una noción sociológica o politológica, es un término denominador común de situaciones tanto literarias como reales que Kafka nos ha revelado y se nos ha hecho imprescindible³¹⁹.

Marcuse valora en esta línea también al llamado *arte por el arte*, en el que la forma estética revela dimensiones reprimidas de la realidad y, por lo tanto, el arte muestra su función liberadora. La poesía de Mallarmé es un ejemplo extremo; sus poemas manifiestan modos de percepción, imágenes, gestos que son fiestas de sensualidad, rompen la experiencia cotidiana y anticipan una realidad diferente. Las obras de Poe, Baudelaire, Proust o Valéry expresan una *conciencia de crisis* (Benjamin), una secreta rebeldía de la literatura que incorpora fuerzas primarias y quiebra el universo formal de la comunicación y el comportamiento.

Hace unos años (en 1995) tuvimos oportunidad de ver en Bilbao una obra de teatro de Priestley, *Llama un inspector*. La trama de esta obra pone al descubierto a unos personajes implicados en la muerte de una mujer, Eva Smith. La responsabilidad de todos los

³¹⁸ M. KUNDERA, *El arte de la novela*, p. 120.

³¹⁹ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, p. 81.

miembros de una familia en el suicidio de esta joven es, en realidad, una acusación colectiva para recordar a los espectadores que a todos nos incumbe el sufrimiento ajeno: «Recuerden esto —dice el inspector—. Una Eva Smith se ha ido, pero aún quedan millones y millones de Evas Smith y de Johns Smith entre nosotros, con su vidas, sus esperanzas y sus temores, su sufrimiento y su posibilidad de dicha, todo entretejido con nuestras vidas, con lo que pensamos, decimos y hacemos. No vivimos solos. Somos miembros de un cuerpo. Somos responsables unos de los otros»³²⁰. El arte es una metáfora de nuestra vida que condensa en sus imágenes nuestras preocupaciones y pasiones, nuestro mundo humano. El arte nos habla del sentido de la vida y de la capacidad de sufrimiento del hombre, como veremos en el siguiente capítulo.

EL ARTE INQUIETA NUESTRA MIRADA

Las imágenes de R. Magritte son un ejemplo de la interrogación que el arte provoca en el espectador. Sus cuadros son figurativos y sus objetos fácilmente reconocibles: cascabeles, cortinajes, follaje, rocas, árboles... Utiliza un método sencillo para perturbar nuestro sentido de realidad y provocar en nosotros la pregunta sobre cómo son las cosas. Magritte ordena los objetos de forma desconcertante en situaciones inauditas; los objetos desplazados suscitan un impacto, una sorpresa, pero el espectador no pierde el sentimiento de lo real; podríamos decir que el pintor altera la realidad para interrogar nuestra mente. Una roca suspendida en el aire, una torre que es un árbol con raíces, cascabeles de hierro que estallan como plantas peligrosamente en el abismo... son objetos situados paradójicamente fuera de su relación habitual en el espacio; distorsionan la realidad y provocan nuevas significaciones. Sus imágenes buscan nuestras preguntas. Su pintura renueva nuestros hábitos de visión. Magritte cuestiona nuestras sensaciones; en sus imágenes lo blando se vuelve duro, queda fosilizado, lo cálido se torna frío. En su obra *La condición humana* sitúa un cuadro delante de la ventana vista

³²⁰ J.B. PRIESTLEY, *Ha llegado un inspector*, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 1243.

desde el interior de una habitación, que es exactamente la parte del paisaje cubierta por el mismo cuadro. El árbol representado tapa el árbol que está situado detrás de él, fuera de la habitación. Nosotros, espectadores, estamos a la vez dentro de la habitación, en el cuadro y fuera, en el paisaje real. La existencia en dos espacios diferentes, o, en otras obras, en dos tiempos, pasado y presente, cuestiona nuestra visión de realidad espacio-temporal. A Magritte le interesa el efecto que la obra provoca en nuestra mente; quiere romper los hábitos de visión de nuestra mirada acomodada, sólo vemos lo que nos interesa ver. Como Matisse, quiere provocar en nosotros la mirada de asombro de un niño y hacernos ver, descubrir, lo que quizá está a nuestro lado desde siempre y no nos habíamos dado cuenta. A Magritte le cautiva encontrar relaciones nuevas insólitas, misteriosas, entre los personajes de sus cuadros y los objetos que le rodean. Relaciones que provocan en nosotros un efecto de desplazamiento y de inquietud.

El arte no nos ofrece un mundo de mera fantasía o ilusión. Establece en sus imágenes, en sus símbolos, un universo que pone de manifiesto los conflictos y las preocupaciones del hombre, mostrando el entramado fundamental de su vida. El arte descubre y anticipa la realidad, contrastando conductas, actitudes, valores. Sus imágenes son un ámbito de conocimiento y comunicación. La misión del arte es descubrir una verdad que está por descubrir; examinar hasta el límite alguno de los temas de la existencia. El arte manifiesta una posibilidad humana, con autonomía total, sin compromiso. Así constituye un *saber* sobre la condición humana que es irreducible a otros modos de conocimiento. El artista crea una forma que nos invita a compartir y con ello a enriquecer la experiencia humana. Muestra imágenes de la vida captada en las categorías existenciales que delinear al hombre. Su construcción imaginaria se compromete en un *decir* sobre el hombre que ilumina nuestra realidad, en un horizonte de comprensión compartido por todos. En este *decir o mostrar* se cifra el lenguaje liberador del arte y no en su realización en la praxis, como pretendieron algunas vanguardias, o en el compromiso del arte como instrumento de una política. En este horizonte de la realidad creada, de la forma configurada, es donde sus *imágenes* son liberadoras y sus símbolos nos muestran otras facetas de lo real.

El arte nos retiene en lo singular

El arte es un *ámbito de visibilidad*, decíamos antes, *nos enseña a ver*, porque nos ayuda a detener nuestros sentidos en el mundo espléndido de sus formas, llenando de riqueza nuestra sensibilidad. El artista es particularmente consciente del valor de lo sensible, porque trabaja con elementos sensibles que tiene que precisar, condensar, en sus configuraciones. Esta acción creadora tiene una trascendencia específica: la salvación de lo singular y de lo fugaz que el arte realiza. Veamos en qué consiste.

La salvación de lo temporal

Muchos artistas y especialmente los poetas son conscientes de la pertenencia del hombre a la naturaleza, es decir, a un universo que no sólo es humano. El constante encuentro con la belleza efímera en la muerte diaria del transcurrir les mantiene alertas de su propia precariedad en la existencia. Inmersos en la marcha irreversible, viven con desasosiego el desamparo de su vivir: «Somos vida y muerte —como la chispa de luz sombra— entre dos nada»³²¹. Pero para el artista la vida cobra una dimensión diferente desde su poder creador. La «chispa de luz» es la fuerza creadora que le impulsa a salir de su inmediatez y le abre a un horizonte de encuentro *con lo otro*. El poeta entra en diálogo con la naturaleza, inmergiéndose cocreadoramente en su trama y creando una nueva realidad. Esta condición creadora le hace sentirse esperanzado: «Vivir es crear y ayudar a crear; salvar y ayudar a salvar; desechar y ayudar a desechar»³²².

El poeta, como el filósofo, se admira, se maravilla de la realidad en la que está inmerso. Se asombra, porque las cosas se le muestran, se le revelan: «Cómo las cosas se nos imponen, hasta que expresamos exactamente con nuestra voz su silenciosa vida, hasta hablar por medio de nosotros, hasta utilizarnos como cosas de su éxtasis. Las cosas se entregan enamoradamente al artista que las

³²¹ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología (1897-1957) (Metamorfosis, IV)*, p. 323.

³²² J.R. JIMÉNEZ, *Ideología*, 3726, p. 655.

mira y las comprende, pero, en cambio, qué servicios nos exigen, y con qué nudos sin fin nos atan»³²³. Así, el poeta se siente prendido en esa manifestación, entregado a su llamada. *Sabe ver* la belleza, la «belleza de una hojita con sol», de un «pajarillo sin vistosidad», aislar «lo corriente», lo «de cada día»³²⁴, entrar en relación con las cosas, entablando con ellas un ámbito de encuentro; así las cosas llegan a corresponderle³²⁵. El artista no *ve otra realidad* distinta a la que los demás vemos, porque —podemos pensar— tiene unas cualidades extraordinarias; no, el artista *ve* atentamente, sabe mirar, *está atento*; no basta ver, hay que saber mirar, y mirar es también una acción creadora.

El poeta conoce los seres singulares, concretos, los momentos únicos que cautivan su mirada. Conoce el aparecer de esos entes en la totalidad del ser y atestigua el paso fugaz de su desaparición en el devenir. El poeta es consciente de la transitoriedad en la que él está inmerso y de esa consciencia nace la fuerza creadora de su poder perdurador. Su *mirada* hecha palabra condensa lo que en la vida se vive deficientemente en la fugacidad del devenir. Rescata de la nada experiencias, momentos, emociones que perduran en la temporalidad propia de la obra poética: «¡Qué gozo en esta página libre que cada día rescato, con mi vida, de la muerte!»³²⁶. La tarea creadora realiza una acción salvadora y precisa en *palabra* los fenómenos captados en su concreción temporal.

También es un tema central en la poesía de Antonio Machado:

(...)

Al corazón del hombre con red sutil envuelve
el tiempo, como niebla de río una arboleda.

¡No mires: todo pasa; olvida: nada vuelve!

Y el corazón del hombre se angustia... ¡Nada queda!

³²³ J.R. JIMÉNEZ, *Ideolojía*, 2021, p. 323.

³²⁴ J.R. JIMÉNEZ, *Ideolojía*, 1472, p. 253.

³²⁵ «Cuando estamos mucho con las cosas, acariciándolas, amándolas, cuidándolas, comprendiéndolas en suma, nuestro magnetismo espiritual las hace exaltarse, superarse; y llegan a correspondernos como hombres, mujeres, niños, animales corrientes, con la ventaja de su éstasis, de su perfecta educación, de su silencio, de su humildad, de su sabiduría», *Ideolojía*, I, 1332, pp 234-235.

³²⁶ J.R. JIMÉNEZ, *Ideolojía*, I, 1393, p. 242.

(...)

Pero el poeta afronta el tiempo inexorable,
como David al fiero gigante filisteo; ...

(...)

Su fortaleza opone al tiempo, como el puente
al ímpetu del río sus pétreos tajamares;
bajo ella el tiempo lleva bramando su torrente,
sus aguas cenagosas huyendo hacia los mares³²⁷.

La palabra del poeta es también esencializadora. La palabra poética realiza la esencia en lo que tiene de singularidad, de peculiaridad, de momento único, que se transmuta en imagen duradera.

También las artes plásticas nos hacen ver el mundo sensible en toda su riqueza y diversidad. Ni los poetas ni los pintores buscan una réplica del mundo sensible. El arte traspasa la superficie sensible en dirección de la profundidad de las cosas; sobre esto escribe Cassirer: «El arte nos proporciona una imagen, más rica, más vívida y coloreada de la realidad y una visión más profunda en su estructura formal»³²⁸. La ciencia se encarga de descubrir las leyes y los principios generales, el arte de revelar la profundidad sensorial. Así nos ayuda a «ver» las formas y a gozar de su variedad. Para Cassirer el arte es también conocimiento, un conocimiento singular y específico que se basa en la «visión simpática» de las cosas. Recordemos, por ejemplo, una obra de Van Gogh, *Florero con catorce girasoles*. En esta obra emplea una gama de amarillos, del oro viejo hasta el amarillo claro brillante, para producir en el contemplador una sensación de armonía, de alegría y paz. La misma sensación que quiso transmitir a su amigo Gauguin al realizar esta obra para festejar su llegada.

El ser humano es capaz de variar el modo de visión y ahí radica una dimensión de la profundidad de la experiencia humana. La experiencia estética es más rica que la percepción sensible ordinaria. Los artistas, al crear, actualizan las infinitas posibilidades de las cosas. El arte muestra la belleza porque la crea en sus formas. Nos ayuda a descubrir la belleza en la medida en que el artista creador

³²⁷ A. MACHADO, *Poesías completas, I*, pp. 599-600.

³²⁸ E. CASSIRER, «El arte», en *Antropología filosófica*, F.C.E., Méjico, 1971, p. 251.

patentiza nuevas posibilidades de la realidad, prolonga nuestra mirada y nuestra capacidad perceptiva. El arte realiza esta operación paradigmáticamente. El artista selecciona los materiales y nos ofrece otra perspectiva; son formas nuevas, creadas, que configuran un material que él ha trabajado sensiblemente. Así el arte amplía nuestra mirada y nuestra concepción del mundo; nos ofrece ámbitos creados. El arte es epifanía de belleza creada por el artista. Lo bello es una posibilidad que está en las cosas; descubrirlo es crearlo.

La belleza es una realidad ambital, que apela a nuestra relación creadora; no es una propiedad inmediata de las cosas. Concreta Cassirer: «El ojo artístico no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas; es constructivo, y únicamente mediante actos constructivos podemos descubrir la belleza de las cosas naturales. El “sentido de la belleza” es la susceptibilidad para la vida dinámica de las formas y esta vida no puede ser aprehendida sino por el correspondiente proceso dinámico en nosotros»³²⁹. Este proceso dinámico que recuerda el filósofo es la temporalidad propia del fenómeno poético y de la obra de arte. Uno de los representantes del constructivismo, Naum Gabo, sostenía que el arte es una actividad creativa del ser humano que debía contribuir a la construcción del mundo. En esta acción el tiempo era un elemento muy importante. A propósito de sus obras cinéticas dice que el artista debe intentar construir haciendo que la conciencia humana sea más perceptiva del tiempo y de lo que éste significa. Incorporando el tiempo en la escultura, Naum Gabo entendía que el arte contribuía a desarrollar al ser humano. La experiencia receptora tenía que captar esta vivencia comunicada por el artista en sus formas plásticas³³⁰.

Entre los artistas, quizá sean los poetas los más conscientes del poder de condensación y salvación que su obra realiza; inmerso en un mundo fugaz, que atropella su frágil vida, el poeta opone su palabra al devenir. La vida del ser humano no se satisface con la muerte constante y el poeta sabedor de su misión creadora y salvadora precisa en palabra lo destinado a la sombra de la nada. El poeta

³²⁹ E. CASSIRER, «El arte», p. 225.

³³⁰ K. KUH, *Habla el artista*, Libreros Mexicanos Unidos, Méjico, 1965.

realiza una función descubridora y salvadora, concretando en la luz de su palabra hechos y vivencias condenadas a la fugacidad y al olvido. La vida «salvada» y arraigada en el ser poético cobra una nueva dimensión temporal. Antonio Machado lo destacó claramente. Todas las artes aspiran a productos permanentes, a frutos intemporales. El poeta pretende que su obra trascienda los momentos psíquicos y es el tiempo vital del poeta lo que éste pretende eternizar. Pero el único camino que tiene para conseguirlo es marcar el acento temporal. Todos los medios de que se vale el poeta, el ritmo, la medida, la rima, las imágenes... son elementos temporales. Por eso en su definición de poesía Machado recoge esta idea: poesía es palabra esencial en el tiempo. Quizá la raíz de este carácter temporal la encontramos formulada en la diferencia que él marca entre la lógica y la poesía. Como para Juan Ramón, también para Antonio Machado la poesía es canto y visión de lo esencial. Ahora bien, las ideas del poeta no son categorías formales, sino «directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácronos, puramente lógicos. El poeta profesa, más o menos conscientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y a la par, revelaciones del ser en la conciencia humana»³³¹.

La poesía es, en expresión de Juan Ramón, el «naciente eterno», que salva la belleza realizándola en palabra: «Sé tú el naciente eterno que recoja el sol cárdeno que muere cada instante, en los ocasos de mi vida»³³². La eternidad de la poesía es la temporalidad sucesiva propia de su tiempo interno. El poeta nos ofrece su palabra, su obra, que queda abierta a nuestra mirada de lectores, sin reclamar ninguna lectura. La poesía es poetización, sucesión, siempre está en un proceso de realización, porque una vez creada está destinada al lector. El propio Juan Ramón fue consciente de esta apertura constitutiva de la poesía; por eso escribe que la poesía debe tender a la evocación, a la difusión, como el pintor que fija un motivo para que sea fuente de sensación. Busca la emoción y ofrece su

³³¹ A. MACHADO, «Poética», en G. DIEGO, *Poesía española*, p. 153.

³³² J.R. JIMÉNEZ, *Eternidades*, poema 96, en *Libros de poesía*, p. 646.

obra como un fenómeno de la naturaleza, como «un manantial de ideas, de colores, de sensaciones... que pareciera que nadie los hubiese escrito»³³³. Ideas, sensaciones, colores, porque en la poesía la imagen sensible condensa sensualidad e inteligibilidad, embriaguez sensorial y perfección espiritual: «La Poesía: un raptó apasionado y deleitoso, donde la inteligencia y la emoción están fundidas en una sola esencia libre y pura»³³⁴. La poesía, como vivencia gozosa o vida extrema, es una experiencia apasionada donde la inteligencia y la emoción quedan fundidas en una esencia precisada por la palabra. Esta riqueza está destinada a los otros, a los lectores, para los que el poeta pide que la poesía les ayude a desarrollar lo mejor de sí mismos, el hombre interior, que todos debemos cultivar.

La experiencia salvadora del receptor

Esta salvación de lo singular que realiza el artista creador también la lleva a cabo el receptor de la obra de arte. Veamos ahora, guiados por otro artista, cómo el receptor realiza también esta acción salvadora.

Oleo (Niño de Vallecas)

A veces ser humano es difícil. Se nació casi al
borde.
Helo aquí, y casi mira. Desde su estar inmóvil
rompe el aire
y asoma súbito a este frente: aquí es asombro.
Pues está y os contempla, o más, pide ser visto,
y más: mirado, salvo.
Tiene su pelo mixto, cubriendo desigual la enorme
masa,
y luego, más despacio, la mano de quien aquí lo
puso trazó lenta la frente,
la inerte frente que sería y no fuese,
no era. La hizo despacio como quien traza un mundo
a oscuras, sin iluminación posible,

³³³ J.R. JIMÉNEZ, *Ideología*, 2810, p. 455.

³³⁴ J.R. JIMÉNEZ, *La corriente infinita*, p. 255.

piedra en espacios que nació sin vida
para rodar externamente yerta.
Pero esa mano sabia, humana, más despacio lo hizo,
aquí lo puso como materia, y dándole
su calidad con tanto amor que más verdad sería:
sería más luces, y luz daba esa piedra.
La frente muerta dulcemente brilla,
casi riela en la penumbra, y vive.
Y enorme vela sobre unos ojos mudos,
horriblemente dulces, al fondo de su estar, vítreos,
sin lágrima.

La pesada cabeza derribada hacia atrás, mira,
no mira,
pues nada ve. La boca está entreabierta;
sólo por ella alienta, y los bracitos cortos juegan,
ríen,
mientras la cara grande muerta, ofrécese.

La mano aquí lo pintó, lo acarició.
Y más: lo respetó, existiendo.
Pues era. Y la mano apenas lo resumió exaltando
su dimensión veraz. Más templó el aire,
lo hizo más verdadero en su oquedad posible
para el ser, como una onda que límites se impone
y dobla suavemente en sus orillas.

Si le miráis le veréis hoy ardiendo
como en húmeda luz, todo él envuelto
en verdad, que es amor, y ahí adelantado, aducido,
pidiendo, suplicando sin voz: pide ser salvo.
Miradle, sí: salvadle. El fía en el hombre³³⁵.

El *Niño de Vallecas*, óleo es una poesía de Vicente Aleixandre y pertenece a su obra *En un vasto dominio*. El título nos proporciona la información sobre el motivo del poema; se trata de un cuadro, un óleo pintado por Velázquez, *Francisco Lezcano, Niño de Vallecas*.

³³⁵ V. ALEIXANDRE, *En un vasto dominio*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 957-958.

Esta pintura estuvo en la torre de Parada del Alcázar, junto con otros lienzos con enanos o bufones. En 1714 fue llevada al Palacio de El Pardo y posteriormente al Palacio Real de Madrid. En la actualidad se halla en el Museo del Prado. El retrato de Francisco Lezcano se popularizó como Niño de Vallecas y así se conoce hoy, más por el sobrenombre que por el nombre del retratado: Francisco Lezcano o Lazcano. Se dice que solía apodársele «El Vizcaíno» al ser oriundo de Vizcaya. Históricamente el personaje aparece documentado en Palacio desde 1634, como enano del príncipe Baltasar Carlos, del que fue bufón. Murió en 1649. En el retrato de Velázquez aparece vestido de paño verde, armonizando con el paisaje de la sierra de Madrid que se ve al fondo. Viste camisa blanca y un tabardo por donde asoman sus brazos; la pierna derecha está pintada de frente al espectador y parece mostrar una deformidad. El aspecto es descuidado, pero el vestido no es de un mendigo. La cabeza, grande, se inclina hacia atrás y parece estar ligeramente mostrada al sol. Da la impresión de que sostiene algo en las manos, pero no se puede apreciar qué es. El retrato del pintor destaca por la atmósfera psicológica que condensa en torno al niño; un niño con expresión de satisfacción, los párpados entornados, la boca entreabierta, los brazos cortos, que nos hablan de un niño *distinto*; se ha dicho que fue un oligofrénico.

El poema de Vicente Aleixandre poetiza la experiencia estética que nos proporciona la obra de Velázquez, desde el punto de vista de la obra creada, así como la donación que esta obra nos hace a nosotros, espectadores, reclamando nuestra mirada. Los dos primeros versos del poema nos sitúan en el límite del nacer humano, casi como una reflexión filosófica. El poeta nos presenta el retrato de forma dinámica: *Helo aquí, y casi mira. Desde su estar inmóvil / rompe el aire / y asoma súbito a este frente: aquí es asombro*. La obra nos asombra y, a pesar de ser algo inmóvil, rompe el aire y reclama nuestra mirada. Es la obra la que nos interroga y pide ser vista. El poeta es consciente de que en la obra *algo emerge* y se abre al receptor, le ofrece un *ámbito*; es la obra misma la que nos muestra un campo de iniciativas. El poeta concreta: pide ser *salvo*. Enseguida volveré sobre esta idea, que aparece también en los últimos versos. A continuación, el poeta repasa el retrato de Velázquez: el pelo, la cabeza —*enorme masa*—, la frente que el pintor respetó

como fue el niño en la realidad: *la inerte frente que sería y no fuese, / no era. La hizo despacio como quien traza un mundo / a oscuras, sin iluminación posible.* Pero el poeta sabe muy bien que lo que la obra realiza es una realidad de otro nivel, que resplandece por sí misma, hasta el punto de que sobrepasa la referencia original, en este caso el niño histórico. Por eso el poeta dice: *esa mano sabia, humana, más despacio lo hizo, / aquí lo puso como materia, y dándole / su calidad con tanto amor que más verdad sería.* Es la forma creada la que emerge, una conformación de sentido que el artista, pintor o poeta, ha precisado en imagen. El poeta sabe que el pintor lo realizó *exaltando la dimensión veraz y lo hizo más verdadero en su oquedad posible / para el ser.*

La obra de arte consigue una actualidad independiente de la condición histórica y social; es la actualidad con que la obra nos sale al paso y nos interroga. El poeta es consciente del *saber* que ha guiado al pintor, la capacidad de idear que ha dado como fruto una nueva realidad que está ahí para ser contemplada; una *obra creada*, que nos abre a un ámbito de verdad. Los versos finales reclaman la mirada del contemplador, porque la obra no está ahí con el fin de ser usada; no tiene una finalidad decorativa. La obra tiene un rango ontológico y esto se muestra, como escribe Aleixandre, en la experiencia que podemos tener de la obra. Los versos finales nos convocan como receptores del arte al ámbito de cercanía que la obra nos pide: *El Niño de Vallecas pide ser salvo.* La obra de arte, el cuadro de Velázquez ha *salvado* del olvido al niño histórico, gracias a la elusividad del tiempo propia de la obra de arte. El niño histórico que fue Francisco Lazcano hubiera desaparecido de nuestra historia si la genial mano del pintor no lo hubiera elevado a una nueva realidad, conformándolo magistralmente en imagen pictórica. Esta imagen nos interroga a nosotros, seres temporales a los que los contenidos de nuestra vida se nos vuelven cada vez más pálidos; de modo que la presencia actual de la obra, que ha saltado el tiempo del transcurrir propio de nuestro ser humano, muestra ella misma su propio ser creado, su dimensión de actualidad, y nos sale al encuentro como un espejo de intimidad que nos interroga sobre nuestra condición humana. Así nos sentimos alcanzados por el arte. El poeta ha precisado la obra de creación que el pintor realizó y ha condensado el valor de la experiencia estética receptora que nos re-

clama para colaborar con la obra y realizarla. La obra nos ha *mostrado* al Niño de Vallecas, invitándonos a contemplarlo.

El arte nos ayuda a detener nuestra mirada, enseñándonos a ver de forma privilegiada objetos, personas o acontecimientos: «Debe estudiarse —escribe Francastel— porque él (el arte) hace posible un desmenuzamiento de lo real según modalidades de percepción particular (...) Pone a disposición de los individuos y de las sociedades un instrumento propio para explorar el universo sensible y el pensamiento³³⁶. Ahora bien, cada artista lleva a cabo esta tarea con los medios que son propios de su personalidad y estilo y nuestra recreación de la obra será diferente en un caso o en otro, según nos llegue la obra del autor.

Pensemos, brevemente, en dos ejemplos: los pintores Turner y Friedrich; uno y otro pintan paisajes, pero lo hacen de forma muy diferente. Los paisajes de Turner son abocetados, casi abstractos, con manchas de color que suprimen los objetos. Ruskin justificaba sus pinturas apelando al ojo inocente, a la mirada del niño que percibe las cosas sin la mediación del conocimiento y sin prejuicios. Turner llega a las imágenes abstractas mediante la exploración empírica, aunque sus percepciones no son meramente visuales, sino también intelectuales, ya que representan, además de las cosas, las ideas que éstas suscitan en nosotros. La obra de Friedrich tiene un valor místico y simbólico. Su pintura es intelectual y simbólica. Introduce al espectador en el cuadro, exigiéndole imaginación y complemento de la escena. Parece como si la realidad se expresara con más fuerza por la ausencia que por la presencia. Friedrich pinta los efectos subjetivos del paisaje, no un paisaje sublime. Exige que el observador real, es decir, nosotros como contempladores de la escena, nos identifiquemos con lo representado. Las sensaciones subjetivas del pintor son percibidas por el observador real a través del ficticio que sitúa de espaldas a nuestra mirada. Obras como *El caminante frente al mar de niebla* o *El monje frente al mar* son obras enigmáticas; por una parte un canto a la individualidad romántica y por otro nos contrastan con los límites del conocimiento, vedado a nuestros ojos, y nos invitan a mirar lo que está oculto.

³³⁶ P. FRANCASTEL, *La realidad figurativa*, I, p. 115.

El arte fija nuestra atención y nos invita a *reconocer*. Esta habilidad tiene un gran interés educativo para adentrarnos en periodos históricos, observando pequeños detalles que pasan inadvertidos para el historiador. En este sentido la pintura figurativa nos proporciona abundante información sobre las costumbres o la vida cotidiana. La pintura flamenca es un buen ejemplo; pensemos en una obra como *El matrimonio Arnolfini*, de Jan van Eyck. Es una obra que revela el profundo significado de la reciprocidad humana y, por tanto, muestra un sentido simbólico, patente en los diversos elementos figurativos incorporados a la imagen; la vela, el perro, las frutas del alféizar, etc., son símbolos de fertilidad, de felicidad o amor. Pero la obra nos proporciona también abundante información sobre los muebles de la época, la moda del vestir o la disposición de los elementos en la habitación. El hecho de que una obra tenga un valor primordialmente simbólico no invalida que sea interesante por otro nivel de información; uno y otro son dimensiones de su valor cognoscitivo. Ya Leonardo escribía alabando la pintura por su capacidad de dar permanencia a la belleza pasajera: «¡Oh ciencia maravillosa, que es capaz de preservar la belleza pasajera de los mortales y darle mayor estabilidad que a las mismas obras de la naturaleza, ya que están sometidas al continuo cambio del tiempo que las conduce a un inevitable envejecimiento!»³³⁷. Pero no sólo lo consigue la pintura; también las otras artes. Voy a detenerme, a continuación, en la peculiaridad de la novela.

La salvación del mundo de la vida

El escritor Milan Kundera ha destacado la peculiaridad de la novela frente a la historia u otras formas de tratamiento del mundo del hombre. La novela europea ha acogido la pasión por conocer que siempre caracterizó a Europa y que durante muchos siglos estuvo encauzada en la reflexión filosófica; la novela recogió el testigo de la filosofía y es desde su nacimiento un lugar privilegiado de conocimiento; en esto reside su misión: en decir aquello que tan

³³⁷ LEONARDO DA VINCI, «Pintura, música y poesía», en *Cuaderno de notas*, Busma, Madrid, 1982, p. 99.

sólo la novela puede decir. Es la tesis que desarrolla Kundera en *El arte de la novela*. La novela protege contra «el olvido del ser» la vida concreta del hombre, el mundo de la vida. Los temas que la filosofía ha dejado de lado han sido expuestos e iluminados por cuatro siglos de novela europea. La novela es obra de la Edad Moderna. El novelista se esfuerza por descubrir algún aspecto desconocido de la existencia. No todas las novelas lo hacen; éstas se sitúan fuera de la historia de la novela. El novelista no tiene que rendirle cuentas a nadie salvo a Cervantes. Kundera asume la tesis de H. Broch: la única razón de ser de la novela es descubrir «lo que sólo una novela puede descubrir», por sus propios medios. La novela que no descubre nuevas facetas de la existencia es inmoral: «El conocimiento es la única moral de la novela»³³⁸. La novela capta lo que el autor llama «las *paradojas terminales* de la Edad Moderna», las posibilidades del hombre en la trampa del mundo moderno. La novela centra su razón de ser en mantener iluminado *el mundo de la vida*. La novela no examina la realidad, como por ejemplo pueda hacerlo la historia, sino la existencia. Cierto que no puede prescindir de la dimensión histórica de la existencia humana, pero de las circunstancias que rodean al hombre sólo retiene las que crean para los personajes situaciones especialmente reveladoras. Estos rasgos de historia pasan inadvertidos para el historiador o el politólogo y también ellos aportan un conocimiento específico:

La historiografía escribe la historia de la sociedad, no la del hombre. Es por lo que los acontecimientos históricos de los que hablan mis novelas son con frecuencia olvidados por la historiografía. Ejemplo: en los años que siguieron a la invasión rusa de Checoslovaquia en 1968, el terror contra la población fue precedido por matanzas de perros oficialmente organizadas. Es éste un episodio totalmente olvidado y sin importancia para un historiador, para un politólogo, y, sin embargo, de un supremo significado antropológico. Sugerí el clima histórico de *La despedida* gracias a este único episodio³³⁹.

³³⁸ M. KUNDERA, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1986, p. 16.

³³⁹ M. KUNDERA, *El arte de la novela*, p. 48.

Kundera defiende la función de la novela como un ámbito propio de conocimiento desatendido por otros campos del saber. La novela tiene una misión *descubridora* y su razón de ser es descubrir aspectos desatendidos de la existencia. No todas las novelas lo logran y aquéllas que no descubren nada se sitúan fuera de la historia de la novela. Sigamos, brevemente, algunas reflexiones del novelista.

Sostiene Kundera que el tema de la novela es *el enigma del yo* o, lo que es lo mismo, una exploración de la vida humana. La novela es una indagación del ser del hombre en el ámbito de incertidumbre en que se mueve su vida. El yo está determinado por la esencia de su problemática existencial. Para el novelista, aprehender el yo es aprehender lo esencial de esta problemática existencial: «Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, se enfrenta uno automáticamente a la pregunta siguiente: ¿Qué es el yo? ¿Mediante qué puede aprehenderse el yo? Esta es una de las cuestiones fundamentales en las que se basa la novela en sí»³⁴⁰. Puede hacerlo de diversos modos, lo que marca diferentes tendencias y períodos en la historia de la novela. Los primeros narradores europeos no escribían novelas psicológicas; captaban el yo por medio de la acción. Luego, la novela se centró en el camino de la exploración del mundo interior. Una búsqueda sin límites que ha llevado a los narradores a nuevas orientaciones.

El propio Kundera sitúa sus creaciones más allá de la llamada novela psicológica. No rechaza la vida interior, pero son otros los enigmas que persigue en sus obras. No le interesa la búsqueda de las motivaciones psicológicas sino el análisis de las situaciones. El novelista quiere mostrar las claves existenciales de sus personajes: «La novela es una meditación sobre la existencia vista a través de personajes imaginarios»³⁴¹. Estos son seres imaginarios, *egos experimentales*, en cuyas situaciones el autor muestra el mundo demolidor en el que vive el hombre de hoy; un mundo en el que sus móviles interiores no pesan nada: «Una novela no es una confesión del

³⁴⁰ M. KUNDERA, *El arte de la novela*, p. 33.

³⁴¹ *Ib.*, p. 95.

autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo»³⁴². El tema central de Kundera es la incertidumbre del yo y de su identidad; la levedad de la existencia en un horizonte en el que no existe un eterno retorno. Es la orientación postproustiana de la novela que Kundera encuentra inaugurada en Kafka.

Para revelar esta situación, el novelista tiene que mostrar el código existencial, no en abstracto, sino manifestándolo progresivamente en la acción, en las situaciones. No se trata de reflexiones filosóficas, que desarrollan el pensamiento en un espacio abstracto, sin personajes, sin situaciones. El novelista sólo puede hacerlo por los propios medios de novela. La novela tiene una gran capacidad integradora; es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin perder su identidad. Se caracteriza por la tendencia a abarcar otros géneros, a absorber conocimientos filosóficos y científicos para esclarecer lo que únicamente la novela puede descubrir: el ser del hombre. Kundera resume el código de un personaje en algunas palabras-clave que caracterizan su existencia y tienen un significado diferente en un código existencial de otro. Estas palabras-clave son para el novelista como la serie de notas en Schönberg. Son palabras fundamentales que se analizan, estudian y definen a lo largo de la novela, hasta que se transforman en categorías de la existencia. La novela se construye sobre alguna de estas categorías como una casa sobre pilares.

La novela de Kundera se basa en la relatividad esencial de las cosas humanas, en un mundo en el que Dios está ausente. El mundo del hombre no tiene peso. Su vida interior se hace cada vez más leve. Para Descartes el hombre es «dueño y señor de la naturaleza», pero, después de conseguir milagros en la ciencia y en la técnica, ese dueño y señor no posee nada ni es dueño de nada. Es el tema de *La insoportable levedad del ser*. Dios no cuenta y el hombre ya no es dueño. El hombre es un ser extraviado y su existencia es leve, en un mundo en el que no existe el eterno retorno. El mito del eterno retorno significa *per negationem*, para Kundera, que una vida que no retorna es una sombra, carece de peso. La vida del hombre es

³⁴² M. KUNDERA, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, Barcelona, 1986, p. 227.

ligera, acontece sólo una vez. Nunca podrá averiguar si sus decisiones son correctas o incorrectas. Sólo se puede decidir una vez, no nos es dada una segunda vida para comparar. La historia es igual de leve que la vida. Kundera alude a dos acontecimientos históricos que marcaron la vida de los checos: 1618, cuando defendiendo sus libertades religiosas se alzaron contra el Emperador, que vivía en Viena. Comenzó la Guerra de los Treinta Años, que condujo a la casi completa destrucción de la nación checa. Trescientos años más tarde, en 1938, tras la conferencia de Munich, su país fue sacrificado a Hitler. Esta vez los checos no se defendieron. Comenzó la Segunda Guerra Mundial, que condujo a la pérdida definitiva de la libertad de la nación por muchos decenios. ¿Qué debían haber hecho en esta ocasión los checos? La historia no puede repetirse. La historia de los checos no se repetirá por segunda vez, la de Europa tampoco. La historia de los checos y la de Europa son dos bocetos dibujados por la fatal inexperiencia de la humanidad. El primer título de esta novela fue *El planeta de la inexperiencia*. La inexperiencia es una cualidad de la condición humana. Se nace una sola vez, nunca se podrá volver a empezar otra vida con las experiencias de la vida precedente:

El hombre nunca puede saber qué debe querer, porque vive sólo una vida y no tiene modo de compararla con sus vidas precedentes ni de enmendarla en sus vidas posteriores.

¿Es mejor estar con Teresa o quedarse solo?

No existe posibilidad alguna de comprobar cuál de las decisiones es la mejor, porque no existe comparación alguna. El hombre lo vive todo a la primera y sin preparación. Como si un actor representase su obra sin ningún tipo de ensayo. Pero ¿qué valor puede tener la vida si el primer ensayo para vivir es ya la vida misma? Por eso la vida parece un boceto. Pero ni siquiera boceto es la palabra precisa, porque un boceto es siempre un borrador de algo, la preparación para un cuadro, mientras que el boceto que es nuestra vida es un boceto para nada, un borrador sin cuadro.

«Einmal ist keinmal», repite Tomás para sí el proverbio alemán. Lo que sólo ocurre una vez es como si no ocurriera nunca. Si el hombre sólo puede vivir una vida es como si no viviera en absoluto³⁴³.

³⁴³ M. KUNDERA, *La insoportable levedad del ser*, p. 16.

Kundera pone de manifiesto el aspecto a-causal, incalculable, misterioso de la acción humana. El sentido de los actos humanos se encuentra más allá de la causalidad racionalmente alcanzable. El hombre se guía por una lógica irracional, un mecanismo de confusión. Le parece impensable que los actos decisivos de su vida sean algo leve, sin peso, engarzados por una serie de *casualidades*. No es la necesidad («Es muss sein!» ¡Tiene que ser!), sino la casualidad («es könnte auch anders sein», ¡Podría haber sido de otro modo!), la que vertebra nuestras vidas. Pero el hombre, llevado por su sentido de belleza, compone su vida como una novela y lo que sólo es un acontecimiento casual lo convierte en un motivo que pasa a formar parte de la *composición* de su vida. Lo desarrolla como un compositor su tema. Así consigue el hombre encubrir la acausalidad e inexperiencia de la vida. Los personajes de Kundera no son capaces de establecer en qué medida sus relaciones con los demás son productos de sus sentimientos, amor, bondad o maldad, o un resultado de fuerzas existentes entre ellos. La realidad humana está desfundamentada, no se sostiene por sí en la existencia, cae en el vacío, no pesa. Podríamos decir que hay en Kundera una correspondencia unamuniana entre el hombre y el personaje. Relatividad, inexperiencia, acausalidad y ambigüedad de lo humano son los temas preferentes que configuran la exploración de la existencia en las novelas de Kundera.

La novela no examina la realidad, como por ejemplo pueda hacerlo la historia, sino la existencia. Ahora bien, esto no quiere decir que la novela pueda prescindir de la dimensión histórica de la existencia humana. Desde Balzac la novela muestra este horizonte del hombre, pero lo hace con sus propios medios. Trata todas las circunstancias históricas con un máximo de economía. En *La insoportable levedad del ser*, el novelista escribe que en los años que siguieron a la invasión rusa de Checoslovaquia la frecuencia de los entierros fue mucho mayor que antes. No se refiere sólo a los casos en los que alguien era perseguido hasta la muerte, sino a los que morían y no eran directamente perseguidos por nadie. La historia debe ser en sí misma comprendida y analizada como una situación existencial.

En *La insoportable levedad del ser*, Kundera recoge un episodio histórico: el discurso de A. Dubcek por la radio después de ser

detenido por el ejército ruso, secuestrado, amenazado y forzado a negociar. Lo que revela este episodio para el novelista es la categoría existencial de la *debilidad*: «Dubcek regresó con ellos a Praga y después leyó en la radio su discurso. Tras seis días de cárcel estaba tan destrozado que no podía hablar, se atragantaba, se quedaba sin aliento, de modo que entre frase y frase había pausas interminables que duraban casi medio minuto. El compromiso alcanzado salvó al país de lo peor; de los fusilamientos y de las deportaciones en masa a Siberia que espantaban a todos. Pero una cosa ya estaba clara: Bohemia iba a tener que inclinarse ante el conquistador; iba a tener que atragantarse ya para siempre, que tartamudear, que quedarse sin aliento como Alexander Dubcek»³⁴⁴. La protagonista de la novela está, frente a las infidelidades de su pareja, como Dubcek frente a Breznev, desarmada y débil, borracha de su propia debilidad, con un invencible deseo de caer (vértigo). Comprende que forma parte de los débiles. Kundera ha aprovechado la situación histórica no como un decorado ante el que se desarrolla una situación humana, sino como una situación existencial en sí misma. La novela fundamentada en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas es incompatible con el universo totalitario. No es una *operación* política o moral, sino *ontológica*. El mundo basado sobre una única verdad no puede conciliarse con el espíritu de la novela. La propia situación histórica debe ser considerada *en sí misma* una situación humana; debe ser comprendida y analizada como situación existencial. Todo esto se refleja en los personajes, que consuman no sólo su historia personal, sino también la historia suprapersonal de las aventuras europeas. Ahora bien, el novelista no es un historiador; sólo si considera la situación histórica como una posibilidad inédita y reveladora de lo humano querrá describirla. Pero la fidelidad a la realidad histórica es algo secundario. El novelista es, reafirma Kundera una y otra vez, un «explorador de la existencia»³⁴⁵.

La existencia no se reduce a lo que ya ha ocurrido, sino a todo lo que el hombre puede llegar a ser, el campo de posibilidades humanas. Existir es «ser en-el mundo», por lo que hay que comprender

³⁴⁴ *Ib.*, p. 34.

³⁴⁵ M. KUNDERA, *El arte de la novela*, p. 55.

como *posibilidades* de lo humano tanto al personaje *como* a su mundo. El novelista encarna en sus personajes los interrogantes de la vida humana, las preguntas que no tienen respuestas: «Precisamente las preguntas que no tienen respuesta son las que determinan las posibilidades del ser humano, son las que trazan las fronteras de la existencia del hombre»³⁴⁶. Los personajes no encarnan autobiografías del autor; son sus posibilidades que no se realizaron. La novela va más allá del yo personal de su creador: «Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), la que me atrae. Es más de ella donde empieza el secreto por el que se interroga una novela»³⁴⁷.

Todos los aspectos de la existencia que descubre la novela los manifiesta como belleza. La belleza en el arte es «luz súbitamente encendida de lo nunca dicho»³⁴⁸. Con el término *belleza*, entendido como irradiación de luz, descubrimiento, Kundera complementa y suaviza el aura metálica de la palabra *conocimiento*, comprometida con las ciencias. El conocimiento de la existencia es el ámbito de la novela. Pero todos sus descubrimientos los realiza como belleza. Aquí radica el valor de la obra. Es su innovación, la nueva luz que arroja sobre el mundo humano, lo que delimita su valor estético. Sólo la obra reconocida como valor, es decir, la obra cuya novedad ha sido captada y denominada, puede formar parte de la evolución histórica del arte. Esta no es sólo una secuencia de hechos sino una persecución de valores. La novela es la antítesis del *Kitsch*. Kundera, asumiendo a Broch, entiende el *Kitsch* como la necesidad de mirarse en el espejo del engaño embellecedor y reconocerse en él con emocionada satisfacción. Es el enemigo del arte auténtico. Es la traducción de la necedad y de las ideas preconcebidas al lenguaje de la belleza y de la emoción. La voluntad descubridora de la novela sobre la existencia humana se contrapone al engaño propio del *Kitsch*: «El Kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable»³⁴⁹. El arte tiene

³⁴⁶ M. KUNDERA, *La insoportable levedad del ser*, p. 145.

³⁴⁷ *Ib.*, p. 227.

³⁴⁸ *Ib.*, p. 137.

³⁴⁹ M. KUNDERA, *La insoportable levedad del ser*, p. 259.

que luchar contra el peligro de ser anulado y de perder su función. Frente a la voluntad de engaño del *Kitsch*, la tarea desveladora del novelista se perfila como arte auténtico. El arte no puede mentir; escribe Marcuse: «Si el arte prometiese que en última instancia el bien triunfará sobre el mal, la verdad histórica refutaría semejante promesa. En rigor es el mal quien triunfa, y existen tan sólo islas de bien donde poder encontrar refugio por breve tiempo. Las auténticas obras de arte saben de esto; rechazan las promesas formuladas demasiado fácilmente»³⁵⁰. El arte no es asunto de *final feliz*; debe rechazar el alivio que supone esa tentación. Este impulso de autenticidad y el esfuerzo realizado por descubrir nuevas facetas de la existencia humana ponen de manifiesto el valor cognoscitivo de la novela. Se entiende ahora la tesis de Kundera: resulta insuficiente juzgar el espíritu de un siglo por sus ideas, conceptos teóricos o hallazgos científicos, sin tener en consideración al arte y particularmente a la novela.

Estos rasgos que apunta Kundera son interesantes no sólo porque muestran la *salvación* de lo singular, que estamos comentando; también porque muestran una *imagen condensadora*, que es otro de los rasgos propios del arte.

El arte nos muestra lo esencial

Uno de los aspectos específicos es su capacidad para adentrarnos en la relación entre diferenciación y generalización. La imagen artística se ve penetrada por una configuración abstracta de formas; a través de su apariencia particular, representa la naturaleza de una generalidad, de una clase o de una especie. La percepción humana nos permite reconocer lo concreto identificando personas, lugares, objetos y lo general. Individualizamos la percepción al mismo tiempo que la clasificamos y diferenciamos. Escribe Arnheim: «La obra de arte purifica la apariencia significativa. Presenta los temas abstractos en su generalidad, pero no reducidos a diagramas»³⁵¹.

³⁵⁰ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, p. 112.

³⁵¹ R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, pp. 285-286.

Las artes son el ámbito de la individuación, pero esta mirada a lo individual tiene, paradójicamente, el poder de transparentar lo general. ¿Cómo podemos entender esta paradoja?

Quizá esta capacidad del arte puede verse con claridad en las caricaturas. La caricatura es la captación de una esencia perceptiva. El artista ha seleccionado los rasgos más significativos del sujeto. La caricatura es fruto de una mirada clarificadora del artista, su mirada creadora ha aclarado la visión, la ha despejado de los aspectos accidentales. Desde este punto de vista puede decirse que el arte muestra lo esencial. Caben también otras perspectivas; vamos a intentar esbozarlas.

En la antigüedad fue Plotino quien destacó en este sentido la superioridad de las artes sobre la naturaleza, pues aquéllas se remontan a los mismos principios que originan la naturaleza y en esa medida poseen la belleza. El arte no refleja lo visible. Plotino rechaza la interpretación peyorativa de Platón en el libro X de la *República* y reivindica para las artes la consideración de *poéticas* y no simplemente miméticas o imitativas. Al artista no se le veda la contemplación de la Belleza y sus representaciones interiores tienen un valor metafísico; se revelan al espíritu del artista en un acto de contemplación intelectual. Para Plotino la belleza de una obra de arte reside en la *forma* que, sin conseguirlo del todo, intenta animar a la materia. Es, a su juicio, la participación en la forma la que explica la belleza que dimana de esa forma o «*eidós* que sujeta y vence» a la materia hostil, victoria en definitiva precaria. El escultor libera a golpe de cincel la imagen esencial: «El escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua»³⁵². La estatua será bella por la forma que le ha dado el arte por medio del artista, no en cuanto éste tiene ojos y manos, sino en cuanto participa de la forma. Sin embargo, esta encarnación no consigue manifestar plenamente la Belleza por causa de la materia.

La explicación plotiniana del arte está fundamentada en su propia metafísica, diferenciándose de Platón. El arte no está concebido

³⁵² PLOTINO, I, 6, 9, *Enéadas*, traducción, introducción y notas de J. Igal, Gredos, Madrid, p. 291.

como mera imitación del mundo sensible y no queda privado de un contenido espiritual o simbólico, pero queda lastrado por un defecto de encarnación en virtud de la resistencia material. Es, sin embargo, esta tensión entre forma simbólica y resistencia material la que nos ayuda a comprender la trascendencia de las imágenes del arte que quedan abiertas a un plus de significación esencial y simbólica y parecen llevarnos a un más allá de sí mismas. El esfuerzo del artista plotiniano por llevar nuestra mirada a un más allá superior a la imagen nos ayuda a entender el esfuerzo de todo artista por manifestar en una imagen sensible algo que no se limita a lo sensible. Escribe Plotino: «Al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquello de lo que éstas son imágenes»³⁵³.

Platón había escrito que la locura amorosa se produce cuando la contemplación de la belleza sensible suscita el recuerdo y la añoranza de la Belleza, causando el enloquecimiento y el más excelente de los endiosamientos³⁵⁴. La Belleza tiene el raro privilegio de transparentar su luz en las imágenes sensibles; por eso su percepción tiene un gran poder creador. La descripción de Tadzio en *Muerte en Venecia* nos conduce a esa visión:

Su cabello, rubio, de miel, se adhería en rizos húmedos a sus sienes y su cuello; el sol hacía brillar el vello de la parte superior de la espina dorsal; destacábanse claramente bajo la delgada envoltura el fino dibujo de las costillas, la uniformidad del pecho. Sus omóplatos eran lisos como los de una estatua; sus rótulas brillaban, y sus venas azulinas hacían que su cuerpo pareciese forjado de un fino material translúcido. ¡Qué disciplina, qué exactitud de pensamiento expresaba aquel cuerpo tenso y de juvenil perfección! Pero la voluntad severa y pura, que en un esfuerzo misterioso había logrado modelar aquella imagen divina, ¿no era la que él, artista, conocía a la perfección? ¿No era la que alentaba en él, cuando lleno de contenida pasión libertaba de la masa de mármol del lenguaje la forma esbelta que su espíritu había intuido, y que representaba al hombre como imagen y espejo de belleza espiritual?

³⁵³ PLOTINO, I, 6, 8, p. 290.

³⁵⁴ Cfr. PLATÓN, *Fedro*, 249 d-e .

¡Imagen y espejo! Su mirada abarcó la noble figura que se erguía al borde del mar intensamente azul, y en un éxtasis de encanto creyó comprender, gracias a esa visión, la belleza misma, la forma hecha pensamiento de los dioses, la perfección única y pura³⁵⁵.

Aschenbach —el protagonista de la novela— descubre platónicamente, como Miguel Angel, que Eros libera de la masa de mármol la forma intuita por su espíritu. La realidad empírica del ser amado ocasiona en el amante la visión interior que transparenta la Belleza. La imagen sensible desborda su limitación y encarna una forma esencial.

Ahora bien, esta capacidad del arte para encarnar la trascendencia de sus formas no es exclusiva del clasicismo y se encuentra también en el arte moderno. Las imágenes artísticas presentan el mundo de los hechos en los que el hombre está inmerso bajo la exploración de la mente. El arte es capaz de presentar desde la percepción directa y empírica hasta las construcciones formales en imagen. Nos introduce en aspectos desconocidos y nos abre nuevas posibilidades a la conciencia. La imagen es, por lo tanto, mediación y presentación de ese intercambio continuo de percepción y concepción, que es propio de nuestro psiquismo y de nuestra forma de ver-comprender el mundo.

Uno de los elementos clave para la comprensión del arte moderno es la consideración del origen mental de la obra de arte. Los artistas y la crítica de arte han puesto de relieve este aspecto que ni es nuevo ni privativo del arte moderno, pero opera como contrapeso al influjo naturalista. En el arte influido por la estética naturalista, las formas representadas en la pintura o en la escultura eran elementos simulados o reales dentro de un marco natural y, como tales, se conformaban a los límites impuestos por la luz, el color y la posición aparente en el espacio visual. El arte, sobre todo a partir de los impresionistas, no atiende a estos usos tradicionales: la forma existe aparte del color y el color no atiende a la colocación implicada por la luz. El espacio es impuesto por el propio artista, que

³⁵⁵ T. MANN, *La muerte en Venecia*, Planeta, Barcelona, 1966, p. 61.

configura sensiblemente sus formas mentales. La aprehensión de la forma es una actividad mental-perceptiva, pues las formas se conciben y se experimentan en la mente. La fuente de justificación de la obra de arte se deberá buscar más en las situaciones mentales que en el mundo de los fenómenos.

La aportación principal del impresionismo no fue su técnica ni sus innovaciones en la captación de la luz. Supuso una nueva concepción de las relaciones entre la realidad y su representación pictórica. Con su pintura trataba de manifestar fenómenos de conciencia, tomando a la naturaleza como fuente de sensaciones. No aspiraba a una reproducción del mundo sensible, sino a sugerir, a expresar en el lenguaje pictórico emociones y sentimientos humanos. Los artistas, especialmente Monet, consiguen pintar casi lo imposible, lo impreciso, lo fugitivo; configurar en imagen lo que no tiene forma. Los trazos de una pintura impresionista quedan reducidos a estímulos, sugerencias, que el espectador acoge como una configuración de esbozos visuales. Esta pintura hace vibrar al espectador mediante un encadenamiento de emociones.

Algunos artistas de las vanguardias históricas intentaron desde distintas perspectivas realizar imágenes esenciales. Los cubistas trataron de esencializar sus imágenes hasta lograr un equivalente del objeto que fuera su esencia plástica. Intentaban una clarificación de la imagen que proporcionara una comprensión clara y lógica de la especificidad del objeto. En el cubismo sintético, algunos pintores trabajaban desde la abstracción hacia la figuración, asociando temas a subestructuras pictóricas abstractas. Picasso tendía a agrupar formas abstractas para crear una imagen; mientras que Braque trataba de aunar subestructuras abstractas y asuntos fundiéndolos e interaccionándolos de forma inseparable. Ya hemos apuntado que en *De Stijl* Mondrian buscaba la imagen real abstracta, es decir, una imagen esencializada y universal. La naturaleza de estas experiencias visuales es difícil de captar mediante el lenguaje que, comúnmente, describe los objetos por sus dimensiones tangibles y materiales. Pero, como reconoce R. Arnheim, «es una naturaleza de inapreciable valor para el pensamiento abstracto, pues ofrece la posibilidad de reducir visualmente un tema a un esqueleto de rasgos dinámicos esenciales, ninguno de los cuales constituye

una parte tangible del objeto real»³⁵⁶. Podemos recordar la imagen simplificada que Picasso realizó del toro en 1945; a partir de una figura realista, el pintor esquematiza y busca lo esencial.

Esta tendencia del arte a mostrar lo esencial desde la exaltación de lo singular rechaza la concepción ingenua que entiende su acción bajo el simple esquema de copia imitación. Las imágenes artísticas muestran propiedades esenciales, captan y evidencian cualidades metasensibles y condensan un mundo que se encarna sensiblemente en la obra. Esta interrelación de rasgos sensibles e inteligibles explica la conjunción de apariencia individual y generalización que realiza el arte. En este sentido, escribe A. Heller, las obras de arte son la «*memoria de la humanidad*», muestran el desarrollo genérico de la humanidad y ofrecen al receptor la posibilidad de elevarse al plano de la genericidad de un periodo determinado. Lo mismo ocurre con el artista individual que se alza por encima de la vida cotidiana para fijar en sus imágenes «su relación individual con la genericidad. Sobre la base de las obras de arte es posible reconstruir del modo más seguro la ética y la imagen del mundo de cualquier época»³⁵⁷. El carácter esencial o genérico no debe entenderse desencarnado, al modo filosófico. H. Taine sostenía que lo propio del arte es revelar el rasgo esencial o sobresaliente del objeto —lo que los filósofos llaman esencia de las cosas—, revelándolo más claramente que el mismo objeto real. Taine se refería al plano de las esencias abstractas del conocimiento científico, confundiendo, en cierto modo, arte y ciencia, estética y lógica. Pero el conocimiento de lo real que nos proporciona el arte es un conocimiento que no puede darnos la ciencia ni la filosofía. El arte descubre la individualidad de las cosas y penetra en su percepción, ahondándola y alcanzando lo más íntimo de los seres. No es la *esencia* como algo separado de la realidad concreta. El arte exalta una existencia singular, una realidad individual que se trasciende a sí misma e irradia una plenitud de sentido. Juan Ramón lo expresa genialmente en un breve poema:

³⁵⁶ R. ARNHEIM, *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 54.

³⁵⁷ A. HELLER, *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona, 1987, p. 201.

Todo el otoño, rosa,
en esa sola hoja tuya
que cae.

Niña, todo el dolor
en esa sola gota tuya
de sangre³⁵⁸.

Algunas obras muestran mejor que otras esta capacidad del arte para irradiar en una existencia singular aspectos genéricos. Camón Aznar subraya esta dimensión en el arte griego, especialmente, de la época arcaica y clásica. Lo entiende como una correspondencia entre las formas plásticas y los modos intelectuales que las justifican. Las obras del arte griego han sido creadas como normas de razón y se adecuan a la norma matemática o abstracta que organizan los sistemas filosóficos. Las formas artísticas surgen regladas y adscritas a un canon que las predetermina y son aptas para el análisis intemporal y abstracto. No son un producto arbitrario ni imaginativo, sino que están elaboradas con arreglo a determinaciones geométricas que no es posible perturbar. En las obras de plenitud del clasicismo la perfección formal manifiesta su significación genérica. Aquí radica la sensación de intemporalidad que emana de este arte: «Cada hombre ve su ideal plástico realizado en los efebos de Policeto»³⁵⁹. La regularidad de su estructura corpórea se concreta en un prototipo que se muestra como belleza.

Tanto la pintura como la literatura o la escultura nos permiten captar ciertos rasgos esenciales de nuestro mundo. Sobre esto escribe Hospers: «La pintura nos permite captar ciertas “esencias”, aspectos del mundo que nos rodea, que de otra forma no hubiéramos observado y que podemos “verificar en la experiencia”. Mediante la pintura nos hallamos más capacitados para ver lo que el artista ha visto y podemos verificar su visión»³⁶⁰. La pintura revela «esencias» de los objetos físicos en cuanto los artistas captan y transmiten en su obra determinados aspectos reveladores de la realidad.

³⁵⁸ J.R. JIMÉNEZ, *Piedra y cielo*, en *Libros de Poesía*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 788.

³⁵⁹ J. CAMÓN AZNAR, *Teoría del arte griego*, Salvat, Barcelona, 1975, p. 113.

³⁶⁰ J. HOSPERS, *ib.*, p. 235.

Son imágenes que nos dan aspectos nuevos de la realidad y enriquecen con ellas nuestra sensibilidad; nosotros, receptores, las podemos compartir y esta relación es importante para comprender la universalidad: «Cuando decimos que el artista revela una esencia no tenemos por qué dar a entender una cosa metafísica; nos referimos a algo que está *en* el dominio de la experiencia real, o posible, que capta el artista, una nueva forma de ver o sentir que podemos compartir con él. Sin esta participación no podría ser universal»³⁶¹. Hospers no sólo se refiere a los aspectos físicos; la pintura nos da también visiones internas de los seres visibles o fenómenos tales como la luz, el espacio, el volumen o la solidez. Algunos artistas captan estos fenómenos de forma paradigmática y nos hacen ver de forma nueva la realidad. Esta capacidad que desarrolla la pintura haciéndonos ver las cosas de manera diferente puede ampliarse a todo el arte. Los cambios de estilo en general o las aportaciones de los artistas en particular renuevan nuestra visión del mundo.

Este carácter está presente en todas las formas artísticas que reflejan el mundo humano, sus pasiones, sus temores o sus sentimientos. Ahora bien, esta especificidad del arte para mostrar lo esencial en lo singular nos lleva al siguiente tema: la aportación del arte al *corazón humano*.

³⁶¹ J. HOSPERS, *ib.*, p. 246.

Capítulo 6

El arte muestra simbólicamente el mundo del ser humano

Las imágenes artísticas son un símbolo de nuestra experiencia en la vida. El arte no es un mero juego intrascendente, ni un simple entretenimiento para nuestra mirada. En sus imágenes encontramos un horizonte clarificado y esencializado en el que podemos reconocer nuestros sentimientos e inquietudes, nuestros interrogantes y problemas vitales. He destacado el valor formativo de las imágenes artísticas y su aportación a la estructuración de nuestra capacidad perceptiva y al desarrollo de nuestra mente. Pero, además, el arte nos permite adentrarnos en la vida y en la complejidad de situaciones que perfilan nuestro existir. El arte nos enseña a mirar dentro de nosotros mismos; es un horizonte que nos ayuda a conocernos y a conocer nuestra relación con los otros. Ha escrito Arnheim: «Uno de los usos principales del arte consiste en ayudar a la mente humana a enfrentarse a la compleja imagen del mundo en el que se encuentra y he dicho que esta útil percepción va más allá del mero registro de imágenes ópticas»³⁶². También desde esta perspectiva podemos hablar del valor humanista del arte, porque es una *imagen* del ser humano que contribuye a nuestro propio conocimiento y formación, cooperando en nuestra búsqueda de sentido.

En las páginas anteriores hemos visto la capacidad del arte para mostrar la realidad del hombre. El arte no es un mundo de mera fanta-

³⁶² R. ARNHEIM, *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 49.

sía o ilusión; todo lo que nos muestra está anclado en nuestra existencia cotidiana, en nuestra experiencia del mundo, real o posible. El mundo del arte muestra las cosas como son y como pueden ser, como posibilidades de lo humano. A veces el arte es incapaz de representar en sus formas sensibles el sufrimiento y las condiciones extremas en las que vive el hombre. Al hacerlo queda contagiado de la culpabilidad de someterlo a su configuración estética, a la catarsis conciliadora y a la fruición. Sin embargo, como dice Marcuse y recientemente ha recordado G. Grass, esto no libera al arte de su función de ser *memoria*.

La imposibilidad de escribir poemas después de Auschwitz, formulada por Adorno, da pie al título de la conferencia de G. Grass, *Escribir después de Auschwitz*³⁶³, que el premio Nobel pronunció en los años 90 en Fráncfort. G. Grass recuerda que Auschwitz nunca dejará de estar presente, a pesar del tiempo y de que algunos historiadores atribuyan una importancia histórica relativa a esa fase de la historia alemana. El nombre de Auschwitz sigue siendo inconcebible porque no es comparable, porque no puede justificarse históricamente con nada ni es asequible a ninguna confesión de culpa. Es un punto de ruptura que fecha la historia de la Humanidad y nuestro concepto de existencia humana. Es también un reconocimiento que puede expresarse: «por fin nos conocemos».

Escribir después de Auschwitz significa que el escritor no puede considerarse despegado en una nube de intemporalidad, ni en un nuevo comienzo que trate de blanquear la historia. Escribir es tomar partido en el tiempo y ser testigo de la capacidad del género humano para aniquilarse a sí mismo; debe dar nombre a esa posibilidad que también es humana, la auto-aniquilación.

Marcuse, en una de sus últimas conferencias titulada *La permanencia del arte*, apuesta por el arte que es memoria. Si se silenciara su memoria, entonces habría llegado el *fin del arte*:

El arte auténtico conserva la memoria pese y contra Auschwitz; ella constituye el fundamento sobre el que siempre se ha originado el arte —la memoria, la necesidad de suscitar imágenes de lo «otro» posible³⁶⁴.

³⁶³ Cfr. G. GRASS, *Escribir después de Auschwitz*, Paidós, Barcelona, 1999.

³⁶⁴ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, p. 122.

Marcuse comprende la forma estética como el resultado de la transformación de un contenido dado, un hecho actual o histórico, personal o social, en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral o novela. En la obra la realidad dada se *sublima* necesariamente; los datos se remodelan, se articulan, se configuran de acuerdo con las necesidades de la forma. Pero, al mismo tiempo, en la forma reside la función crítica del arte. La transformación se consigna a través de una remodelación del lenguaje, la percepción y la inteligencia de manera que la forma revela *otra realidad*, una realidad esencial encarnada en la obra creada.

La representación en imagen de lo «otro» posible es transhistórica, trasciende cualquier situación determinada. El arte no es praxis social y, en este sentido, no puede cambiar el mundo: «El arte no puede trasladar su visión a la realidad. Permanece como un mundo *ficticio*, aunque en calidad de tal descubra y anticipe la realidad»³⁶⁵. El sentido real de liberación no está en sus posibilidades, pero en el pensamiento de Marcuse eso no significa que la esperanza que representa deba quedar como mero ideal. El imperativo categórico oculto en el arte apunta a la realización aunque ésta quede fuera de él. El arte cumple su misión crítica en su poder cognoscitivo: «El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la consciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo»³⁶⁶.

Paso, a continuación, a reflexionar sobre este horizonte comunitario y la perspectiva crítica que el arte nos ofrece.

El arte muestra la naturaleza humana

Las imágenes del arte apuntan a la naturaleza de la condición humana por medio de la dinámica de que son portadoras. La clave para la comprensión de esta idea nos la dio Aristóteles en la *Poética*: «Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo

³⁶⁵ *Ib.*, p. 124.

³⁶⁶ *Ib.*, p. 96.

particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué sucedió a Alcibíades»³⁶⁷. Aristóteles contrasta el objeto de la historia y el de la poesía; Alcibíades fue un individuo, sometido al devenir histórico; lo que hizo o dijo es particular y de su narración se ocupa la historia. El poeta, en cambio, muestra rasgos de la naturaleza humana; su ámbito es un tipo de hombres, no en el sentido de un denominador común, sino en el sentido de que en el personaje puedan verse rasgos universales comunes a todos y propios de nuestro modo de existencia.

Hospers ha estudiado este texto de Aristóteles y saca algunas conclusiones. Se pregunta si el arte tiene algo que decir sobre la vida, si nos facilita «verdades», es decir, si nos da una «visión de realidad». Acota el concepto de verdad en el sentido de verdad-respecto-a las cosas, no acerca-de-las cosas; es decir, verdad artística, no verdad proposicional. Siguiendo a Aristóteles, destaca que el arte es *verdadero respecto a la naturaleza humana*. Hablamos de personajes que son «más verdaderos que la vida misma porque revelan más naturaleza humana que cualquier persona individual que hayamos visto»³⁶⁸. En este sentido decimos que los personajes de la literatura —sea drama o novela— son verdaderos respecto a la naturaleza humana, porque tienen características universales y tendencias dominantes de la naturaleza humana. Son los rasgos universales de los personajes de la gran literatura: «Nada nos da tanta profundidad de la vida humana como lo hace la gran literatura»³⁶⁹. Pero no quiere esto decir que el artista condensa rasgos humanos en un carácter tipo o en un personaje. Hay, más bien, que pensar en el *salto cuántico* que se opera entre el personaje como letra y el personaje como *presencia*³⁷⁰. El salto se da en el encuentro.

¿Qué es lo que nos lleva a la comunión con el personaje de la escena? Repasemos brevemente lo que hemos visto en el capítulo

³⁶⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 1451 b 5-11.

³⁶⁸ J. HOSPERS, *Significado y verdad en el arte*, p. 210.

³⁶⁹ HOSPERS, *ib.*, p. 222.

³⁷⁰ Cfr. G.STEINER, *Presencias reales*, p. 257.

segundo: la comprensión que realiza el espectador y el horizonte de ficción de la obra.

En la experiencia estética receptora se realiza un acto de *comprensión*; se trata de un proceso que parte de un acto de reconocimiento intuitivo, rebasa lo sensible y alcanza lo inteligible; conlleva un juicio de identidad acompañado de placer o gozo intelectual. Este proviene de la comprensión o reconocimiento. La obra es ficción, *mímesis*, imagen representativa; el artista muestra algo *como si...* Aristóteles no sugiere copia sino elaboración por parte del artista. No olvidemos que la música es la más mimética de todas las artes, en opinión del filósofo. La fuente de placer que el espectador encuentra en la obra radica en la inteligibilidad de la trama. Aristóteles destaca la acción, la estructura concreta de los hechos y personajes que el autor encarna en la obra. La trama, el argumento (*mythos*), es lo que hace de ella una imagen representativa, el principio formal, el principio de inteligibilidad y de placer en el espectador. Es el alma de la tragedia, lo que produce el efecto distintivo de lo trágico. El placer del espectador radica en su comprensión y no en la *catarsis*, que es una consecuencia. La comprensión es la capacidad que el ser humano tiene para captar lo que las cosas son realmente, es decir, su inteligibilidad. En la experiencia estética, al placer propio de la comprensión se le añade el específico del reconocimiento del carácter representativo: «Todo lo que puede ser bien imitado es agradable, aun cuando lo mismo que se imita no sea ello por sí agradable, porque no se goza sobre ello mismo, sino que se da allí un reconocimiento de que esto es aquello, de manera que ocurre que se aprende algo»³⁷¹. Se da un razonamiento *de que esto es aquello*, es decir, la imagen representativa lleva a un reconocimiento, una identificación, acompañada de una comprensión de sentido; se produce un placer intelectual, el placer estético.

¿Qué reconocemos?

En la comprensión de la experiencia estética reconocemos nuestra propia naturaleza humana presentada en el espejo de ficción que

³⁷¹ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1371, b 4 .

es la obra de arte. Es el espejo que nos devuelve a nosotros mismos y que estrecha una vinculación *simpatética* entre lo que ocurre en la obra, nuestro yo y los otros. Surgen las emociones trágicas, dice el filósofo, la *compasión* y *el temor*. La compasión por el dolor inmerecido de un semejante y el temor de que la pena del otro puede ser nuestra. La emoción desencadenada y la comprensión que nos conduce al juicio valoral conforman el sentimiento estético. La emoción tiene claramente una función noética. Conlleva un reconocimiento de nosotros mismos y de los problemas humanos que vemos condensados en el espejo del arte.

Así ilumina el arte nuestra condición humana, haciéndonos partícipes de una experiencia común que vivenciamos y comprendemos. La compasión no es una emoción ciega, sentimental, nos lleva a la *comprensión* y se impregna ahí de sentido ético. La experiencia estética tiene una dimensión ética. El encantamiento que el arte ejerce en nuestro psiquismo acoge la comprensión de la inteligencia. La *inteligencia sensitiva* (Juan Ramón) *comprende* en el horizonte de la vivencia estética. Unamuno condensa estas ideas en el personaje de Joaquín Monegro de *Abel Sánchez*:

Hasta que leí y releí el *Caín* byroniano, yo, que tantos hombres había visto agonizar y morir, no pensé en la muerte, no la descubrí. Y entonces pensé si al morir me moriría con mi odio, si se moriría conmigo o si me sobreviviría; pensé si el odio sobrevive a los odiadores, si es algo substancial y que se transmite; si es el alma, la esencia misma del alma. Y empecé a creer en el infierno y que la muerte es un ser, es el Demonio, es el Odio hecho persona, es el Dios del alma. Todo lo que mi ciencia no me enseñó me enseñaba el terrible poema de aquel gran odiador que fue lord Byron³⁷².

El texto se inscribe en la concepción unamuniana del *otro*. La compasión y el odio nos hacen descubrir la realidad del semejante; el dolor que vemos en él despierta mi propio dolor y mi conciencia. Percibir la realidad del otro es compadecer y amar la común

³⁷² M. DE UNAMUNO, *Abel Sánchez, una historia de pasión*, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p. 61.

menesterosidad del ser humano. Las dos formas de ser con el otro se concretan en el odio y la envidia, como es el caso de *Abel Sánchez*, y el amor de la compasión. Los retratos humanos de sus novelas y obras de teatro son un buen ejemplo de cómo el arte muestra la naturaleza humana y del peculiar conocimiento que nos brinda. La novela nos muestra la realidad del ser humano. La misión de la novela para Unamuno es hacernos patente la historia de la persona, desvelando su núcleo íntimo, mostrando en su verdad la existencia humana, el drama del hombre. La novela es relato, construcción imaginaria, pero su fondo y su origen es la vida, como manifiesta Unamuno en repetidas ocasiones. En el prólogo a la segunda edición de *Abel Sánchez*, Unamuno escribe en Hendaya al corregir las pruebas en este destierro fronterizo: «He sentido revivir en mí todas las congojas patrióticas de que quise librarme al escribir esta historia congojosa». Su ficción no está sacada de los libros, como por ejemplo del *Caín* de Byron, sino de «la vida social que siento y sufro —y gozo— en torno mío, y de mi propia vida»³⁷³.

Lo mismo podríamos decir de los personajes de Lorca o de otros autores. Sobre Mariana Pineda, escribe García Lorca: «Yo he intentado que Mariana Pineda, mujer de profunda raigambre española, cante al amor y a la libertad la estrofa de su vida en forma que adquiriera el concepto de universalidad de aquellos dos grandes sentimientos»³⁷⁴. El personaje de Lorca no es el de una mujer extraordinaria, sino el de una mujer sujeta a pasiones y sentimientos como cualquier mujer de carne y hueso, capaz de actuar con heroísmo. Lorca se inspira en la *Mariana* popular, recordada y cantada por el pueblo de Granada. El reconocimiento de su papel en la tragedia que encarna se expresa en sus últimas palabras:

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!
¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!³⁷⁵

³⁷³ M. DE UNAMUNO, *ib.*, p. 10 .

³⁷⁴ F. GARCÍA LORCA, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 1739.

³⁷⁵ *Ib.*, pp. 890-891.

Lorca destacó la dimensión humana y estética del teatro. El teatro es *poesía* y emoción en la palabra, la acción y el gesto; la encarnación del tema en estos elementos consigue la transmutación poética. En la forma creada está la fuerza de su elemento expresivo y la función social: «El teatro es una escuela de llanto y de risa, una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos *normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre*»³⁷⁶.

Lo que Aristóteles destaca es la emoción que vivenciamos ante la trama de la tragedia. Esta es una acción conmovedora, significativa, que nos emociona porque participamos de ella *como si* nos ocurriera a nosotros mismos. Esta posibilidad está en nuestro horizonte humano. Experimentamos la situación representada, los sentimientos desencadenados en los personajes, porque es verosímil que vivenciamos algo parecido. La obra muestra ante nuestros ojos su carácter de símbolo, que nos sobrecoge respondiendo a nuestras preguntas vitales. La obra aviva en nosotros el sentimiento compartido de humanidad. Lloramos con Casandra y nos identificamos con ella; compartimos su sufrimiento porque es el nuestro; ella nos «presta su voz»³⁷⁷. El sufrimiento forma parte de la vida del hombre y esta dimensión radical de nuestra condición humana nos descubre un horizonte de comunión con los otros hombres. El dolor nos une en una experiencia compartida que el poeta sabe expresar. Escribe García Lorca: «Estos personajes son nuestros sufrimientos, nuestros dolores, nuestra vida interna en una palabra. Va a empezar la tragedia. Escuchadla con el llanto en vuestro corazón»³⁷⁸.

La tragedia tiene un poder máximo de acción simbólica. Nos hace revivir un dolor ya experimentado y compartir un sentimiento de fraternidad universal. En el espejo de los personajes aprendemos a valorar la capacidad de sufrimiento del hombre. Esta no es innata a nuestra naturaleza y es necesario adquirirla para poder dominarla y trascenderla. El dolor —escribe V. Frankl— capacita al hombre para

³⁷⁶ *Ib.*, pp. 150-151.

³⁷⁷ Es expresión de KAUFMANN, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 86.

³⁷⁸ Es el prólogo escrito para *Teatro de almas*, en F. GARCÍA LORCA, *Teatro inédito de juventud*, Ed. de Andrés Socia Olmedo, Cátedra, Madrid, 1994, p. 93.

dominar el destino desde dentro, transportándolo del plano de lo fáctico al plano existencial. El hombre que es capaz de asumirlo, de sobreponerse a su dolor, coloca su existencia en su plano superior. El sufrimiento cobra así un alto valor humano, enriquece al hombre y lo conduce hacia su propia verdad. Posee una dignidad ética y una relevancia metafísica. Al aceptarlo, dotándolo de sentido, el hombre crece, madura, se enriquece y se asoma al abismo de la estructura trágica de la existencia: «Lo que se le revela es que el ser humano es, en el fondo y en definitiva, pasión, que la esencia del hombre es ser doliente: *homo patiens*»³⁷⁹.

El arte nos muestra esta verdad y en sus imágenes intuimos nuestro destino. La tragedia de Casandra o Fedra no es la suya propia, es la mía, la común a todos. El arte nos muestra la vida en situaciones concretas; el sufrimiento, el mal, la muerte que desfilan por los personajes nos recuerdan nuestra propia existencia, transparentan nuestra propia situación. Los personajes que se han convertido en arquetipos literarios, cargados con un carácter alegórico y abstracto, han nacido en la vida cotidiana. El escritor ha conseguido plasmar en ellos el sufrimiento, el goce, el temor, la inquietud y, en suma, los sentimientos del hombre. Pueden ser condensación de un prototipo psicológico o de ideas morales, sociales o filosóficas, pero lo son encarnados en una configuración sensible que los muestra como sujetos dotados de personalidad real. El carácter simbólico nos permite, como lectores o espectadores, verlos trascendiendo lo anecdótico del relato, trama o argumento, y su encarnación sensible los muestra en su originalidad e individualidad, que los hace insustituibles. Escribe R. Gubern: «Esta duplicidad es la que hace posible aquella simultánea universalidad y concreción de los grandes personajes, ofreciendo diversos niveles para su lectura e interpretación»³⁸⁰.

Precisamente esta dimensión humana es la que manifiesta más claramente el valor educativo del arte. Comenta Jaeger que los representantes de la *paideia* griega no son los artistas plásticos, escultores, pintores, arquitectos, sino los poetas y los músicos, los filósofos, los

³⁷⁹ V. FRANKL, *Homo patiens. Ensayo de una patodicea*, en *El hombre doliente. Fundamentos antropológicos de la psicoterapia*, Herder, Barcelona, 1987, pp. 254 y ss.

³⁸⁰ GUBERN, R., *La imagen y la cultura de masas*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 194.

retóricos y los oradores. La dimensión esencializadora del arte griego no se corresponde con la atención que se le concede en los escritos de la época. Los griegos no hablan de la acción educadora de la contemplación y la intuición de las obras plásticas, como lo hace Winckelmann. Sí, en cambio, de los efectos de la palabra y el sonido que penetran en el alma, es decir, de la poesía y la literatura:

Los antiguos dicen que la poesía es una cierta filosofía primera, que nos introduce en la vida desde jóvenes y nos enseña caracteres, experiencias y acciones con placer. Los nuestros incluso afirman que sólo el poeta es sabio; por eso, también las ciudades de Grecia educan en primer lugar a los niños mediante la poesía, sin duda no por mera diversión, sino para hacerlos sensatos. Porque incluso los músicos que enseñan a cantar y a tocar la lira y la flauta reclaman para sí esa virtud, pues afirman ser educadores y correctores de los caracteres. Y esto no sólo es posible oírlo a los pitagóricos, sino que también Aristóxeno lo declara e incluso Homero ha llamado a los aedos educadores³⁸¹.

Las artes plásticas se vinculaban al culto y la literatura griega puede considerarse «expresión del proceso de autoformación del hombre griego»³⁸². El reconocimiento del poeta como educador fue familiar desde el origen. Platón reconoce que Homero era el educador de Grecia³⁸³ y es bien sabido que Platón trató de limitar el influjo de la validez pedagógica de la poesía. Para los griegos la estética no se hallaba separada de la ética, al menos en un primer momento. La forma normativa y la artística tenían una raíz y una expresión común: «La poesía griega, en sus formas más altas, no nos ofrece un fragmento cualquiera de realidad, sino un escorzo de la existencia elegido y considerado con un ideal determinado»³⁸⁴. Así los valores más altos adquieren mediante su expresión artística un significado permanente, más allá de los límites espacio-temporales que les dieron origen. Jaeger destaca, en este sentido, la obra

³⁸¹ ESTRABÓN, *Geographica*, I, 2, 3.

³⁸² W. JAEGER, *Paideia*, F.C.E., Méjico, p. 15.

³⁸³ PLATÓN, *República*, 606e.

³⁸⁴ JAEGER, *Paideia*, p. 49.

de Sófocles. La dimensión humana que transparentan sus obras aún lo estético, ético y religioso. Su arte manifiesta la conciencia de la educación humana, en una sociedad en la que la formación del hombre se ha convertido en el ideal más alto. Sófocles humaniza la tragedia y la convierte en modelo imperecedero de educación humana. Asume el concepto de cultura, que emerge en su época, como creación originaria de una formación consciente del hombre. Presenta al hombre *como debe ser* y sus personajes encarnan la excelencia tal como la conciben los grandes educadores de su tiempo. Sócrates ha centrado en el alma el punto de partida de toda educación. El alma es lo más valioso del hombre y su *cuidado* es la principal tarea del hombre. Sófocles encarna el autoconocimiento trágico del hombre que profundiza el *conócete a ti mismo*.

El arte plástico y poético de la Grecia clásica se esfuerza por perfilar la *imagen del hombre*, la verdadera forma esencial humana. Por ello podemos decir que este arte fusiona un acontecimiento particular con la validez universal de un valor que irradia siempre nuevos significados y ámbitos de sentido del mundo del hombre. De ahí su fuerza emocional y su poder de conversión espiritual.

También la pintura es capaz de presentar potentes caracterizaciones de la naturaleza humana. La pintura, lo mismo que la literatura, cada una con sus formas significantes propias, revela rasgos esenciales o universales de la naturaleza humana. Nadie negará que los retratos de Rembrandt son *verdaderos-respecto-a la naturaleza humana*, en el sentido aristotélico.

Recientemente se ha publicado en castellano un libro de H.J.M. Nouwen, *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*. La obra narra un viaje espiritual hacia el reconocimiento de la gratuidad de Dios motivado por la visión del cuadro *El regreso del hijo pródigo*: «Mi corazón dio un brinco cuando lo vi. Tras mi largo viaje, aquel tierno abrazo de padre e hijo expresaba todo lo que yo deseaba en aquel momento. De hecho, yo era el hijo agotado por los largos viajes; quería que me abrazaran; buscaba un hogar para sentirme a salvo»³⁸⁵. El escritor destaca

³⁸⁵ H.J.M. NOUWEN, *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, PPC, Madrid, 1998, p. 8.

también el poder condensador de la imagen, la apertura a la trascendencia:

Cuanto más hablaba sobre *El hijo pródigo*, más lo consideraba como si se tratara de mi propia obra: un cuadro que contenía no sólo lo esencial de la historia que Dios quería que yo contara, sino también lo que yo mismo quería contar de Dios y a los hombres y mujeres de Dios. En él está todo el Evangelio. En él está toda mi vida y la de mis amigos. Este cuadro se ha convertido en una misteriosa ventana a través de la cual puedo poner un pie en el Reino de Dios. Es como una entrada inmensa que me permitiera pasar al otro lado de la existencia y, desde allí, contemplar la extraña variedad de gentes y acontecimientos que componen mi vida diaria³⁸⁶.

Quizá en la pintura la capacidad de representar los caracteres humanos es menor respecto a la literatura. Los artistas renuncian con frecuencia a ella buscando encarnar otros valores en las formas significantes. En este sentido podemos decir que no sabemos lo que debemos a la luz de Piero della Francesca, la luz de las ventanas de Vermeer, de Turner o de los impresionistas. Escribe G. Steiner: «No es una fantasía indulgente decir que los álamos están en llamas desde Van Gogh o que los acueductos llevan botas de marcha a partir de Paul Klee»³⁸⁷.

Cassirer ve aquí la universalidad que subrayaba Kant. La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas; nos muestra estas formas haciéndolas visibles y reconocibles; la selección que el artista realiza y configura es al mismo tiempo una objetivación. Si la obra fuera un capricho no poseería comunicabilidad universal: «Una vez que hemos entrado en su perspectiva, nos vemos obligados a mirar el mundo con sus ojos. Parece como si jamás hubiéramos visto el mundo con esa luz peculiar y, sin embargo, estamos convencidos de que esta luz es algo más que un vislumbre momentáneo; por virtud de la obra de arte se ha convertido en duradero y permanente. Una vez que la realidad nos ha sido revelada en

³⁸⁶ *Ib.*, pp. 20-21.

³⁸⁷ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 230.

esta forma particular, seguimos viéndola en tal forma»³⁸⁸. Este carácter de comunicabilidad universal que, kantianamente subraya Cassirer, es también una forma de intersubjetividad.

He destacado más arriba un texto de Steiner en el que ponía de manifiesto el significado de la música, así como su carácter cerebral y somático. La energía de la música nos pone en relación con la energía que es la vida. La música tiene un significado enteramente musical y trae consigo el conocimiento somático y espiritual del misterio que somos: «La universalidad de la música proclama la humanidad del hombre»³⁸⁹.

Quizá ninguna obra ha logrado llegar a ser símbolo de esta universalidad y humanidad de la música como la *Novena Sinfonía* de Beethoven. La *Novena*, y especialmente el tema de la *Oda a la Alegría*, se ha convertido en símbolo de la fraternidad universal y de la confianza en el destino de la humanidad. Beethoven encarnó en música el mensaje espiritual de la Oda a Schiller, originalmente titulada *An die Freiheit, A la Libertad*, y cuyo título definitivo fue *An die Freude, A la Alegría*. Desde muy joven tuvo el músico este proyecto, que llevó a cabo cuando su sordera estaba muy avanzada. La obra fue estrenada en 1824, momento en el que Beethoven no percibía ya ningún sonido, y, a pesar de que en el siglo XIX tuvo críticas adversas, actualmente está reconocida como una de las cumbres del patrimonio universal de la humanidad. Su carácter de conciliación se puso simbólicamente de manifiesto cuando se inició con la *Novena* el festival de Bayreuth de 1951, al volver a abrir el teatro wagneriano después de la Segunda Guerra Mundial.

El arte tiene muchos caminos para mostrar la naturaleza humana; no todos siguen la senda conciliadora de la obra de Beethoven. Algunos creadores lo han realizado subrayando los aspectos más desesperanzadores de la existencia humana. Podemos verlo, por ejemplo, en la obra de Camus.

La reflexión sobre la novela en Albert Camus surge al hilo de sus pensamientos en torno a la creación artística y ésta bajo el entramado de su núcleo vertebrador: la condición humana. En *El mito*

³⁸⁸ E. CASSIRER, «El arte», p. 218.

³⁸⁹ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 238.

de *Sísifo*, Camus trata de dar una respuesta al único problema filosófico y a la pregunta fundamental de la filosofía: «Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía»³⁹⁰. La pregunta por el sentido de la vida es apremiante y se debe profundizar en ella para hacerla clara al espíritu. Esta necesidad de conocimiento trae consigo una cierta paz. Sísifo no es tan desdichado como podría parecernos, pues el conocimiento le ha liberado de las falsas esperanzas, de la evasión y del engaño.

Ahora bien, la creación artística en general y, especialmente, la novela dotan al hombre de un ámbito de conocimiento que le ayuda a clarificar la condición de su naturaleza humana. Frente a un destino absurdo, Camus opone una actitud de *desdén lúcido*, ligado al rechazo de todo consuelo basado en la fe en Dios. La obra tiene un valor cognoscitivo y terapéutico. En la tensión constante que el hombre mantiene con el mundo, «esta obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ella las aventuras. Crear es vivir dos veces»³⁹¹. El creador, el comediante y el conquistador —*hombres absurdos*— tratan de repetir y recrear su propia realidad. El arte muestra en su espejo el rostro de nuestra existencia. La creación es «la gran imitación». Imitar y recrear la vida no es un refugio de lo absurdo. Camus, en *El mito de Sísifo*, es tajante: «Se trata solamente de su descripción. No ofrece una solución al mal del espíritu»³⁹². No es el fin de la vida ni ofrece un sentido. Crear o no crear no cambia nada, pero nos incita a salir de nosotros mismos y ver nuestra vida compartida por todos. La obra nos hace patente el valor de la consciencia absurda: «Hace que el espíritu salga de sí mismo y lo coloca frente a otro, no para que se pierda en él, sino para mostrarle con un dedo preciso el camino sin salida en que se han metido todos»³⁹³.

El nihilismo de Camus exige la renuncia a todo sentido. No hay en el arte un camino superador de la irracionalidad del mundo. El

³⁹⁰ A. CAMUS, *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, trad. De L. Echávarri, Losada, Buenos Aires, 1953, p. 13.

³⁹¹ *Ib.*, p. 77.

³⁹² *Ib.*, pp. 77-78.

³⁹³ *Ib.*, p. 78.

mito de Sísifo anula todo tipo de sentido trascendente y niega toda esperanza. La novela ha marcado una mayor intelectualización del arte. Toda novela tiene su lógica, sus postulados, su intuición y exigencia de claridad. Los grandes novelistas son novelistas filósofos, lo que no quiere decir escritores de tesis. Escriben con imágenes, no con razonamientos, impulsados por una filosofía inexpresada. La novela es un ámbito de conocimiento que tiene para el lector un valor terapéutico. Nos hace lúcidamente partícipes de un mundo sin sentido, y nos ayuda a tomar consciencia del carácter absurdo de nuestro mundo. Camus recoge una frase de Nietzsche: «El arte y nada más que el arte. Tenemos al arte para no morir de la verdad»³⁹⁴.

En *El hombre rebelde*, Camus añade a este valor cognoscitivo del arte una nueva dimensión: la creación artística como exigencia de unidad y reivindicación de un sentido. En *El mito de Sísifo* opone, en un dualismo irreconciliable, la unidad y la diversidad. Aquélla queda vinculada al ilegítimo salto hacia el absoluto y ésta a la problemática irracional del ser humano. En un mundo absurdo, el arte es recreación de la vida que nos ofrece la posibilidad de su conocimiento, pero además en *El hombre rebelde* encarna un nuevo valor: la *rebelión*. Camus muestra en este libro que la rebelión del hombre ante la absurdidad del mundo supone respetar la naturaleza humana y la fraternidad de los hombres. Apuesta Camus por un límite que no debe ser traspasado. Hay en sus páginas una crítica radical para todas las ideologías en cuyo nombre se mata y se asesina, se menosprecia y se destruye sistemáticamente a la humanidad en aras de un ilusorio paraíso futuro. En *El hombre rebelde*, la oposición unidad-diversidad ha dejado de ser irreconciliable: «En toda rebelión se descubren la exigencia metafísica de la unidad, la imposibilidad de asirse a ella y la fabricación de un universo de reemplazo. La rebelión, desde este punto de vista, es fabricante de universos. Esto define también al arte. La exigencia de la rebelión, para decir verdad, es en parte una exigencia estética»³⁹⁵.

El arte realiza, sin esfuerzo aparente, la reconciliación de lo singular con lo universal. El dolor que emerge de los cuadros de Van Gogh

³⁹⁴ *Ib.*, p. 76.

³⁹⁵ *Ib.*, p.340.

es el grito desesperado de todos los artistas. El arte encarna la rebelión del hombre y la transmite arrebatándola de la fugacidad del devenir. En el discurso que pronunció Camus el 10 de diciembre de 1957, en Estocolmo, con motivo de la entrega del premio Nobel, dijo: «Personalmente, no podría vivir sin mi arte. Pero jamás he colocado este arte por encima de todo. Por el contrario, si me es necesario, es porque no me separa de nadie y me permite vivir, tal como soy, al nivel de todos. El arte no es para mí una alegría solitaria. Es un medio para emocionar al mayor número de hombres, ofreciéndoles una imagen de los sufrimientos y alegrías comunes. Obliga, pues, al artista a no aislarse; lo somete a la verdad más humilde y a la más universal»³⁹⁶.

En el arte reconocemos los sentimientos del «corazón humano»

La emoción que Aristóteles destaca en la experiencia estética de la tragedia se fundamenta en el sentimiento de humanidad que nos vincula a todos los seres humanos. Es la filantropía o sentimiento compartido de humanidad que estudia en la *Ética a Nicómaco*. La emoción trágica se enmarca en el horizonte de ficción de la obra. Participamos de ella como si nos ocurriera a nosotros mismos. Es la capacidad que tiene el arte para convocarnos a un ámbito de cercanía. Lo vivenciamos como propio, porque lo que la obra nos dice está en nuestro horizonte humano. Experimentamos la situación representada, los sentimientos desencadenados en los personajes, porque es verosímil que nos toque vivir esa situación. La obra responde a nuestras preguntas vitales, a las inquietudes de nuestra existencia en el misterio de lo real; acoge el desamparo de nuestra circunstancia humana. Éste es el espacio preferencial del arte, el campo de fondo en el que se inscriben sus formas.

Las diversas dimensiones del arte parten de aquí. No quiero decir que se reduzcan a ellas. La creatividad humana no tiene fronteras y ha configurado en formas su experiencia del mundo con una gran riqueza. A lo largo de estas páginas he ido destacando algunos rasgos de esta riqueza. Los símbolos artísticos tienen una gran

³⁹⁶ *Primer Acto*, n.º 116, enero 1970, p. 35.

capacidad constructiva y modifican modelos y valores de nuestra visión del mundo y de nuestra relación con los otros. Pero su eficacia cognoscitiva se enraíza en su carácter humano, en el horizonte comunitario que nos permite reconocer sus formas como nuestras y sus preguntas como propias. El arte es un encuentro con nosotros mismos en el marco común e intersubjetivo del encuentro con los otros y con lo otro. Creo que ésta es la razón que nos muestra el valor del arte como obra de creación. La riqueza de la realidad, del mundo fenoménico en el que estamos inmersos, es probablemente superior a la del arte. Así lo reconocía Cézanne después de haber pintado durante muchos años. Pero el arte es huella humana, es donación y llamada de otro que no es ajeno a mí. Por eso dice Gadamer que la obra de arte nos habla a cada uno, como si nos lo dijera directamente³⁹⁷, y escribe R. Arnheim:

Percibir en toda su plenitud lo que significa amar verdaderamente, interesarse por algo, comprender, crear, descubrir, anhelar o esperar es, en sí mismo, el valor supremo de la vida. una vez que esto se comprende, es igual de evidente que el arte es la evocación de la vida en toda su plenitud, pureza e intensidad. El arte, por tanto, es uno de los instrumentos más poderosos de que disponemos para la realización de la vida. negar esta posibilidad a los seres humanos es ciertamente desheredarlos³⁹⁸.

Este diálogo con la obra se privilegia especialmente en el caso de la poesía. Quizá sea la poesía, el arte de la palabra, el que alcanza la mayor condensación de los sentimientos. La poesía precisa en palabra la diversidad de experiencias humanas: la soledad, el amor, la alegría, la paz... los sentimientos del ser humano, que el poeta encarna en forma precisa, exacta, condensada. El poeta —escribía Juan Ramón— es un creador, un nombrador a la manera de Dios; tiene que descifrar el mundo cantándolo. La poesía se caracteriza por su intuitiva metafísica. La poesía no es *confidencia*; el poeta se hace voz común, y aunque no escriba *para todos*, siempre llega a *todos* por los distintos caminos de su obra. Por ello en la poesía re

³⁹⁷ H. G. GADAMER, *Estética y hermenéutica*, p. 59.

³⁹⁸ ARNHEIM, *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 48.

conocemos los sentimientos *como si* fueran nuestros; es el encuentro con el *corazón humano*. Antonio Machado expresó estas ideas en lo que él mismo llamó el comunitarismo cordial o la sentimentalidad comunitaria. Machado vivió en su propia historia personal la exigencia de la tarea creadora hasta el punto de reconocer que sólo por ella no se suicidó tras la muerte de Leonor. En una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez escribe: «Cuando perdí a mi mujer pensé pegarme un tiro. El éxito de mi libro me salvó, y no por vanidad; ¡bien lo sabe Dios!, sino porque pensé que *si había en mí una fuerza útil* no tenía derecho a aniquilarla»³⁹⁹.

El poeta es un *alter-ego* del lector y éste se identifica con las palabras condensadas y cargadas de sentido que aquél le ofrece. Todo poeta escribe pensando en un tú, en un lector, que no conoce. El poeta tiene que trabajar con palabras que ya son *significaciones de lo humano*. Con su acción creadora alumbrá nuevos sentidos en el corazón de las cosas. Su tarea no consiste en utilizar bellamente las palabras, sino en *fundar* nuevos ámbitos de realidad, nombrando esencialmente. La poesía es así una búsqueda de la palabra primigenia, donadora de sentido. En algunos poetas como Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, actúa en esta búsqueda un principio de autenticación existencial. Juan Ramón lo decía con una expresión clara y profunda: «La poesía es alma»⁴⁰⁰. En la palabra se funden en uno la realidad dada y el alma del poeta. Guiado por la intuición, el poeta penetra en el misterio de lo real. La intuición es una forma penetrante de conocimiento, la única capaz de alcanzar las verdades más hondas. La poesía no es un entretenimiento vacío; es alumbramiento concreto de sentido, penetrado de una actitud de conocimiento. La poesía, escribe Machado, realiza lo desrealizado por el pensamiento lógico. El pensar poético es un pensar cualificador: «Este pensar se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos»⁴⁰¹. El poeta realiza una obra que es humanizadora. El valor de la palabra radica en esa fidelidad a la condición humana. Es palabra creadora, en la que la

³⁹⁹ A. MACHADO, *Prosas completas*, II, p. 1519.

⁴⁰⁰ J. R. JIMÉNEZ, *Ideología*, I, aforismo 1758, p. 293.

⁴⁰¹ A. MACHADO, *Poesías completas*, I, p. 691.

experiencia de lo vivido se trasciende en claridad de conciencia. El poeta es conciencia de sí mismo y del mundo. Su palabra poética es capaz de sentir y nombrar problemas del hombre. Así lo reconocemos como receptores cuando tenemos en nuestras manos poemas que nos llegan al fondo de nuestro corazón:

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

(...)

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos,
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastrojos de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos

(...)

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte
a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

(...)

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero⁴⁰².

⁴⁰² M. HERNÁNDEZ, «Elegía», en *Poemas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1967, pp. 37-39.

La *Elegía* es un poema en el que reconocemos encarnado el sentimiento de amistad y el dolor que podemos experimentar ante la muerte de un amigo, de un ser querido. Miguel Hernández lo escribió en el año 1935, al morir su amigo Ramón Sijé.

A partir de 1907, en la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*, Machado quiere dar forma a las ideas cordiales o los universales del sentimiento; algo que, siendo propio, pueda convertirse en patrimonio común. Es la misión del poeta: inventar nuevos poemas de lo eterno humano. Se trata de dar forma a lo *elemental humano*, que remite a lo esencial, a lo común originario que el poeta ve en sí mismo y en los otros⁴⁰³. Jorge Meneses dialoga con Juan de Mairena y dice:

La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es el sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario —ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo— no es un corazón: porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?⁴⁰⁴.

La poesía condensa en palabra la diversidad de experiencias humanas: soledad, amor, alegría, resentimiento, paz, tristeza, miedo y

⁴⁰³ P. Cerezo Galán, en su excelente estudio sobre el poeta, ya destacó en su día los dos vectores del humanismo trágico machadiano: lo elemental humano y el alma popular, la identificación simpatética con el pueblo de España. Cfr. P. CEREZO GALÁN, *Palabra en el tiempo de Antonio Machado. Poesía y filosofía*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 565 y ss.

⁴⁰⁴ A. MACHADO, *Poesías completas*, I, edición crítica de O. Macrí, Espasa Calpe, Madrid, 1988, pp. 709-710.

un largo etcétera que teje nuestro diverso psiquismo. Son los sentimientos del alma humana que el artista encarna en palabra; sentimientos, emociones, pasiones o pensamientos con los que nos identificamos porque pertenecen a la naturaleza humana. El arte nos presta su voz y nos ofrece un horizonte de comunión con los otros. Así también incrementa el arte la humanidad de nuestro ser personal.

Al explicitar los estratos que pueden diferenciarse en la estructura de una obra de arte, López Quintás recuerda que la experiencia artística consiste en transformar los nuevos espacios en ámbitos, convertir las realidades del entorno humano en campos de juego, campos de creación de ámbitos llenos de sentido. El *Quinteto para dos violas* y el aria *Traurigkeit war mir zum Lose*, de *El rapto del Serrallo* de W.A. Mozart, funda un ámbito de tristeza en el cual uno puede inmergirse, sobrecogerse y participar así de relación con todas las tristezas del ser humano: «Este salto del hecho concreto a la esencia, del individuo a la especie es parte constitutiva de la auténtica experiencia artística»⁴⁰⁵. Los ámbitos del arte encarnan actitudes y sentimientos básicos de la vida humana y son tanto más reales cuanto más esencialmente muestran las diversas vertientes *del ser humano*, de forma que cada uno de nosotros podamos inmergirnos en ellos, aceptándolos o rechazándolos, viviendo a fondo la lucha de la existencia. De ahí que la decisión de la obra literaria sea el tema y no el argumento, o de la obra en general, no los objetos, sino los ámbitos. Y eso es lo que posibilita que una obra clásica se siga representando o recreando en diferentes versiones. La obra de arte nos permite ser partícipes de otras vidas, que son distintas a la nuestra, aunque no del todo ajenas, porque todos estamos vinculados por un fondo común humano.

El arte y las inquietudes de nuestra existencia

El arte nos permite adentrarnos en la vida de los otros y compartir con ellos los problemas de la existencia humana. La pintura, la música, la escultura o la literatura nos muestran el desamparo de la

⁴⁰⁵ A. LÓPEZ QUINTÁS, *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella, 1991, p. 153.

condición humana, la insatisfacción radical de nuestra existencia, nuestros temores y nuestras pasiones, nuestra ansia de infinito. El arte —el arte que realmente nos importa— nos conduce al misterio y pone al descubierto las inquietudes del ser humano, un ámbito que todos compartimos. Esta dimensión comunitaria de lo humano se perfila como una vertiente crítica en la medida en que el arte es autónomo.

Ya hemos visto antes que el potencial crítico del arte radica en su forma estética y en su autonomía frente a las realidades sociales dadas. El arte, escribe Marcuse, puede ser revolucionario en dos sentidos. Primero si representa un cambio radical de estilo y técnica. Esta transformación puede ser una anticipación de las transformaciones de la sociedad. En segundo lugar: «Cuando, en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada y petrificada realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación). En este sentido, toda auténtica obra de arte debería ser revolucionaria, *i. e.* subversiva de percepción y comprensión, una denuncia de la realidad establecida, la manifestación de la imagen de la liberación»⁴⁰⁶.

Estas afirmaciones son válidas para cualquier obra, sea que denuncie explícitamente determinadas situaciones históricas de opresión del hombre, como por ejemplo B. Brecht, o que manifieste los problemas existenciales, al modo de Kafka. La denuncia crítica radica en su forma estética y, por lo tanto, su relación con la praxis es indirecta y mediata. No penetra en la acción; se preserva en la *ficción* de la forma estética. Pero aun cuando las obras tienen una finalidad didáctica y de clara denuncia de una situación histórica, la forma estética trasciende esa determinación social y nos ofrece el mundo humano en el que todos nos podemos reconocer. La estilización estética descubre «lo universal» en la situación social concreta. La sociedad de la época queda reflejada y transformada en la obra. Mediante la forma estética resplandece el universal en el destino de los individuos en las diversas situaciones de la existencia.

⁴⁰⁶ H. MARCUSE, *La dimensión estética del hombre*, pp. 57-58.

Hace unos años se representó en Bilbao la obra de Brecht *La evitable ascensión de Arturo Ui*. En ella Brecht muestra el ascenso de Hitler al poder y denuncia la falta de escrúpulos, de valentía, la falta de conciencia ética de muchos, que les llevó a no asumir responsabilidades y a esperar soluciones desde el poder. La pasividad y la ceguera les condujeron a abrir las puertas a los salvadores y a permitir la corrupción. El título es significativo: la ascensión de Arturo Ui (Hitler) podía haber sido evitada. Brecht traslada la historia al Chicago de los gánsters mostrando a los protagonistas «históricos» como meros contrabandistas y ladrones. El didactismo del autor es explícito. Los nombres de los personajes son claros: Giri/Göering, Givolá/Goebbels, Roma/Röhm, y Arturo Ui es Hitler; la proyección histórica se transparenta también en las acotaciones escénicas y en el epílogo:

Respetable público: aprendamos a ver,
en vez de mirar como borregos
(...)
Lo que habéis visto estuvo a punto de dominar el mundo
aún no hace tantos años⁴⁰⁷.

Pero en su denuncia manifiesta, la obra pone de relieve la culpa compartida por todos. La confesión del viejo Dogoborough, un honorable e incorrupto miembro del Ayuntamiento, que acepta el chantaje, condensa en la obra de Brecht la imposibilidad de liberarse de responsabilidades:

Y es así como yo, Dogbrú, el anciano honorable,
después de ochenta inviernos cumplidos con honor,
guardé silencio en todos los más turbios proyectos
y actos más abyectos
de esta criminal banda de asesinos.
¡Oh, mundo atroz! ¡Oh, fiero, cruel destino!
¡Quienes me conocieron es otro tiempo, dicen
que yo nada sabía de nada y, si supiera

⁴⁰⁷ B. BRECHT, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, versión de C.J. Cela, Júcar, Madrid, 1975, p. 193.

algo, jamás lo hubiera permitido!
Pero yo lo sé todo; todo lo supe a tiempo
Y todo, también lo supe, en su momento
(...)
Yo también supe todo y todo lo toleré.
Yo, vuestro honrado Dogbrú, en mi ansia y avidez
al ver como perdía la confianza
de todos a la vez⁴⁰⁸.

Decía que el arte es un condensador del mundo humano, un espejo intersubjetivo. El placer del reconocimiento que destacó Aristóteles lleva implícita la experiencia compartida de humanidad. La poesía es *mímesis* de acciones humanas. La acción relatada por el poeta es general, mientras la narración histórica es particular. El verdadero poeta al forjar sus caracteres realiza una universalización ideal de la experiencia humana. El dolor del reconocimiento del viejo Dogbrú nos convoca a un mundo común: todos somos Dogbrú. El arte es una toma de conciencia de nuestras propias posibilidades. Es un ámbito de conocimiento que nos ayuda a clarificar nuestra condición humana; el arte revela lo que somos.

El arte que nos conmociona con más intensidad es aquél que afronta con mayor densidad el mundo humano y técnicamente logra precisarlo de manera espléndida. Es entonces cuando la intensidad de emoción y pensamiento se condensan en una forma que tiene una gran fuerza simbólica. La obra de arte bien realizada, que aúna habilidad y profundidad de sentido, muestra el mundo humano, los problemas de la existencia, los sentimientos profundos, los ámbitos que marcan nuestro existir. Difícilmente nos emociona una obra que sólo tiene una cierta habilidad, una técnica artesanal bien aprendida; quizá nos guste, pero esa obra es intrascendente, no tiene mucho que decir. Todos los seres humanos compartimos un horizonte de inquietudes constitutivas de nuestro propio ser humano. Todos nos enfrentamos a interrogantes cuya respuesta es un misterio. Son inquietudes de nuestra existencia que se resisten a una explicación racional y, por eso, hallan su mejor expresión en el campo del arte: el dolor, la temporalidad de nuestro vivir, el ser

⁴⁰⁸ *Ib.*, p. 121.

para la muerte, la incertidumbre del existir, etc., son los temas que angustian al ser humano y que encontramos en las grandes obras de arte.

Los filósofos y los artistas se han hecho portadores desde la antigüedad de las inquietudes del hombre. El ser humano vive su existencia esencialmente como problema y quizá podamos decir, con algún autor existencialista, que el problema es el modo de ser fundamental del ser humano, su existencia específica; el hombre es continuamente un problema para sí mismo. Esta problematicidad que vivimos como modo de ser propio surge de la indigencia de la condición humana y de nuestro carácter finito y temporal. Por eso el tema de la muerte es uno de los grandes temas de la literatura y del arte. La muerte adquiere un sentido inquietante para el hombre en el seno de su propia vida. Su conciencia en el horizonte de la vida cuestiona el sentido de nuestra existencia y nos sitúa en una dimensión radical. No se puede experimentar la muerte como muerte propia ni tampoco la muerte ajena. Sólo se puede concebir como posibilidad, como la posibilidad más peculiar e intrínseca del ser humano. Un angustioso texto de Tolstoi muestra esta inquietud del ser humano:

Según el doctor, los sufrimientos físicos del enfermo debían ser terribles, y ello era verdad; pero más terribles eran aún sus sufrimientos morales, y en ellos radicaba su principal tortura. Su dolor moral consistía en que aquella noche, al contemplar el semblante soñoliento, bondadoso de Guerásim, de improviso le vino a la cabeza: «¿Y si fuera verdad que toda mi vida, mi vida consciente, no ha sido “lo que debía”? (...) Al ver por la mañana al lacayo, luego a su mujer, después a su hija, más tarde al doctor, cada uno de sus movimientos, cada una de sus palabras le confirmaron la aterradora verdad que se le había descubierto por la noche. En ellos se veía a sí mismo, veía todo cuanto había constituido la razón de su vida, y resultaba para él evidente que aquello no era lo que debía ser, sino una enorme y atroz falacia que celaba la vida y la muerte⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ L. TOLSTOI, *La muerte de Ivan Ilich*, en *Novelas cortas*, Maucci, Barcelona, 1902, p. 103.

A la incertidumbre por nuestro propio proyecto de vida se une la inquietud por el futuro de los seres que nos rodean. La muerte de una persona querida es una experiencia límite. Es, dirá Jaspers, el corte más profundo que puede producirse en nuestra vida. La vivencia de soledad se descubre al romperse la comunicación y comprender, como Ivan Ilich en la novela de Tolstoi, que todo el mundo muere solo. Pero, aun en esa situación límite, escribe Jaspers, el que ama encuentra una esperanza, porque la persona amada sinceramente permanece como una *presencia existencial*⁴¹⁰.

También la música encarna y expresa las inquietudes de nuestra existencia. Los propios compositores lo expresan cuando se les pregunta por sus actividades creativas. El compositor español Tomás Marco escribe: «La obra de un compositor es la obra de un hombre inmerso en una sociedad que es referencia de origen y finalizadora del proceso creativo. El acto de creación es siempre un acto de comunicación. Dicho de otra manera, es siempre un acto para alguien: relaciona a la persona que crea (y lo hace desde sus propios condicionamientos espacio-temporales-biográficos) con realidades más amplias: la comunidad próxima, la sociedad a la que pertenece, e incluso la solidaridad humana a nivel planetario»⁴¹¹. Probablemente nos sorprenden estas ideas cuando las encontramos en compositores actuales, pues nos resulta más asequible esta comunicación si pensamos en Mozart, Bach o Vivaldi.

Sin embargo, esta voluntad de relación podemos encontrarla también en otros autores del siglo xx, como es el caso de Cristóbal Halffter. Halffter compone sus obras con la firme creencia de la validez de la música para comunicar, para transmitir a los receptores un mensaje específicamente musical y, por supuesto, por medio de su inalienable mensaje, pero capaz de transportar emociones, valores y denuncias. Los mismos títulos de sus obras son significativos: *Cantata de los Derechos Humanos*, *Réquiem por la libertad imaginada*, *Planto por las víctimas de la violencia* o *Elegías a la muerte de tres poetas*

⁴¹⁰ Cfr. K. JASPERS, *Philosophie*, Springer, Berlín, 1932, 3 v., y *Psicología de las concepciones del mundo*, Gredos, Madrid, pp. 340-358.

⁴¹¹ T. MARCO, «La creación musical contemporánea», en F. SORIA y J.M. ALMARZA, *Arte contemporáneo y sociedad*, p. 212.

españoles. Esta obra, dedicada a Machado, Lorca y Hernández, simboliza el deseo de que nunca más mueran poetas ni nadie víctimas de la guerra o la violencia. En otra obra, *Gaudium et Spes*, escoge como tema el juicio condenatorio a un objetor de conciencia. La obra presenta el patetismo de la violencia que condena a un hombre de paz y culmina con un canto de esperanza en la paz. Comienza la cantata un *Kyrie* con un sentido de resurrección, sin instrumentos, *a capella*. La segunda parte es una gran fuga hablada, sin canto, de gran dramatismo. La voz del acusado se defiende sobresaliendo de las voces acusadoras. Finalmente el coro canta la esperanza sobre un texto de Isaías y el canto de las Bienaventuranzas.

Este compositor confiesa su compromiso con la sociedad en la que vive: «Una música entendida como arte por el arte, como interpretaba Ortega y Gasset, no tiene sentido para mí. La función de la música es testificar la época concreta del mundo en que vive el compositor y, simultáneamente, elevar la conciencia y la sensibilidad de quienes la oyen, sean o no contemporáneos del autor»⁴¹². *Elevar la conciencia y la sensibilidad* es la misma intención que hemos encontrado en otros autores; Juan Ramón se refería a los tres cultivos que nos proporciona el arte: la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia. A los compositores, y especialmente a los contemporáneos, se les pide que expliquen sus obras. Así responde este autor: «Me preguntan a veces por qué no explico esto en los programas o en los conciertos. Suelo responder que yo hago música: es una forma de ser hombre, de ser testigo, partidario o contradictor de cosas que vivo con mis contemporáneos. En la música ocurre algo que no ocurre con las palabras. Con la música no se puede mentir, y cuando hay un acorde fortísimo se expresan muchas más cosas que las que se pueden decir con las palabras»⁴¹³.

La música no nos habla con palabras, pero se hace transparente en la experiencia que tenemos de ella: «Hay música que transmite la grave constancia, la finalidad de la muerte y cierto rechazo de esta misma finalidad. Este movimiento dual, instintivo para la humanidad

⁴¹² Cfr. C. HALFFTER, «Últimas tendencias de mi obra musical», en F. SORIA y J.M. ALMARZA, p. 241.

⁴¹³ *Ib.*, p. 243.

pero escandaloso para la razón, es evidente, se hace transparente a la atención espiritual, intelectual y física en el quinteto en do mayor de Schubert»⁴¹⁴.

Esta fuerza de la música podemos encontrarla también en los espectáculos dramáticos de Salvador Távora. En ellos predominan formas de comunicación no textual que ha ido construyendo desde hace años con el grupo *La Cuadra de Sevilla*. Los espectáculos de Távora son una forma de expresión en la que confluyen elementos gestuales, plástico-visuales, sonoros, olfativos; utiliza el canto y el baile y formas de representación popular enraizadas en su Andalucía natal y en la cultura mediterránea, como la procesión, el toro o el caballo. Algunas propuestas se basan en textos dramáticos, como en el caso de *Las Bacantes* o de *Carmen*, o en poemas como *Nana de espinas* o en relatos como *Crónica de una muerte anunciada*. Pero todas ellas se gestan en la intuición compartida del dolor y el sufrimiento humano, desde *Quejío, Andalucía amarga, Alhucema* hasta *Carmen*; un sentimiento universal de la existencia humana que Távora expresa con la fuerza de su teatro global, utilizando todos los elementos de la comunicación artística. El nombre de una de las obras, *Alhucema*, es muestra de este intento; palabra de origen árabe, despierta en nuestros sentidos por su pronunciación y su olor la evocación de un espacio cultural compartido, en el que el tolerante convivir de los andaluces con todos los pueblos que forjaron su cultura se vuelve símbolo de la tolerancia humana. Távora reclama la fuerza comunicativa del espectáculo teatral, transmitiendo emociones y sentimientos compartidos y comprendidos por todos.

El artista, músico, pintor o poeta, tiene la capacidad de transfigurar su inquietud personal en una dimensión universal. El hombre vive su existencia, en un trasfondo de inquietudes e interrogantes. Esta problematicidad surge de la indigencia de la condición humana y de su carácter finito y temporal. Esta experiencia compartida, desoladora para el entendimiento y que parece escaparse a la comprensión racional, se manifiesta en el ámbito simbólico de la obra de arte:

⁴¹⁴ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 274.

Sólo el hombre está solo. Es que se sabe
vivo y mortal. Es que se siente huir
—ese río del tiempo hacia la muerte—.

Es que quiere quedar. Seguir siguiendo,
subir, a contra muerte, hasta lo eterno.
Le da miedo mirar. Cierra los ojos
Para dormir el sueño de los vivos.

Pero la muerte, desde dentro, ve,
pero la muerte, desde dentro, vela,
pero la muerte, desde dentro, mata⁴¹⁵.

El poeta afronta sin evasivas la presencia de la muerte en el centro del hombre. Como Heidegger, Otero hace explícita la condición mortal del hombre: la muerte es un constitutivo intrínseco de su existencia. La realidad de la muerte no puede eludirse, cada uno la lleva en sí mismo: «*la muerte, desde dentro, ve, ... desde dentro, vela*». El ansia de vida, como diría Unamuno, es el anhelo de ser todo lo demás sin dejar de ser nosotros mismos, es el deseo de seguir siendo yo. Este deseo es el secreto de la vida humana. El dolor por el recuerdo que se nos escapa entre los surcos de nuestra conciencia, el anhelo de no perder el sentido de su continuidad, de no romper el encadenamiento de nuestros recuerdos, se enfrenta en nuestro transcurrir a la evidencia de una muerte constante y segura. La vivencia de la muerte como compañera cotidiana está agudizada por la mirada atenta del poeta a la fugacidad del devenir. La vida nos enseña a morir diariamente. La muerte se manifiesta también en el interior de nuestra conciencia, que se debate entre el recuerdo y el olvido. El dormir, el sueño, son su anticipación. La muerte nos acompaña siempre; todo, el tiempo vital, el tiempo de sentido, está destinado a la muerte y se convierte en «humo, en polvo, en sombra, en nada» (Góngora). Así expresa esta inquietud el siguiente poema de Antonio Machado:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
donde guarda el recuerdo
los hálitos más puros de la vida,

⁴¹⁵ B. DE OTERO, *Angel fieramente humano*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 12.

la blanca sombra del amor primero,
la voz que fue a tu corazón, la mano
que tú querías retener en sueños,
y todos los amores
que llegaron al alma, al hondo cielo?
¿Y ha de morir contigo el mundo tuyo,
la vieja vida en orden tuyo y nuevo?
¿Los yunques y crisoles de tu alma
trabajan para el polvo y para el viento?»⁴¹⁶.

Sólo en la muerte humana adquiere el hecho de morir su plena significación. El ser humano, inmerso en la naturaleza, es testigo del fugaz transcurrir de los seres y fenómenos naturales, pero su transitoriedad no le inquieta y es vista como algo natural. Es la analogía con su propia muerte la que agudiza la mirada del hombre que, como el poeta o el filósofo, registra la fugacidad del devenir. La muerte adquiere un sentido inquietante en el marco de la propia vida. En su conciencia aparece la muerte como algo específico y propio de la vida humana. Su presencia en el horizonte de nuestra vida cuestiona el sentido de nuestra existencia y nos sitúa en su dimensión radical. Sólo el ser humano tiene la capacidad de su comprensión y el tormento de su temor, pues no es una *cosa* ciega entre cosas, sino *conciencia de sí* en el seno de un mundo fugaz. El arte que *encarna* esta conciencia, la forma creada que logra precisar nuestras inquietudes humanas, es la que con mayor facilidad nos sitúa en un horizonte de encuentro con el *otro*. Es el arte, en forma de sonata, de poema o de pintura, que nos vincula a los otros y que no oímos, leemos o vemos, sino que vivenciamos con la fuerza de una experiencia de comunión humana.

Un ámbito intersubjetivo

Hemos visto que el arte establece en sus imágenes un universo que pone de manifiesto el mundo del hombre, con sus esperanzas e ilusiones y con sus inquietudes y su sufrimiento. Con su capacidad simbólica hace transmisibles estos ámbitos de realidad creada y es

⁴¹⁶ A. MACHADO, *Soledades*, poema 78, en *Poesías completas*, I, p. 482.

un ámbito de encuentro de los seres humanos. La obra de arte porta en sí misma la presencia de su creador y nos abre a una dimensión de intersubjetividad, porque en ella está la huella de lo humano que todos compartimos. Esta presencia nos ayuda a comprender *al otro*, no sólo al otro que yo soy sino *al otro distinto*. Paso a comentar brevemente estos aspectos.

El vínculo del receptor y el autor

La expresión de una obra se suele considerar una cualidad que designa al autor, que nos lleva directamente a él, que es *marca*: «La obra no sólo es la marca del productor en su obra, sino lo que de más verdaderamente humano existe en la obra. Por ello, de golpe, dado que lo humano es inmediatamente accesible al hombre, es lo que nos habla más directamente»⁴¹⁷. A través de la vivencia de la obra, en la medida que ahondamos en su profundidad latente, descubrimos un lazo de comunicación con su creador. En el horizonte de comunión humana cobra un profundo sentido el diálogo que el autor establece con el receptor:

Leer, leer, leer; vivir la vida
que otros soñaron;
leer, leer, leer, el alma olvida
los que pasaron;
se queda en las que quedan, las ficciones,
las flores de la pluma,
las solas, las humanas creaciones,
el peso de la espuma.
Leer, leer, leer, ¿seré lectura
mañana también yo?
¿Seré mi creador, mi criatura,
seré lo que pasó?⁴¹⁸

El poema de Unamuno se inscribe en el tema central que vertebra su pensamiento. El hombre no puede tener seguridad ni certeza

⁴¹⁷ M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, I, pp. 372-373.

⁴¹⁸ M. DE UNAMUNO, *Cancionero, Diario poético (1928-1936)*, en *Poesías escogidas*, Losada, Buenos Aires, 1965, p. 174.

de su inmortalidad ni de la existencia de Dios como Inmortalizador; tiene que resignarse a vivir sobre la duda y a sostener su vida sobre la incertidumbre. Frente al mundo de las cosas —el mundo de los realistas— y el mundo racional, para Unamuno la vida es sueño y este sueño es una auténtica realidad. El ser del hombre es proyecto de ese sueño. El hombre muerto existe para nosotros en el recuerdo y en la pervivencia de la fama. Por eso, revivir lo ya vivido es hacerlo ser de nuevo, que no se pierda en el pasado y en la nada; leer es actualizar. Cada momento de las vidas de los que pasaron puede ser actualizado, revivido, renovado, vuelto al ser. De ahí la pregunta *¿seré lectura / mañana también yo?* Por eso escribe P. Valéry que la obra del espíritu no existe sino en acto:

La obra del espíritu no existe sino en acto. Fuera de este acto, lo que queda no es más que un objeto que no ofrece con el espíritu ninguna relación particular (...) Un poema en el papel no es nada más que una escritura sometida a todo lo que se puede hacer de una escritura. Pero entre todas sus posibilidades, hay una y una sola, que coloca por fin ese texto en las condiciones en que tomará fuerza y forma de acción. Un poema es un discurso que exige y que produce una relación continuada *entre la voz que es y la voz que viene y que debe venir*. Esa voz debe ser de tal modo, que se imponga y que excite el estado afectivo del cual el texto sea la única expresión verbal. Quitad la voz y la voz necesaria, y todo se vuelve arbitrario. El poema se cambia en una serie de signos que no están ligados más que por estar materialmente trazados los unos después de los otros⁴¹⁹.

El poeta no escribe un poema lírico o una historia trágica como una autobiografía, sino haciéndose eco de los demás seres humanos, borrándose a sí mismo para condensar su intimidad en un símbolo para los otros. De ahí también que podamos hablar del regalo, del don del arte. El artista se entrega en su obra, sacrifica en cierto modo su yo, lo que, a su vez, le proporciona un ámbito de resonancia que rompe sus propios límites individuales. El creador y el receptor pierden su yo en la obra para ganar la dimensión del ámbito

⁴¹⁹ P. VALÉRY, *Introducción a la Poética*, pp. 43-44.

comunitario de lo humano. La experiencia en ambos casos, creación y recepción, es personal pero nos abre a una dirección de lo universalmente compartido. El artista nos dona su experiencia de vida, su manera de sentir la condición humana, pero no como una confesión psicológica, como una confidencia; lo hace creando una forma simbólica en la que su experiencia individual ha quedado subsumida en un plano sobreindividual. Antonio Machado concretaba en estos términos el *Problema de la lírica*:

El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del TU, es decir, de otros sujetos. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica⁴²⁰.

Tampoco el lenguaje es propio del poeta; menos aún que el sentimiento. El lenguaje, concreta Machado, antes de ser nuestro, ya que exclusivamente del poeta no será nunca, es del mundo de los otros yos. Es uno de los problemas de la lírica; las palabras son el material que utiliza el poeta y tienen ya una significación de lo humano; su tarea es darles nuevas significaciones respetando aquéllas.

En el poema 51 de *La obra desnuda*, de Juan Ramón Jiménez, titulado *Biblioteca de otros*, el poeta imagina su Obra en el futuro, terminada ya y «acostumbrada como yo a estar muerto / a estar sin mí, ya mucho tiempo...». El poeta, ya muerto, estará allí, congregado gracias al amor *de un noble pensamiento amigo*:

La tarde del futuro será hermosa
—¿más que ésta?— y mis libros,
con los sentidos que les di yo tanto,
desde la soledad de la morada ajena,

⁴²⁰ A. MACHADO, *Prosas completas*, II, edición crítica de Oreste Macrí, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 1310.

la gozarán, tan bien, mirándola tan sólo, igual
que un hombre a una universal mujer desconocida
—mirándola tan sólo—.

¡Horas de plenitud para mi espíritu
errante, congregado
por el amor —¡gracias, desde hoy!—
de un noble pensamiento amigo!

Poema 51⁴²¹

La palabra esencial desvelará su hermosura inmensa al lector, al *amigo*; no a cualquiera, ni al que hable de *modas a su lado*⁴²². La poesía se dará al lector *gustoso*, al *hombre desnudo*. Juan Ramón se interroga por el sentido que su obra ofrecerá al *hombre desnudo del mañana*: «¿Qué serás, tú, desnuda mía, para el hombre desnudo del mañana? ¿Lo podrás consolar de ser aún poco; entristecer de ser aún poco, tan lejos o tan cerca aún de ti?»⁴²³.

En la obra poética —y expresamente en el ciclo 1916-1923, en el que se incardina esta obra—, el yo poético se declara superviviente y vencedor de la muerte. Cuando su cuerpo muera, su yo vaciado en la obra, fundido con ella, vivirá. La creación del yo en la obra se explicita como un vaciamiento y separación entitativa del alma y el cuerpo. Podríamos entenderlo como un proceso de alteridad en el que el yo no poético queda reabsorbido y transmutado en el yo poético, que sobrevive en fusión con su fruto. El yo poético, vaciado en la obra, hecho con libre voluntad y trabajo gustoso, burla la muerte corporal. No pretende una inmortalidad atemporal, pero sí la supervivencia de su obra-alma u obra-conciencia tras la muerte del cuerpo. La obra es alma y carne del poeta, el fruto conseguido en el esfuerzo de una vida vivida en y para la poesía.

Platón estableció en el *Banquete* las formas de fecundidad corporal y espiritual por las que el ser vivo mortal se asegura la inmortalidad. Una de las formas de fecundidad espiritual es la creación

⁴²¹ J.R. JIMÉNEZ, *La obra desnuda*, ed. de Arturo del Villar, Aldebarán, Sevilla, 1976, p. 94.

⁴²² Cfr. *ib.*, poema 52, p. 95.

⁴²³ *Ib.*, poema 60, p. 103.

poética. La procreación es una obra divina y su grado más elevado es la contemplación de la Belleza en sí. El impulso creador arrebató al hombre a lo bello y le eleva al horizonte más valioso del ser. La generación en la belleza es un cauce privilegiado para alcanzar la inmortalidad. La fusión salvadora con la obra transparente, en Juan Ramón, una peculiar dimensión escatológica del alma, ya que el yo-obra estará destinado a no morir con el cuerpo, es decir, a la inmortalidad temporal propia del fenómeno poético. Por ello, si bien sobrevive a la muerte corporal del yo, Juan Ramón no descarta la muerte, pues su conciencia en fusión con la obra correrá la misma suerte incierta que ésta.

¿Qué es, entonces, la clave de esta supervivencia del alma-obra? No es sólo, en mi opinión, la «inmortalidad» conseguida en este trasvase vida-obra, sino el gozo del poeta de saberse creador; la conciencia de conocer la posibilidad de entrar en contacto con lo más valioso y eterno de la realidad, transformar lo destinado a la muerte con las amarras de la creación y donarlo a la humanidad. El descubrimiento de este poder creador es también una autocreación de sí mismo y, por tanto, una conciencia de la inmortalidad del yo poético en la obra. El poeta se da forma a sí mismo al crear su obra; realiza el proyecto de vida que como hombre tiene sobre su propio yo. Crear poesía es autorrealizarse, cultivar el espíritu, ahondarlo hasta dar a luz un nuevo sentido del ser; es crear una realidad nombrándola, con palabra esencial. La vida creada trasciende la inmediatez del momento fugaz y configura el espíritu «libre» y «definido» en su obra que el poeta nos dona. La superación de la muerte en su obra es, por tanto, una salvación por el conocimiento y la creación. Es el cauce platónico de generación en la belleza, no como descubrimiento de una verdad oculta, sino como irradiación de esplendor creado en la palabra. Este es el fruto del que nos quiere hacer partícipes el poeta.

El otro que yo soy y el otro distinto

La obra no es un vehículo que posibilita la comunicación del autor y el receptor. El artista se entrega a su obra, sacrifica en ella su yo, pero en esa creación se engrandece, como dice Gabriel Celaya, para extenderse y sobrevivir de un modo no individual, es decir,

para forzar los límites de su finitud existencial. El creador y el receptor ganan en amplitud de existencia y alcanzan un horizonte de comunicación que les sitúa en el ámbito de lo universalmente compartido⁴²⁴. El artista sale de sí mismo, rompe las fronteras de su yo y se expande en los otros:

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales me ensancho⁴²⁵.

El arte se vive personalmente, pero su experiencia conlleva un horizonte de intersubjetividad. El artista apunta al hombre sin lugar, sin época determinada: «a todos aquellos que por alejados de su pequeña y menesterosa contingencia le permitirán salir de ésta y ser con ello, por ellos y en ellos, igual a lo mejor de sí mismos. Ser con ellos, por ellos y en ellos —comunicándose— y hacer a la vez que ellos sean con él, por él y en él, hombres esenciales»⁴²⁶.

El arte no es confidencia, puesto que el hecho concreto que configura queda traspuesto y enriquecido en un plano sobreindividual. La apariencia particular queda transfigurada en términos universales, y en el horizonte universal se da la comunicación artística. En el prólogo a *El Canto Errante* escribe Rubén Darío: «Yo he dicho: es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal»⁴²⁷. Ciertamente, el artista —como el receptor— está condicionado por una circunstancia. Pero sus contingencias particulares quedan superadas en la obra con intención de permanencia: su obra dice una verdad esencial, la verdad de su ser hombre, por encima de todo lo que le particulariza.

⁴²⁴ Cfr. G. CELAYA, «El arte como lenguaje», en *Poesía y verdad*, Planeta, Barcelona, 1979, pp. 37-65.

⁴²⁵ G. CELAYA, *Cantos iberos*, Turner, Madrid, 1975, pp. 57 y 58.

⁴²⁶ G. CELAYA, *El arte como lenguaje*, p. 54.

⁴²⁷ R. DARÍO, prólogo a *El Canto Errante*, en *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 698.

Ahora bien, hay que tener presente que la obra tiene su propia realidad y no se reduce a ningún pretexto o medio. Ella misma porta la presencia de su creador y nos abre a un ámbito de intersubjetividad, porque en ella y en su experiencia estética está presente el hombre. Así lo reconoce en sus declaraciones de *Poética* E. Marquina: «Las obras de poesía son fruto de un *pathos* emocional que embebe y agita el alma del poeta, poniéndole en trance de superación de sí mismo, inserto en la onda de la energía universal que hace a los árboles florecer, rodar a los astros, querer a los corazones. Un nexo inefable de convivencia se establece entre el poeta, la naturaleza y la humanidad. Cantan unos en otros. Dios parece mostrarse»⁴²⁸. Esta reflexión de E. Marquina sitúa el ámbito de intersubjetividad que nos proporciona la obra en un horizonte de trascendencia. Es la tesis que sostiene Steiner; la poesía, el arte y la música nos ponen en contacto con aquello que no es nuestro en el ser. El ensayo *Presencias reales* es una apuesta en favor del significado cuando nos encontramos al *otro* en su condición de libertad. Steiner afirma la *presencia* de una realidad en el lenguaje y la forma. La experiencia del significado estético —en particular el de la literatura, las artes y la forma musical— infiere la posibilidad necesaria de la presencia real de Dios.

Esta comprensión de la obra es anterior y prioritaria a cualquier análisis que aborde sus rasgos expresivos y estilísticos de la obra. Es la calidad afectiva de la que habla Dufrenne lo que nos proporciona la unidad, el sentido y lo humano de la obra.

El poeta nos dona la palabra, nos presta su voz; en sus imágenes intuimos nuestro destino, vivenciamos nuestro dolor. El arte nos muestra así la verdad más profunda de nuestro ser. Ahora podemos comprender de la mano del poeta lo que Goodman, Arnheim o Gardner explicitaban más arriba: la eficacia cognoscitiva del arte nos conduce a la experiencia compartida de humanidad. El sufrimiento que experimentamos al leer un poema o ver una tragedia es el que previamente hemos experimentado en nuestra vida o el que vivenciamos *como si* fuera propio, en el proceso empático que el dolor ajeno nos produce. Es la dimensión humana de la obra la que

⁴²⁸ E. MARQUINA, «Poética», en G. DIEGO, p. 116.

nos emociona y la que nos une a los otros en lo más profundo de nuestra existencia.

Entre los años 1901 y 1904 Gustav Mahler compuso un ciclo de cinco canciones basadas en unos poemas que F. Rückert había escrito al morir sus hijos en 1836: *Canciones de los niños muertos*. Mahler había vivido ya la muerte de su hermano y, años después de haber compuesto estas obras, tendría que sufrir la tragedia de la muerte de una de sus hijas. El tema de estas composiciones es la muerte; el primer *Lied* encarna una melodía de gran tristeza con el oboe y la trompa; una esperanza se vislumbra en la última, pues «los niños descansan como si estuvieran en la casa de su madre, sin temor a las tormentas, protegidos por la mano de Dios». Así recuerda Alma Mahler, su mujer, aquellas composiciones:

Friedrich Rückert creó llorando las *Canciones de los niños muertos* cuando regresaba a su vacía casa del entierro de sus hijos, arrebatados por una epidemia.

A Gustav Mahler le impresionó tanto aquello que, como en un sueño, les puso música en 1901.

Las tres primeras canciones surgieron al mismo tiempo que la primera sesión de la aún incompleta V Sinfonía, como se puede apreciar en los apasionados temas. En el verano de 1902 terminó la V Sinfonía y dejó en suspenso las *Canciones de los niños muertos*.

Estábamos casados y teníamos una hija, a quien Mahler adoraba.

Tres años después, compuso las dos canciones últimas.

Tras la muerte de nuestra hija mayor, en 1907, Mahler ya no fue capaz de preparar ni de dirigir las *Canciones de los niños muertos*.

Aquel trabajo me había resultado espeluznante en vida de las niñas. Las dos preciosas criaturas jugaban alborozadas en el jardín y me espantaba que él fuese capaz de cantar su muerte⁴²⁹.

«Soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño», con estas palabras inicia Unamuno su obra *El sentimiento trágico de la vida*. Corrige así la célebre frase de Terencio, sustituyendo el adjetivo

⁴²⁹ A. MAHLER-WERFEL, *Mi vida*, Tusquets, Barcelona, 1984, pp. 51-52.

humano por el sustantivo concreto. El filósofo se refiere al hombre concreto, es decir, a la mujer y al hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere; el otro yo, el verdadero hermano. Para Unamuno, descubrir al otro es descubrir la secreta menesterosidad del hombre en la existencia; es una mirada compasiva desde un horizonte común de sufrimiento. Quizá nadie como él ha encontrado imágenes más radicales para mostrar el drama de quien ve en el otro un puro y real *otro yo*. Podemos recordar el siguiente fragmento de su obra *El Otro*:

Otro.—¿Contigo? ¿Conmigo? Estaba, pues como te digo, aquí conmigo, cuando me anunciaron al otro, y me vi entrar a mí mismo por ahí, por esa puerta... No, no te alteres ni temas. Y en todo caso, toma la llave (*Se la da*). ¡Ah!, pero dime si guardas alguno de esos espejitos para atusarse pelo y bigote...

Ernesto.—Sí, aquí lo tengo (*Lo saca y se lo da*).

Otro.—Un espejo y una llave no pueden estar juntos... (*Rompiéndolo y tirándolo*).

Ernesto.—Vamos, sigue, que me...

Otro.—No temas. Me vi entrar como si me hubiese desprendido de un espejo, y me vi sentarme ahí, donde tú estás... No te palpés, no; no estás soñando..., eres tú, tú mismo... Me vi entrar, y el otro... yo... se puso como estoy, como estás...⁴³⁰.

El arte muestra estos temas de diversas maneras y con diferentes manifestaciones. Los filósofos existencialistas han expresado sus ideas en obras dramáticas, como es el caso de Sartre o de Camus. El acto fundamental de la constitución de la autoconciencia como conciencia de mí es sentirme visto por otro; antes de sentirme a mí mismo visto por mí, está el sentirme visto por otro. El otro aparece en mi mundo y esa aparición puede ser vista como un *infierno*; es la posición que nos muestra Sartre: el infierno es el otro.

Son, sobre todo, los pensadores dialógicos los que en este siglo han subrayado que la existencia del hombre concluye en el encuentro interpersonal y éste puede ser considerado el sentido último de la personalidad y de la existencia. La relación con los otros es una

⁴³⁰ M. DE UNAMUNO, *El otro*, Espasa Calpe, Madrid, 1969, p. 16.

relación esencial, no accidental. Podemos decirlo con palabras de Antonio Machado:

Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo⁴³¹.

El problema del tránsito al otro es un falso problema, pues desde el principio estamos con el otro. Mi ser es un ser *con otros*, aunque, a veces, seamos ciegos a nuestra realidad esencial. Buero Vallejo nos lo ha mostrado en diversas obras de teatro. Con frecuencia, la ceguera aparece en su obra dramática con un sentido alegórico que nos incluye a todos. Todos somos ciegos, carentes de sensibilidad para comprender el misterio de la vida y de nuestro destino en el mundo.

Bien dicen los versos que guarda la Alhambra: *Dale limosna, mujer, / que no hay en la vida nada / como la pena de ser / ciego en Granada*; poema que el profesor Echarri, de la Universidad de Deusto glosaba escribiendo: «Ser ciego en Granada... pero ser ciego en la vida es una pena esencial»⁴³². Salir de nuestra ceguera conlleva reconocer al otro en su plena alteridad, tal y como el otro se reconoce a sí mismo como persona. Sólo así quebrantaremos nuestra soledad en un *encuentro* riguroso y transformador.

Los personajes ciegos de Buero Vallejo, lo mismo que los sordos o desequilibrados psíquicos que aparecen en su obra, tienen una *segunda vista* o sexto sentido, como si su atención apartada de lo exterior fuera capaz de aprehender lo profundo, lo esencial. Buero quiere subrayar que en nuestra mirada a la vida no todos vemos lo mismo y éste es también otro *reconocimiento* al que nos conduce el arte: es el descubrimiento no del *otro que soy yo*, sino *del otro distinto*, del otro que me abre a un *mundo nuevo* distinto del mío. Lo hemos visto en el capítulo anterior, al presentar la realidad del arte; el arte nos hace ver *otra realidad*, la realidad posible, *otra realidad* de nuestro complejo mundo humano. Este es un horizonte

⁴³¹ A. MACHADO, *Poesías completas*, I, p. 627.

⁴³² J. ECHARRI, *Filosofía fenoménica de la naturaleza*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1990, p. 9.

del arte que también nos enriquece, porque como receptores de la experiencia artística podemos comprender los valores del otro y reflexionar sobre ellos: el *otro diferente* me complementa y afirma mi identidad. Escribe O. Paz:

El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza —si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que, precisamente, se ha inventado a sí mismo al decirle «no» a la naturaleza en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad⁴³³.

Ahora bien, el artista tiene diferentes posibilidades para mostrarnos la *humanidad* del personaje. Una de ellas es provocar en el receptor la emoción compasiva. Pero también puede utilizar el distanciamiento o la deformación expresionista para encarnar la condición del ser humano. Brecht, por ejemplo, pensaba que el teatro tiene por misión ofrecer una visión más clara de los acontecimientos sociales que permita al espectador desarrollar una disposición consciente hacia la transformación social. El método para lograrlo es el distanciamiento, que debe cumplir la función de *romper la imagen* y mostrar la falsedad de las palabras y los gestos para que el espectador *comprenda*: «Contrariamente a lo que se ha venido haciendo hasta ahora, los personajes deberían ser presentados de una manera totalmente fría, objetiva, clásica. Porque el público debe comprender y no hallar el pretexto para identificarse. El sentimiento es cosa privada e inestable. El razonamiento, en cambio, es leal y relativamente general»⁴³⁴.

Valle Inclán se refirió a este tema al comentar la visión esperpéntica de la realidad. En este caso el autor se sitúa por encima de ser humano contemplándolo *desde arriba* y viendo a los personajes como marionetas. Sostenía Valle Inclán que hay tres formas de ver el mundo: de rodillas, en pie o levantado en el aire. El primer modo es el que da a los personajes una condición superior a la humana; el

⁴³³ O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 341.

⁴³⁴ B. BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 115.

ejemplo es Homero. El segundo modo de ver lo ejemplifica con Shakespeare y contempla a los personajes como si fueran un desdoblamiento de nosotros mismos. Estos personajes, concreta Valle, son la *máxima verdad*. La tercera manera de ver es la demiúrgica, que caracteriza de muy española, propia de Quevedo y Cervantes. En ella el autor se ve por encima de sus creaciones. En esta tercera incluye a los personajes del esperpento; son como *enanos y patizambos, que juegan una tragedia*.

A. Buero Vallejo comentó estas declaraciones en su discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua⁴³⁵. Apunta Buero que Valle al teorizar simplifica y es menos complejo que las propias realidades que crea; no todos los personajes de esperpentos se encuadran en esta caracterización y sostiene que la visión *en pie* o, incluso, *de rodillas* se desliza entre sus caricaturas. Junto a los personajes *deformados por los espejos cóncavos*, hay personajes vistos con ternura. El anarquista preso de *Lucas de Bohemia*, la mujer con el niño muerto o el propio Max Estrella son personajes humanos, vistos *en pie*. En el esperpento de Valle no sólo hay sarcasmo, caricatura o deformación; también hay compasión con el inocente que sufre.

El escritor puede utilizar la ternura o la deformación caricaturesca, la emoción o el distanciamiento, pero siempre pretende llegar al espectador, al receptor y que éste sea juez de lo que ocurre en la escena. La ternura no ablanda la tragedia de la trama, ni el distanciamiento es garantía de una mayor comprensión. Por uno u otro camino, el arte nos muestra la realidad y reclama nuestra participación crítica en la obra. La comprensión de la obra no sólo es un diálogo que mostramos con el autor, es un diálogo con el ser humano que todos compartimos.

El desarrollo de nuestra subjetividad conlleva el encuentro interpersonal, que puede ser considerado el sentido último de la personalidad y de la existencia. No hay un *yo* sin un *tú*. La relación con los otros no es una relación de conocer sino de ser. Mi ser es un ser con otros, como ya explicitó Heidegger contra el solipsismo de Husserl y otros pensadores. Esta relación es esencial y constitutiva

⁴³⁵ A. BUERO VALLEJO, *Tres maestros ante el público*, Alianza, Madrid, 1973.

de nuestro ser, por lo que el problema del tránsito está mal planteado. Así lo expresa Aleixandre en un poema que titula *En la plaza*:

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.

Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,
no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.

Baja, baja despacio, y búscate entre los otros.

Allí están todos, y tú entre ellos.

Oh,... desnúdate y fúndete, y reconócete⁴³⁶.

La experiencia del arte es un encuentro con los otros en un horizonte de libertad; un encuentro que requiere la cortesía de una recepción honesta y que nos permita establecer un lazo de comunicación con el autor. Como hemos visto, este vínculo cobra un nuevo sentido desde el horizonte del sentimiento compartido de humanidad que nos une como seres humanos; este sentimiento posibilita la comprensión de la obra y nos abre a la comprensión del *otro* y al reconocimiento de la naturaleza humana en el espejo creado que el arte nos muestra.

El arte reclama una reflexión crítica

El arte nos dona un modo de apropiación del mundo que el artista ha encarnado en forma. Es un mundo creado, un saber condensado en símbolo. Como receptores del arte, gozamos de la realidad creada por el artista, comprendiéndola desde nuestra perspectiva personal, en el marco de un ámbito humano compartido. Esta comprensión es un reconocimiento que abre nuestra experiencia subjetiva a la intersubjetiva, cerrando así el circuito de la comunicación del arte.

Hemos visto que el encuentro con el arte es un encuentro con los otros en un horizonte de libertad. Ahora bien, este encuentro

⁴³⁶ V. ALEIXANDRE, *Historia del corazón*, en *Obras completas*, p. 712.

exige la actitud responsable de una recepción honesta; un acto inicial y fundamental de *confianza*, como recuerda Steiner. No se trata de la moralidad o amoralidad de la obra de arte. Steiner plantea una ética de la recepción: «¿Cuáles son las categorías morales relevantes para nuestros encuentros con el poema, y la pintura o la composición musical? ¿En qué aspecto ciertos movimientos de sensibilidad son esenciales al acto comunicativo y a nuestra aprehensión de él?»⁴³⁷. La categoría apropiada es *cortesía*; se trata del respeto que se da en un encuentro entre una persona y otra. Así es el encuentro con el arte; el lector, el espectador o receptor, acoge la obra como una *obsequiosidad de corazón*; que se inicia en la actitud de acogerla y prestar atención»⁴³⁸. Esta actitud es de respeto y agradecimiento hacia la obra y hacia su autor, que nos *regala* su creación.

Ahora bien, además de esta disposición honesta en la participación receptiva, quisiera destacar otro nivel al que nos conduce la experiencia estética. Es la responsabilidad de *leer* bien el texto, es decir, participar en una reciprocidad responsable con la obra. Se trata de *ser equivalente al texto*, embarcarse en una recepción creativa con la obra: leer es también crear, pues toda lectura es creativa. Estas ideas de Steiner despliegan una intuición moral en el acto de nuestra experimentación y comprensión de las formas significativas. Las formas creadas exigen un respeto, una cortesía del corazón, un tacto de la sensibilidad y del intelecto. La obra de arte llega a nuestras vidas como un regalo y somos libres para acogerlo en nuestra intimidad. La propia experiencia nos habla del arte y de la conciencia de libertad. Así lo expresa P. Valéry:

Coloquémonos en el estado al cual nos transporta una obra de aquellas que nos obligan a desearlas tanto más cuanto más las poseemos, o cuando ellas nos poseen más. Nos encontramos entonces repartidos entre sentimientos nacientes cuya alternancia y contraste son bien notables. Sentimos, por una parte, que la obra que actúa sobre nosotros nos conviene tan de cerca que no podemos concebirla diferente. Aun en ciertos casos de supremo contentamiento, sentimos que nos transformamos de alguna manera

⁴³⁷ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 179.

⁴³⁸ Cfr. G. STEINER, *Pasión intacta*, p. 20, y cfr. *Presencias reales*, pp. 180 y ss.

profunda, para convertirnos en aquel cuya sensibilidad es capaz de tal plenitud de delicia y de comprensión inmediata. Pero no sentimos con menos fuerza, y como por un sentido totalmente diferente, que el fenómeno que causa y desarrolla en nosotros ese estado, que nos inflige su poderío, habría podido no ser⁴³⁹.

La experiencia del arte nos transforma. Las grandes obras —las obras que encarnan la conciencia del ser humano— precisan en sus formas una pregunta que nos interroga sobre la propuesta que presentan. No todas las obras de arte se sitúan en este nivel; junto a las grandes obras coexisten otras de menor impacto espiritual; pero las que nos sacuden en su encuentro son aquéllas que logran mostrar en sus formas el misterio de nuestra existencia y que precisan en nueva luz nuestras inquietudes y sentimientos. Estas obras llevan consigo una exigencia de reflexión crítica, en la medida en que proponen una configuración de la experiencia humana y nos invitan a la comprensión *del otro y de lo otro*:

Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto *crítico*. Lo son, en primer lugar, en el sentido de la expresión de Matthew Arnold: «Una crítica de vida». Ya sea realista, fantástica, utópica o satírica, la composición del artista es una contradecларación al mundo. Estético significa encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado. Esta intensidad formada de la visión y el ordenamiento especulativo es, siempre, una crítica. Afirma que las cosas podrían ser (han sido, serán) diferentes⁴⁴⁰.

El arte es la antítesis del *Kitsch*, que es un espejo engañoso, el enemigo del arte auténtico. Hemos visto en el capítulo segundo el carácter autónomo de la obra de arte, siguiendo las reflexiones de Aristóteles y Kant. El desinterés subraya la emancipación del arte, su independencia respecto al mundo del conocimiento científico y de la moral. La autenticidad del arte arraiga en su realización, en la

⁴³⁹ P. VALÉRY, *Introducción a la Poética*, pp. 45-46.

⁴⁴⁰ G. STEINER, *Presencias reales*, p. 23.

integridad específica de su forma. En ella reside también la dimensión crítica, la apelación a nuestra conciencia. Podríamos formular su autenticidad y su eficacia con las palabras que M. Kundera utiliza para expresar la razón de ser de la novela: descubrir lo que sólo una novela puede descubrir por sus propios medios; la novela que no descubre nuevas facetas de la existencia es inmoral. Esta tarea tiene que ver con la voluntad de autenticidad y es contraria al engaño del *Kitsch*. El *Kitsch* elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia del ser humano es inaceptable y nos ofrece un espejo gratificante para que nos reconozcamos en él con emocionada satisfacción. Frente a su acción encubridora, el arte no puede mentir; no es asunto de *final feliz*.

La obra nos interpela sobre nuestro encuentro con ella: «¿Qué siente, qué piensa de las posibilidades de vida de las formas alternativas de ser que están implícitas en su experiencia de mí, en nuestro encuentro?»⁴⁴¹. La pregunta formulada nos lleva al receptor y enlaza con la reflexión en torno al teatro de las páginas anteriores.

Buero Vallejo reivindica la función crítica del teatro que apela a la conciencia del receptor. La tragedia muestra la libertad de la persona. El escritor reflexiona sobre la cuestión del destino trágico, que suele confundirse con el «hado» o la fatalidad. Pero el destino no es ciego ni arbitrario, es creación del hombre mismo. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos —o consecuencias automáticas, si preferimos una codificación menos personal— de los errores o excesos de los hombres. Los grandes dramaturgos ponen un acto de libertad humana al comienzo de todo el encadenamiento trágico de catástrofes, no un decreto del destino. La relación entre libertad y destino humano es el espacio de lo trágico. La compleja relación entre el destino y la libertad, las equivocaciones del hombre y sus consecuencias son el ámbito de la tragedia.

Para Buero el meollo de lo trágico es la «esperanza». Desde Esquilo la tragedia ha descrito el conflicto entre los infortunios del hombre y la esperanza que los combate. No son acatamientos del destino.

⁴⁴¹ *Ib.*, p. 176.

Apunta Buero que el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto sino en el espectador: «La desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar»⁴⁴². Resulta muy interesante el análisis que Buero hace de Lorca, mostrando la crítica social de la obra de Federico. Una crítica realizada desde el ansia de justicia, libertad, dignidad y realización personal por la que nos sentimos humanos. Es decir, desde el sentimiento compartido de humanidad que posibilita el juicio valoral en la experiencia estética, que he destacado en Aristóteles.

La tragedia es dialéctica; incluso aquéllas donde la conciliación no sobreviene piden al espectador su lectura esperanzada. Esta esperanza queda abierta como una posibilidad en el acto de reconocimiento que hemos visto en Aristóteles y que apuntaba Gadamer. En nuestra mirada de espectadores, partícipes, vemos lo esencial, aquello que ya no está empañado por las circunstancias contingentes. Eso quiere decir que en el reconocimiento se hace presente el universal, la forma permanente. Ese universal es lo que el espectador reconoce liberado de la singularidad y la causalidad de las circunstancias. Es un reconocimiento esencial.

Ahora bien, este reconocer conlleva una actitud activa de participación e interrogación. La obra nos reclama como receptores activos y sólo en la medida en que participamos activamente en su reconstrucción ésta ejerce su función comunicativa. Entiendo que sólo desde esta posición queda abierta la posibilidad de la esperanza señalada por Buero y la respuesta a nuestras preguntas que hemos visto con Gadamer.

El teatro transforma al ser humano en su interior, no para promover la acción, sino elevándolo a un plano ético superior. Buero interpreta la *catarsis* aristotélica en términos de transformación interior; las pasiones trágicas, la compasión y el terror, adquieren por obra de los significados del relato calidad ética y humana. Se desprenden de su cualidad instintiva y se dignifican, convirtiéndose en

⁴⁴² A. BUERO VALLEJO, «García Lorca ante el esperpento», en *Tres maestros ante el público* (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca), Alianza, Madrid, 1973, p. 143.

«compasión reflexiva ante el mal del mundo y en terror *sagrado*»⁴⁴³. La acción catártica puede impulsarnos a la acción o dejarnos pasivos; lo que hace es transformarnos interiormente, llevarnos a una plataforma ética o filosófica más consistente; lo hace por la fuerza ejemplar del argumento y sus pasiones. Dicho de otro modo: por directa impresión estética y no discursiva. La acción, si se produce, será posterior a la reflexión.

Este marco de reflexión, que paradigmáticamente se da en la tragedia, es el horizonte ético de la experiencia estética. La obra de arte proporciona al espectador emociones estéticas. Pero la belleza estética no es una categoría divorciada de lo ético; ni tampoco la emoción que nos causa. En la obra de arte la dimensión ética no radica en la tesis o en la lección moral que pueda encerrar. Radica en la apelación al espectador que la obra reclama y en la acción transformadora que opera en éste.

El espectador no puede ser ajeno moralmente a la propuesta de la obra. El valor moral reside en la razón, en ella y no en las acciones o los resultados. Por eso, en el acto de comprensión estética el receptor juzga con la ley de su razón, que le proporciona una máxima de actuación elevada a nivel general: «Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre al mismo tiempo como principio de legislación universal»⁴⁴⁴. Kant nos recuerda que se debe obrar de manera que la máxima de nuestra conducta pueda ser en todo momento principio objetivo o ley universal. No impone un contenido determinado, sino una forma que respeta la humanidad en la persona del otro y recuerda que el ser humano es un fin en sí.

La obra invita al receptor a activar una actitud vital que no rehúya enfrentarse con los mayores horrores de la existencia y le propone que saque de ella una respuesta personal. Le propone un acto de comprensión de la condición humana, le propone una *búsqueda de sentido*. La tesis de Buero se concreta en la palabra *esperanza*:

⁴⁴³ A. BUERO VALLEJO, «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, dirigida por G. Díaz Plaja, Noguer, Barcelona, 1958. El texto de Buero ocupa las páginas 63-87. La cita corresponde a la página 67.

⁴⁴⁴ I. KANT, *Crítica de la Razón Práctica*, 7, Losada, Buenos Aires, 1968.

«El meollo de la tragedia es la esperanza»⁴⁴⁵. Esperanza que el espectador debe descubrir, más allá del sufrimiento desesperanzado de los personajes. Buero no da soluciones, sino una *obra abierta* que pide la complementariedad del receptor. No hay una solución concluyente para la condición humana; la ambigüedad del texto es aliada del autor para despertar la respuesta del público.

Es la razón la que nos invita positivamente a la esperanza de una vida mejor, un ideal de vida más digna y justa para todos los seres humanos. Aquí radica la esperanza de Buero; es el aliento a que fuera de la escena, del poema o de la imagen, el ser humano pueda vivir mejor que las circunstancias de la obra nos muestran. «No merecía tanta desdicha», formulábamos con Aristóteles; es el juicio ético-estético que realizamos ante la realidad que la obra nos propone y que es una posibilidad nuestra, del ser humano que todos compartimos. Por eso nuestra esperanza es también una posibilidad para los demás. El juicio ético es universal y así es también el de la experiencia estética. Lo que juzgamos ante la suerte del personaje, sus situaciones, sus conflictos, su evolución en la trama y la intencionalidad de las palabras, pasa por el modelo de ser humano que todos deseamos como paradigma de humanidad.

Ningún ser humano es instrumento para otro y eso significa que la situación de injusta miseria o falta de dignidad que contemplamos en el arte debe ser reconducida a un ámbito en el que prime el respeto a todos los seres humanos, pues todos participamos en un destino común; lo que no es bueno para uno, no es bueno para nadie en la reciprocidad e igualdad de todos. El arte es un ámbito de diálogo humano que reclama una respuesta del receptor:

Querido público, no os enfadéis,
el desenlace nada vale, ya lo sé,
soñábamos con un cuento dorado
y una fábula amarga sólo fue.
Temerosos frente al telón caído
vemos en vuestros labios mil preguntas.
Nuestra suerte está ahora en vuestras manos.
Sólo quisimos gustar y divertir.

⁴⁴⁵ BUERO VALLEJO, *La tragedia*, p. 76.

¿Por qué calláis entonces? ¿Vuestra frialdad
marca nuestro fracaso? ¿Es el temor
lo que nos paraliza? Podría ser.
¿Cuál es la solución? No hemos podido
encontrarla, ni pagando con oro.
¿Hacen falta otros hombres? ¿Hace falta
otro mundo? ¡Hemos aquí,
angustiados hasta el fondo del alma!
A fin de poner término a estas dudas
buscad vosotros mismos algún medio
para que un alma buena pueda hallar
la solución feliz que exige su bondad.
Amado público, busca tú un buen final,
tiene que existir alguno, tiene que existir,
¡tiene que existir!⁴⁴⁶

La obra de arte muestra la libertad y apela a la esperanza. Quizá el arte no pueda cambiar el mundo, pero reclama la transformación de nuestra conciencia y pone al descubierto nuestra libertad y nuestra creatividad.

⁴⁴⁶ B. BRECHT, *El alma buena de Se-Chuan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1978, p. 126.

Hacia una reflexión final

El arte como vivencia de ocio es una experiencia de nuestra vida cotidiana. En las páginas anteriores he centrado la reflexión en estas experiencias que elegimos libremente y que llenan nuestras horas de momentos gratificantes. He querido destacar sus posibilidades creativas y formativas tratando de mostrar la fecundidad que encierran. En una sociedad saturada por unas ofertas de ocio consumistas, se hace más necesaria que nunca la reflexión sobre un ocio creador, que nos permita ser constructores activos de la cultura. Se requiere una reflexión sobre el ocio que potencie nuestras capacidades y que ahonde y descubra los valores humanistas que están en la base de nuestra cultura occidental.

Concentrarnos en la lectura de una novela, detenernos a escuchar un concierto o asistir a una obra de teatro son vivencias que nos proporcionan emoción y disfrute y que están al alcance de cualquiera de nosotros. Quizá no nos sintamos capaces de crear obras de arte, pero está en nuestra mano recrearlas. Disfrutar como receptor de la literatura, la música o la escultura es posible para quien lo desee y se lo proponga. No cabe duda de que hay diferencias individuales en la calidad e intensidad de estas vivencias; la capacidad de disfrutar con el arte difiere de unas personas a otras por la formación y las oportunidades que se han tenido previamente.

Al comienzo de este libro destacaba que los nuevos hábitos culturales han favorecido el desarrollo de un público, cada vez más amplio, que desea acceder al arte. Esta demanda social reclama una

educación que cultive su disfrute y conocimiento. La visita al museo puede ser una buena ocasión para hacer posible el encuentro con el arte y favorecer una experiencia receptora participativa, creativa y crítica. Sabemos que esta experiencia apela a la voluntad y libertad del receptor, pero requiere también unas condiciones que ayuden a desplegar su riqueza y posibiliten el enriquecimiento humano que el arte nos brinda.

En el arte tenemos un horizonte de ocio en el que podemos realizarnos como personas, entrando en contacto con un mundo valioso, que ilumina zonas profundas de nuestro ser y de la realidad. La vivencia estética pone en juego nuestra *dimensión creadora*. La obra es un centro de iniciativas que reclama nuestra acción cocreadora, para constituir un ámbito de encuentro. La experiencia del arte nos ofrece un horizonte de *libertad*.

Estas actividades, que elegimos por su propia motivación intrínseca, por el gusto de llevarlas a cabo sin buscar otra meta que su propia vivencia, nos ayudan a forjar nuestra vida personal, realizando un ocio creativo que genera estados de armonía, de satisfacción y de disfrute. Este es el primer beneficio que obtenemos con la vivencia del arte; son experiencias positivas que nos proporcionan un sentimiento de bienestar y de alegría. Por eso volvemos a ellas y tendemos a repetir las.

Pero además de este beneficio psicológico, el arte como vivencia de ocio aporta otros beneficios para nuestra formación humana, como hemos ido viendo a lo largo de los diversos capítulos que he desarrollado. Vivir el arte es descubrir la riqueza de los valores propuestos en las obras, confrontarse con ellos y hacerlos presentes. No es un entretenimiento banal, sino un mundo valioso que nos abre a un conocimiento altamente enriquecedor. En el arte como vivencia de ocio encontramos un ámbito para la educación integral que atienda a la formación personal del hombre y contribuya a los *tres cultivos eternos*, en expresión de Juan Ramón Jiménez: la sensibilidad, la inteligencia y la conciencia.

La riqueza que se despliega en su vivencia deja huella en nuestra formación y en el desarrollo de nuestra mente. Ello requiere nuestra actitud cocreadora y participativa. A veces el arte nos sale al encuentro sin buscarlo, pero somos nosotros los que permitimos que la experiencia continúe. La experiencia del arte es gozosa,

pero, como hemos visto, este gozo y disfrute está vinculado a la comprensión y al horizonte de conocimiento que la obra nos ofrece. Este es un beneficio de otro orden que podemos concretar como un *descubrimiento* o un *ámbito de visibilidad*. El arte es un anhelo por vislumbrar nuevos ámbitos de visibilidad, por clarificar el misterio de nuestra existencia. La experiencia del arte tiene una dimensión cognitiva que nos ayuda a entender el mundo, haciéndonos partícipes de una vivencia en la que la emoción y la comprensión se aúnan en el carácter simbólico de la obra.

El arte reclama nuestra atención porque reconocemos en él rasgos esenciales de nuestra vida; nos hace partícipes de una nueva forma de sentir que corresponde a nuestra experiencia real o posible y que, por tanto, podemos compartir. Esta posibilidad de participación es un rasgo de la universalidad del arte. El arte pone de manifiesto aspectos y temas cruciales de nuestra condición humana; nos introduce en la vida, transformando nuestra mirada, ahondándola, modificando nuestra perspectiva, situándonos en el punto de vista del otro. Nos da la oportunidad de distanciarnos y de vivenciar en la obra lo que quizá nos toque vivir.

Cuando hablamos de ternura, piedad, bondad o cualquier cualidad que atribuimos a una obra, lo hacemos porque el artista las ha encarnado en forma; es un juego de fuerzas que nos conduce más allá de las fuerzas mismas, porque el arte tiene la capacidad de mostrar o encarnar en sus formas sensibles realidades metasensibles. Esta es una clave de *comprensión* del arte; el arte nos ofrece formas clarificadas de nuestra experiencia y lo hace en formas sensibles, en el poema, en la sinfonía o en la obra pictórica. La emoción y la comprensión arraigan en las formas creadas. El arte manifiesta lo esencial de un modo simbólico y por eso sigue *hablándonos* independientemente del tiempo en el que el artista lo creó. El arte nos atrae, nos gusta, nos emociona: el arte es un símbolo y sus diversas formas apuntan a la naturaleza de la condición humana, por medio de la dinámica de que son portadoras. Por eso podemos decir que el arte es símbolo de la vida en toda su plenitud.

El arte como vivencia de ocio tiene un gran valor formativo, porque aporta habilidades concretas y específicas que contribuyen al desarrollo de la mente. He destacado, sobre todo, la intuición y la capacidad holística que nos ayuda a captar procesos y estructu-

ras. El arte nos entrena en el desarrollo de la mirada inteligente, en el conocimiento de símbolos y nos incita a desplegar una lectura activa de sus códigos. La dinámica perceptiva representa las fuerzas de la mente. El artista capta su funcionamiento explorando su dinámica en formas simbólicas. Son las relaciones formales de la obra las que nos muestran su riqueza expresiva y ponen de manifiesto la capacidad organizativa de la mirada del artista que selecciona y reordena un material en una configuración. El arte nos proporciona estas estructuras y nuestra mirada de espectadores se enriquece con ellas. Es otro de los beneficios que obtenemos de su experiencia: *el enriquecimiento de nuestra sensibilidad*.

Esta concepción es profundamente relevante para la educación. Las imágenes artísticas nos ofrecen un mundo de formas clarificadas que muestran ejemplarmente el poder organizativo de la visión. El arte encarna una gran riqueza de experiencias sensoriales, en texturas, colores, ritmos, formas, gamas musicales; nos ofrece un mundo de interrelaciones y fuerzas dinámicas que desarrollan la sensibilidad y la inteligencia.

El arte nos proporciona una *presentación inédita de la realidad*. Llama nuestra atención sobre determinados aspectos proporcionándonos formas posibles de ver el mundo y destacando facetas de la vida y de nuestra experiencia. Desempeña un papel promocional expresando con intensidad vivencias y cualidades de los seres que desaparecerían en la fugacidad del devenir, si no fuera porque el arte las condensa y salva. El arte nos ofrece la posibilidad de ahondar la realidad, de verla desde una perspectiva diferente, creadora, superadora de la visión, a veces fragmentaria y parcial, de nuestros ojos cotidianos; en este sentido podemos decir que el artista crea un mundo y que el arte amplía la realidad. Esta es otra de sus aportaciones a nuestra formación humana, porque el arte nos hace ver de forma nueva la realidad, cuestiona nuestra visión y nos hace más críticos. La realidad del arte nos interesa porque expresa determinadas facetas de la vida que son relevantes para nuestra experiencia. El mundo que encarna la obra se refleja en un espejo que es ficción, pero lo que muestra constituye el entramado fundamental de la vida humana y es eminentemente real.

El arte nos ayuda a detener nuestra mirada, enseñándonos a ver de forma privilegiada objetos, personas o acontecimientos. Fija

nuestra atención y nos invita a reconocer. Esta habilidad tiene un gran interés educativo para adentrarnos en periodos históricos, observando pequeños detalles significativos de una época que pueden pasar inadvertidos para el historiador. En este sentido podemos decir que el arte es salvador del mundo de la vida y de las vivencias pasajeras que tenemos en ella. Los artistas condensan en sus formas momentos y vivencias destinados a la fugacidad y al olvido si no fuera porque el arte los atestigua y los hace perdurar. El arte nos confronta con el misterio de la vida, con su final y nuestro destino, con las pasiones del corazón y con los grandes temas de nuestra existencia. Por eso el arte es un gran apoyo para nuestro vivir, porque nos muestra simbólicamente nuestros deseos y aspiraciones, nuestros temores y sufrimientos, nuestro mundo humano.

Todo ello pone de relieve el gran valor humanista del arte, que nos ofrece un mundo de ficción que da intensidad a las particularidades de la vida y nos hace sentirnos partícipes de una esfera humana compartida. El arte libera al hombre para el valor. Le muestra que no es un ser absurdo, sino dotado de sentido, instalado en la realidad y poseedor de infinitas posibilidades creadoras.

El arte enriquece nuestra existencia, nos da cauces específicos para nuestro goce y formación personal y nos abre a un diálogo con los otros seres humanos a través de las vivencias y sentimientos que todos compartimos. Nos conduce a la comprensión del otro y al reconocimiento de la naturaleza humana en el espejo creado que la obra nos proporciona. La experiencia del arte es un encuentro con los otros en un ámbito de libertad; un encuentro que requiere la cortesía de una recepción honesta que nos permita establecer un lazo de comunicación con el autor. Este vínculo adquiere una nueva dimensión desde el horizonte compartido de humanidad que nos une como seres humanos; a su vez este sentimiento posibilita la comprensión de la obra y nos abre al *otro* y al reconocimiento de la naturaleza humana en el espejo creado que el arte nos muestra. Tal comprensión abre nuestra experiencia subjetiva a la intersubjetiva, y con ello podemos destacar otro beneficio de esta vivencia de ocio: su *dimensión antropológica*, el lazo de unión y de comprensión del otro que nos proporciona. El arte es un vínculo de humanidad.

Esta dimensión nos abre también al reconocimiento de la reflexión crítica que el arte reclama. Es la acción transformadora del

arte en nuestra conciencia. La vivencia del arte provoca un cambio en nuestro interior y nos propone realizar un juicio sobre la propuesta de la obra. Nos invita a la esperanza de una vida mejor; nos alienta para que fuera de la escena, del poema o de la imagen, el ser humano pueda vivir de una manera mejor que la que nos muestra la obra. Lo que juzgamos ante la suerte del personaje, sus situaciones, sus conflictos, su evolución en la trama y la intencionalidad de las palabras, pasa por el modelo de ser humano que todos deseamos como paradigma de humanidad. Este es el último beneficio que quería destacar de la experiencia del arte como vivencia de ocio: *su dimensión ética* y su valor para nuestro desarrollo moral.

Todo lo anterior pone de manifiesto el valor educativo del ocio y la importancia que el arte tiene en su ámbito. La experiencia del arte nos proporciona emoción y gozo en grado intenso y, a la vez, trae consigo diversos beneficios para nuestra formación personal.

Bibliografía

- ALEIXANDRE, V., *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1968.
- ALMARZA-MEÑICA, J.M. y SORIA, F., *Arte contemporáneo y sociedad*, San Esteban, Salamanca, 1982.
- ALTOLAGUIRRE, M., *Las islas invitadas*, Castalia, Madrid, 1978.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Akal, Madrid, 1992.
- ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea, Ética Eudemia*, Gredos, Madrid, 1993.
- , *Metafísica*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1990.
- , *Poética*, ed. bilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974
- , *Política*, trad. de M. García Valdés, Gredos, Madrid, 1988.
- , *Retórica*, trad. de O. Racionero, Gredos, Madrid, 1990.
- ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Paidós Estética, Barcelona, 1986.
- , *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1979.
- , *Consideraciones sobre la educación artística*, Paidós Estética, Madrid, 1993
- BARAÑANO, K.M.^a de, *Criterios sobre la historia del arte*, Rekalde, Bilbao, 1991.
- BERGER, R., *Arte y comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- BIENNALE DI VENEZIA, 48.^a *Esposizione Internazionale d'Arte*, La Biennale di Venezia, Marsilio Editore, Venecia, 1999, 2 vols.
- BISCHOFF, U., *Edvard Munch 1863-1944. Cuadros sobre la vida y muerte*, Taschen, Colonia, 1990.
- BLASCO IBÁÑEZ, V., *Entre naranjos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
- BONITO OLIVA, A., *El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1992.
- BRECHT, B., *El alma buena de Se-Chuan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.
- , *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

- , *La resistible ascensión de Arturo Ui*, Versión de C.J. Cela, Júcar, Madrid, 1975.
- BUERO VALLEJO, A., «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Noguer, Barcelona, 1958.
- , *Tres maestros ante el público. Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*, Alianza, Madrid, 1973.
- , *El tragaluz*, Escelicer, Madrid, 1969.
- CAMÓN AZNAR, J., *Teoría del arte griego*, Salvat, Barcelona, 1975.
- , *Picasso y el cubismo*, Espasa Calpe, Madrid, 1965.
- CAMUS, A., *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires, 1953.
- CARPENTIER, A., *Concierto barroco, Siglo XXI*, Madrid, 1988.
- CASONA, A., *La dama del alba*, Alfíl, Madrid, 1962.
- CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, F.C.E., Méjico, 1971.
- CELAYA, G., *El arte como lenguaje*, en *Poesía y verdad*, Planeta, Barcelona, 1979.
- , *Cantos iberos*, Turner, Madrid, 1975.
- CEREZO GALÁN, P., *Palabra en el tiempo de Antonio Machado. Poesía y filosofía*, Gredos, Madrid, 1975.
- CÉZANNE, P., «Testimonios de Paul Cézanne», en *La pintura contemporánea en el Museo Thyssen-Bornemisza. Guía didáctica*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1993.
- CORREDOR, J.M.^a, *Conversaciones con Pablo Casals*, Sudamericana, Buenos Aires, 1955.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. e I., *Experiencia Óptima. Estudios psicológicos del Flujo en la Conciencia*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1998.
- , *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, Paidós, Barcelona, 1998.
- CUENCA, M., *Temas de Pedagogía del Ocio*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995.
- , *Ocio y formación. Hacia la equiparación de oportunidades mediante la Educación del Ocio*, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, Bilbao, 1999.
- DA VINCI, L., *Cuadernos de notas*, Buma, Madrid, 1982.
- DANTO, A.C., *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DARÍO, R., *Cantos de vida y esperanza*, Aguilar, Madrid, 1941.
- , *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1967.
- DEMÓCRITO, «Fragmentos», en *Los filósofos presocráticos*, III, Gredos, Madrid, 1986.
- DEWEY, J., *El arte como experiencia*, F.C.E., Méjico, 1949.
- DIEGO, G., *Poesía Española, Antología*, Signo, Madrid, 1934.

- DOCUMENTA IX, Cantz, Stuttgart, 1992, II.
- DORFLES, G., *Naturaleza y artefacto*, Lumen, Barcelona, 1972.
- , *Oscilaciones del gusto*, Lumen, Barcelona, 1974.
- , *El intervalo perdido*, Lumen, Barcelona, 1984.
- DUCHAMP, M., *Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- DUFRENNE, M., *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres, Valencia, 1982, 2 vols.
- DUMAZEDIER, J., *Hacia una civilización del ocio*, Estela, Barcelona, 1964.
- DUMAZEDIER, J. y RIPERT, A., *Loisir et culture*, Seuil, París, 1966.
- DURAND, G., *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- ECHARRI, J., *El mundo del físico*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1977.
- , *Filosofía Fenoménica de la Naturaleza*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1990.
- ECO, U., *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- , *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1978.
- , *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.
- , *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979.
- EQUIPO DE INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINAR EN OCIO, *El ocio en el área metropolitana de Bilbao*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1992.
- FERNÁNDEZ ALBA, A., *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- FISCHER, E., «El problema de lo real en el arte moderno», en LUKÁCS y otros, *Polémica sobre el realismo*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- , *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1970.
- FRANCASTEL, P., *La realidad figurativa*, 2 vols. Paidós, Barcelona, 1988.
- FRANKL, V., *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 1981.
- , *El hombre doliente. Fundamentos antropológicos de la psicoterapia*, Herder, Barcelona, 1987.
- GADAMER, H., *Verdad y método*, I, Sígueme, Salamanca, 1977.
- , *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- GALA, A., *Séneca o el beneficio de la duda*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966.
- , *Teatro inédito de juventud*, ed. de Andrés Socia Olmedo, Cátedra, Madrid, 1994.
- GARCÍA MONTERO, L., y MUÑOZ MOLINA, A., *¿Por qué no es útil la literatura?*, Hiperión, Madrid, 1993.
- GARDNER, H., *Educación artística y desarrollo humano*, Paidós Educador, Barcelona, 1994.
- GAUGUIN, P. *Escritos de un salvaje*, Debate, Madrid, 1989.
- GIESZ, L., *Fenomenología del Kitsch*, Tusquets, Barcelona, 1973.

- GONZÁLEZ, A., *Escritos de arte de vanguardia*, Turner, Orbeagozo, 1979.
- GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- GORBEÑA, S., *El derecho al ocio de las personas con discapacidad*, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, Bilbao, 1997.
- GRASS, G., *Escribir después de Auschwitz*, Paidós, Barcelona, 1999.
- GUBERN, R., *La imagen y la cultura de masas*, Bruguera, Barcelona, 1987.
- GUILLÉN, J., *Aire nuestro. Final*, Castalia, Madrid, 1989.
- , *Cántico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- HAUSER, A., *Sociología del público*, 4, Guadarrama, Barcelona, 1977.
- HELLER, A., *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona, 1987.
- HERNÁNDEZ, M., *Poemas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1967.
- HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, Península, Barcelona, 1992.
- HOLZ, H., *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- HOMERO, *Odisea*, trad. de J.M. Pabón, J.M., Gredos, Madrid, 1982.
- HOSPERS, J., *Significado y verdad en el arte*, Fernando Torres, Valencia, 1980.
- JAEGER, W., *Paideia*, F.C.E., Méjico, 1982.
- JANOUGH, G., *Conversaciones con Kafka*, Fontanella, Barcelona, 1969.
- JASPERS, *Psicología de las concepciones del mundo*, Gredos, Madrid, 1967.
- JAUSS, H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.
- JIMÉNEZ, J., (ed.), *El nuevo espectador*, Visor-Fundación Argentaria, Madrid, 1998.
- , *Imágenes del hombre, Fundamentos de estética*, Tecnos, Madrid, 1986.
- , *La estética como utopía antropológica*, Tecnos, Madrid, 1983.
- JIMÉNEZ, J.R., *El trabajo gustoso (Conferencias)*, Méjico, Aguilar, 1961.
- , *Estética y ética estética*, Aguilar, Madrid, 1967.
- , *Ideología (Metamorfosis, IV)*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- , *Ideología II (Metamorfosis, IV)*, ed. de E. Ríos, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 1998.
- , *La obra desnuda*, ed. de Arturo del Villar, Aldebarán, Sevilla, 1976.
- , *Libros de Prosa*, Aguilar, Madrid, 1969.
- , *Libros de Poesía*, Aguilar, Madrid, 1972.
- , *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo, Fundación J.R. Jiménez, Moguer, 1990.
- , *Crítica paralela*, Narcea, Madrid, 1975.
- , *La corriente infinita*, Aguilar, Madrid, 1966.
- , *El modernismo (Notas de un curso, 1953)*, Aguilar, Madrid, 1962.
- KAHLER, E., *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI, Madrid, 1975.
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Barral-Labor, Barcelona, 1981.

- KANT, I., *Crítica del Juicio*, traducción de M. García Morente, Editorial Nacional, Méjico, 1973.
- , *Crítica de la razón práctica*, trad. de J. Rovira, Losada, Buenos Aires, 1968.
- KAUFMANN, W., *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- KUNDERA, M., *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1986.
- , *La insoportable levedad del ser*, Tusquets, Barcelona, 1986.
- LAÍN ENTRALGO, P., *Crear, esperar, amar*, Círculo de Lectores, Madrid, 1993.
- LÉGER, F., *Funciones de la pintura*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella, 1991
- , *Análisis Literario y Formación Humanista*, Escuela Española, Madrid, 1986.
- , *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid, 1993.
- , *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid, 1998.
- , *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, BAC, Madrid, 1999.
- LOWENFELD, V. y BRITAIN, L., *Desarrollo de la capacidad creadora*, Kapelusz, Buenos Aires, 1972.
- MACHADO, A., *Poesías completas*, I, y *Prosas completas*, edición crítica de O. Macrí, Espasa Calpe- Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988.
- MAHLER-WERFEL, A., *Mi vida*, Tusquets, Barcelona, 1984.
- MALEVITCH, K., *El nuevo realismo plástico*, Comunicación, Madrid, 1975.
- MANGUEL, A., *Una Historia de la lectura*, Alianza, Madrid, 1988.
- MANN, T., *La muerte en Venecia*, Planeta, Barcelona, 1966.
- MAQUET, A., *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Madrid, 1999.
- MARCUSE, H., *La dimensión estética del hombre*, Materiales, Barcelona, 1978.
- , *El hombre unidimensional*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986.
- MARÍAS, J., *La Educación sentimental*, Alianza, Madrid, 1993.
- MARINA, J.A., *Ética para náufragos*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- , *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Madrid, 1993.
- MATISSE, H., *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978.
- MICHAUD, G., *Message poétique du symbolisme*, Nizet, París, 1969.
- MICHEL, M. de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1981.
- MONDRIAN, P., *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1983.

- , *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973.
- MUÑOZ MOLINA, A., *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid, 1998.
- NOUWEN, H.J.M., *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, PPC, Madrid, 1998.
- O'MORROW, G., «El ocio en la vida de las personas con discapacidad: tendencias en los Estados Unidos y retos de futuro», en *Actas de las Primeras Jornadas de la Cátedra de Ocio y Minusvalías*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, J., «Adán en el paraíso», en *Mocedades*, Revista de Occidente, Madrid, 1973, pp. 93-122.
- OTERO, B. de, *Angel fieramente humano*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1987.
- PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1995.
- PICASSO, P., «Carta publicada en *Ogoniok*, Moscú, 1926», en *La pintura contemporánea en el Museo Thyssen-Bornemisza. Guía Didáctica*, MEC, Madrid, 1993, p. 105.
- PIEPER, J., *El ocio y la vida intelectual*, Rialp, Madrid, 1974.
- PLATÓN, *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Gredos, Madrid, 1986.
- , *Diálogos IV, República*, Gredos, Madrid, 1986.
- PLAZAOLA, J., *El arte y el hombre de hoy. Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo*, Institución Cultural Simancas, Diputación de Valladolid, 1998.
- , *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991.
- PLOTINO, *Enéadas*, trad. y notas de J. Igal, Gredos, Madrid, 1982.
- PRIESTLEY, J.B., *Ha llegado un inspector*, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1969.
- READ, H., *Imagen e idea*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1955.
- RIPERT, A., *Loisir et culture*, Seuil, París, 1966.
- RIVAS, M., *El lápiz del carpintero*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- RUSSELL, F.D. *El Guernica de Picasso*, Editora Nacional, Madrid, 1981.
- SAGER, P. *Nuevas formas de realismo*, Alianza, Madrid, 1981.
- SAN BERNARDO, «Apología al abad Guillermo de Saint-Thierry», en *Obras completas*, I, BAC, 1983.
- SCHUMANN, R., *Schumann por él mismo*, Ave, Barcelona, 1955.
- STEINER, G., *Pasión intacta*, Siruela, Madrid, 1997.
- , *Presencias reales, ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona, 1991.
- , *Errata. El examen de una vida*, Siruela, Madrid, 1998.
- STENDHAL, *Historia de la pintura en Italia*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1961.

- STRAWINSKY, I., *Poética Musical*, Taurus, Madrid, 1977.
- TAPIES, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1973.
- , *La realidad como arte*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1989.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética*, 3 vols., Akal, Madrid, 1987.
- TOLSTOI, L., *La muerte de Ivan Ilich*, en *Novelas cortas*, Maucci, Barcelona, 1902.
- TRILLA, J., *La educación fuera de la escuela. Ambitos no formales y educación social*, Ariel, Barcelona, 1993.
- UGALDE, M., *Hablando con Chillida, escultor vasco*, Txertoa, San Sebastián, 1975.
- UNAMUNO, M. DE, *Abel Sánchez, una historia de pasión*, Espasa Calpe, Madrid, 1971
- , *El otro*, Espasa Calpe, Madrid, 1969.
- , *El sentimiento trágico de la vida*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- , *Niebla*, en *Ensayo, novela, teatro, poesía*, I, Círculo de Lectores, Madrid, 1970.
- , *San Manuel Bueno, Mártir*, Alianza, Madrid, 1995.
- , *Poesías escogidas*, Losada, Buenos Aires, 1965.
- VALÉRY, P., *Introducción a la Poética*, R. Alonso, Buenos Aires, 1975.
- WAGNER, R., *Novelas y pensamientos*, Lípári, Madrid, 1995.
- WEBER, E., *El problema del tiempo libre*, Editora Nacional, Madrid, 1969.
- WINGLER, H. M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- ZAMBRANO, M., *La España de Galdós*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982.
- , *Algunos lugares de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.

Documentos de Estudios de Ocio

El arte como vivencia de ocio es una experiencia de nuestra vida cotidiana. ¿En qué consiste esta experiencia? ¿Qué nos aporta para nuestra vida personal? Este libro afronta estos interrogantes y centra la atención en las experiencias artísticas que nos proporcionan emoción y disfrute; experiencias gozosas que tienen en sí mismas el beneficio de su propia vivencia. Ahora bien, ¿traen consigo además *otros beneficios*? La obra es una reflexión sobre cómo el arte enriquece nuestra existencia y nos da cauces específicos para nuestra formación. Partiendo de las obras de arte y de textos de los artistas, la autora lleva a cabo una reflexión sobre el ocio creador, ahondando y descubriendo los valores humanistas de la experiencia del arte.



Universidad de
Deusto

Deustuko
Unibertsitatea

