

El Arte actual ofrece, entre sus características más sobresalientes, una tendencia clara al autoanálisis. Frente al realismo ingenuo de los pensadores antiguos que se entregaban al estudio de la realidad con plena confianza en la naturaleza exterior y en sus propias posibilidades, a partir del siglo XVIII, con el inglés D. Hume y el alemán E. Kant, se inició una carrera de interioridad y reflexividad que amenazó a principios del siglo XX con llegar al paroxismo. Antes de pensar, debe ponerse en tela de juicio la capacidad de pensar y someter las propias posibilidades a dictamen crítico. La Filosofía se convierte en alguacil alguacilado, y el pensamiento del hombre se pierde en un dédalo de precauciones indefinidas.

La actividad filosófica sufrió gran quebranto y desprestigio a causa de esta obsesión moderna de consagrar a afilar el cuchillo el tiempo necesario para cortar. Mas he aquí que, como sucede siempre, esta tendencia narcisista, hipersensitiva, de la Filosofía, acabó pasándose a otras disciplinas en principio inmunes a la tentación de convertir el método en un fin. El fenómeno del arte por el arte y la propensión actual al ensimismamiento objetivista responden a esta corriente general de retracción ante la realidad.

En principio, todo artista tiene la firme intuición de que su fuerza, la plenitud de su vida interior, la fecundidad de su obra depende de su inserción profunda en el entorno, esa región misteriosa, enigmáticamente real, de donde procedían las ideas que a puñados recogía Beethoven —según propia confesión— cuando salía a dar su paseo cotidiano por los bosques de Heiligenstadt, extramuros de Viena. Vida interior no significa jamás, para un creador de formas, retracción egolátrica a una interioridad entendida como reducto separado del mundo entorno. La gran lección, intensa y dramática, que el pensamiento existencial ha dado al mundo contemporáneo consiste en mostrar que el hombre vive por ley constitutiva inserto en las cosas del entorno, y que en la fidelidad a esta inserción creadora consiste su autenticidad y su salud. La recta intelección de esta sugestiva idea pende del acierto en comprender el auténtico sentido de los vocablos *cosas* e *inserción*. Pues, cuando se entiende por *cosas* los meros "objetos", seres superficiales sin capacidad de fundar con el hombre ámbitos de interacción y honda convivencia, la inserción en las mismas puede degenerar en *alienación*, en pérdida de la autenticidad y autonomía personal. Es el viejo concepto ascético de *dispación*, dispersión a nivel de realidades sin importancia.

Para un hombre, como el actual, preocupado hasta la obsesión por la autocrítica, este peligro de *alteración* surge ante su mente a modo de espectro con tanta más fuerza cuando más seducido se halla por dos vocablos particularmente propicios a la fascinación demagógica: *libertad* y *autonomía*, atributos de toda forma de autenticidad personal. La pretensión de autenticidad se orienta, casi inconscientemente, en un sentido de alejamiento de los riesgos de alienación dados en la apertura a lo real entorno. La tensión hacia el ensimismamiento —pese a su innata peligrosidad— va a presentarse con honores de cruza-

da en pro de un supuesto reino perdido de pureza artística. Pero tal pureza no puede en arte significar un desprendimiento suicida de lo sensible. ¿Cómo conciliar la pureza, entendida como retracción frente a lo real externo, y la plenitud sensorial? En teoría del conocimiento se escindió, para infortunio de todos, el mundo del sujeto y el mundo del objeto. El hombre moderno cayó en la nefasta ilusión engréida de considerar a la razón como fuente autónoma de todo conocimiento y creyó tener suficiente con cerrar los ojos y consagrar su atención a oír la voz interior de su conciencia. En arte, esta grave propensión al vuelo racionalista queda lastrada por la condición ineludiblemente sensible de la obra artística. Ante el temor de *alienación* que provoca la apertura al mundo, se opta por anular la causa que convierte en *exterior* al sujeto el mundo sensible, a saber, la distinción "sujeto-objeto" En Occidente se piensa desde hace siglos que esta distancia del sujeto al objeto procede del poder que tiene el espíritu de tomar altura frente a las cosas. He aquí la razón de la increíble lucha sostenida contra el espíritu en los últimos cincuenta años.

En este trabajo intento mostrar, desde el flanco artístico, las dos actitudes fundamentales del hombre contemporáneo: la actitud de apertura al espíritu y cuanto el espíritu implica, y la actitud de aversión al espíritu y a las realidades espirituales. Esta opción fundamental decide la amplitud de la experiencia humana. Los "espiritualistas" tienden a dar el mayor alcance posible a la experiencia, aun a costa de asumir los riesgos que implica la libertad. Los "vitalistas" propenden a rehuir la responsabilidad que inaugura el espíritu, y a refugiarse en el mundo confiado, aparentemente seguro, de lo meramente "objetivo" El temor a ciertas pretendidas "alienaciones" no es sino un modo de retracción medrosa frente al riesgo de la distensión co-creadora que al nivel de las realidades humanas es la fuente de la única forma auténtica de *autonomía*.

Para valorar el arte contemporáneo, debemos penetrar en el trasfondo *filosófico* que late en la forma actual de concebir las relaciones del hombre y el universo. Todo lo que el hombre hace lo realiza distendiéndose, abriéndose al entorno. Qué diferentes modos ofrece esta apertura y a qué conclusiones lleva el malentender los modos principales de la misma es uno de los temas decisivos del pensamiento actual.

Nadie mejor que un artista sabe que cuanto hay de fecundo y noble en la actividad humana procede siempre no de un mero *choque* —fenómeno pasivo— sino de un *encuentro* —fenómeno eminentemente activo—, encuentro entre la capacidad creadora del sujeto y la riqueza del objeto bullente de posibilidades. Este encuentro implica una forma de *inmediatez*. ¿Qué tipo de inmediatez? He aquí la cuestión decisiva, ya que de la diversidad de interpretaciones que se dan a este concepto fundamental surge la ambigüedad del Arte de nuestros días.

Tal ambigüedad resalta en la tenaz exigencia que se advierte en amplias zonas de la Estética actual —sobre todo el "objetivismo"— de evitar toda forma de *alienación*. Si por falta de una teoría verdaderamente compren-

siva de la sensibilidad no se acierta a captar la vinculación de ésta a las realidades metasensibles que en ella se expresan, se aboca al "objetivismo". Se entiende aquí por *objetivismo* la tendencia a convertir la obra de arte, la novela y el poema en una *cosa*, *cosa autónoma*, *cerrada en sí*, liberada de cualquier rasgo enajenador o alienador. Se pretende que el sonido sea *puro sonido*, el color *puro color*, la forma *pura forma*, que los elementos expresivos estén desconectados de toda significación, incluso de todo orden interno, que se considera ajeno a la obra, y por tanto *alienante*. Alienarse es perderse, evadirse, no ser lo que se debe ser, estar entregado a instancias extrañas. Por *arte alienado* se entiende el que, en vez de mantenerse cerrado en sí, autónomo como una *cosa*, como un hecho, un *factum*, una realidad fáctica, se convierte en vehículo de una significación, de una evocación, de un trasfondo metafísico, de un orden interno.

El proceso del arte contemporáneo está impulsado por el afán de despojar a la obra artística de estas "adherencias alienantes", y dotarla de una pureza agotadora. ¿En qué se funda este paralizante temor al contacto ingenuo, espontáneo, con lo real-externo?

Equivocidad y tergiversación de conceptos

Esta múltiple exigencia de autonomía e independencia a ultranza frente a todo riesgo de alienación se basa en una serie de equívocos en cadena que hacen imposible una labor de precisión exacta. La lectura de gran parte de la producción estética actual produce honda desazón porque se mueve sobre un terreno pantanoso. Cuando se hincan el peso de la atención en un vocablo o en un esquema fundamental, no se hace pie, y el pensamiento se hunde. Es una experiencia desazonante.

Tal ambigüedad de los vocablos no responde solo a falta de atención y diligencia analítica, sino a un mal de fondo: *la tergiversación deliberada de categorías y esquemas*. Estos esquemas son, entre otros, el de *interioridad-exterioridad*, *dentro-fuera*, *ensimismamiento-alteración*. Las categorías aludidas son las de *inmediatez y distancia*, *autenticidad y alienación*. ¿A qué ocultas razones obedece esta tergiversación? Si las consecuencias de la misma son nefastas —y a nadie menos que a un filósofo puede ocultarse esto—, algo grave debe de ocurrir en el subsuelo del pensamiento para que se cometan tales atropellos categoriales.

A mi entender, ello sucede porque se aplican categorías y esquemas propios de un nivel de la realidad a un nivel distinto y heterogéneo. Se aplica, por ejemplo, una categoría tomada del nivel de las cosas artificiales, —una mesa, un martillo. . .— al estudio de las personas y de sus actividades —como son el conocimiento y la creación o contemplación artística—. Esta extrapolación de categorías, es decir, esta aplicación trastrocada de categorías y esquemas se lleva a cabo por una razón de largo alcance que constituye el drama del hombre occidental contemporáneo: la tendencia irreprimible a considerar como modélicos el nivel de las *cosas artificiales* —fruto de una *construcción* humana— y el nivel del *animal* —ser enquistado en un medio de meros estímulos—.

1. Al hombre occidental, afanoso de modos de saber que se traducen inmediatamente en poder, le seduce pensar que todas las realidades pueden ser explicadas con los conceptos que usa para entender las obras de sus manos. Resulta cómodo hablar en términos de *interioridad-exterioridad* cuando se describe la relación que existe entre la oquedad del cajón de una mesa y el espacio exterior. Resulta, por ello, en extremo seductor aplicar este esquema al hombre sin corrección alguna, y hablar de la *interioridad* y la *exterioridad*, de lo que *está en mí* y lo que *está fuera de mí* sobre el modelo del cajón. Causa escalofrío pensar en las consecuencias que ha tenido en toda la vida espiritual de Occidente esta tergiversación a primera vista banal e inocua.

2. El animal es un ser de instintos seguros. La especie le indica de modo inequívoco cuanto debe hacer para asegurar su existencia. Su adaptación al entorno es por ello rapidísima. El animal vive incrustado en su especie y en el medio propio de la misma. No tiene responsabilidad, no elige, no se equivoca. Es certero, al estar reglado por instintos seguros.

Al terminar la primera Gran Guerra, ante la hecatombe colectiva que resquebrajó el mito del eterno progreso, el hombre occidental empezó a pensar amargamente que la autonomía, la distancia frente al entorno que constituye la dignidad del hombre la compra éste a un precio excesivo: el de la responsabilidad, la necesidad de elegir y la posibilidad del fracaso. El Arte, la creación artística, toda experiencia estética es vida humana en plenitud. La vida humana plena exige gran dosis de tensión. La vida tensada es vida a nivel personal riguroso. Por la dificultad

Todo artista intuye que su fuerza, vida interior y creatividad, depende de su inserción en el entorno.

que implica esta tensión y los riesgos que entraña, el hombre posterior a la primera guerra mundial empezó a sentir una nostalgia irreprimible por el mundo sereno del animal, ser enclasadado en su especie, perfectamente acoplado a un entorno. La declaración del pintor Franz Marc de haberse acogido al mundo animal —corzos, gacelas, caballos— en busca de la veracidad que echaba de menos en el mundo humano revela claramente esta actitud.

Son sintomáticas, a este respecto, las afirmaciones que en la línea del vitalista Ludwig Klages hace el antropólogo alemán A. Gehlen: El hombre es un "animal de instintos fallidos", un "ser defectuoso". Lo normal es —a su juicio— nacer casi del todo adaptado al entorno, mediante la mera puesta en marcha de los instintos. El hombre carece de esta autosuficiencia instintiva; necesita un largo período de adaptación al *medio*, que para él se convertirá en *mundo*. "Todas las cualidades específicas del hombre de-

ben ser vistas en relación con la pregunta: ¿Cómo puede vivir un ser tan monstruoso?"¹. En España, Ortega no duda en afirmar que la razón del hombre inicial es "mero suplemento al instinto deficiente", un "aparato ortopédico puesto a un instinto quebrado".

Visto desde el nivel animal, el hombre es un ser defectivo. Su modo de relación con el entorno no es de *inmediatez*, sino de *distancia*, pues el espíritu —se dice— tiene el dramático poder de distanciar. Por eso formula conceptos, raciocina y da nombre a las cosas, que es atributo de soberanos. *La salvación se halla en la renuncia a este poder extemporáneo*. He aquí el mensaje del Vitalismo, que fue recogido en su parte más ácida por el existencialismo sartriano, para el cual la inmediatez verdadera parece ser la de *fusión*, la meramente vital. (Bien es cierto que al final de *La Náusea*, una melodía entonada por una cantante de color descubre al protagonista el mundo de las entidades "inobjetivas", entidades tan reales como las objetivas pero de condición distinta. El disco, como realidad material, puede romperse, hacerse inservible; la melodía, sin embargo, no es afectada por este incidente. El disco puede deteriorarse, rayarse, y transmitir defectuosamente la melodía; ésta, no obstante, queda inalterada. La cantante puede morir y desaparecer. La melodía que ella grabó perdura inalterada. La relación del hombre con estas realidades inobjetivas debe ser *co-creadora* e implica, en cuanto tal, cierta *distancia de perspectiva*, que supera la *inmediatez-de-fusión* que —como veremos seguidamente— da lugar al sentimiento de *náusea*. El descubrimiento de la vertiente "inobjetiva" de la realidad abrió ante Sartre la fecunda vía de la creación de ámbitos en todos los órdenes de la vida

Cuando una realidad no tiene configuración ni sentido, se torna desconocida y extraña.

humana. Sin embargo, esta experiencia positiva quedó en buena medida oscurecida y dominada por la experiencia que da título a la obra: la *náusea*. El título inicial era: "Melancholía", tomado del conocido grabado de Dürero. Por sugerencias ajenas, Sartre lo sustituyó por el nombre de una de las dos experiencias que describe la obra, y con ello el alcance y sentido de esta quedó gravemente reducido).

Bajo la presión de esta orientación vitalista se halla la experiencia decisiva hecha ante la vista de una raíz por Roquentin, el protagonista de *La Náusea* sartriana. Examinar de cerca, reviviéndola por dentro, esta experiencia, significa ganar la perspectiva necesaria para comprender en su verdadera significación la marcha de buena parte de la cultura actual, de la cual es el Arte una manifestación sobremanera sensible.

Descenso a la unidad de fusión con el contorno

Se halla Roquentin sentado en un banco del jardín, el rostro apoyado en sus manos, levemente inclinado hacia la tierra en la que se clava una raíz. Mira a la raíz con actitud relajada, poniendo en distensión el espíritu como cuando repetimos maquinalmente una palabra conocida: "*mesa, mesa, mesa. . .*", o miramos con fijeza obsesiva un objeto. Los sonidos llegan a incrustarse en nuestro espíritu, convirtiéndose ellos en *meros sonidos*, y nosotros en *mero aparato de registrar sonido*. "Mesa, mesa, mesamé, samé, samé. . .". La palabra *mesa* se convierte en mero sonido, en una cascada monótona de sonido. Esta conversión significa una defeción, un descenso de nivel. Se ha perdido el mundo de las significaciones. Lo mismo sucede en la vertiente visual. Por eso advierte Sartre que la raíz pierde su sentido, o, lo que es lo mismo, su conexión con las demás realidades: el árbol que la nutre y afirma, la tierra de la que absorbe el alimento, etc. Falta de significación, la raíz se convierte en mera materia visible, algo delicuescente. De ahí la insistencia de Sartre en el uso del adjetivo *viscoso*, que equivale aquí a lo *in-forme*, lo que carece de significación, de forma, configuración y sentido. Pero cuando una realidad no tiene forma se torna desconocida, extraña, y lo *extraño* está a dos pasos de lo *hostil*. Si entramos en nuestro despacho y encontramos todo cambiado de orden, sentimos *extrañeza*. Si no sólo están los muebles en distinto orden, e incluso, son diversos, sino que los objetos que los han sustituido carecen de forma que nos permita identificarlos, caracterizarlos y considerarlos como algo confiado, nuestra extrañeza se convierte en perplejidad y temor. Nos detenemos a la puerta y tomamos medidas. Pero figurémonos que de repente todo el mundo en torno sufriera esta kafkiana transmutación. Nos asaltaría una perplejidad angustiosa. La *angustia* surge cuando no hay apoyo, cuando todo se torna hostil e inseguro. Cuando se pierde el mundo de las significaciones que fundan la confianza, y todo se vuelve delicuescente, viscosamente deforme, siente uno que el mundo da vueltas en torno suyo y parece entrar en una danza delirante y agónica. He aquí la *náusea*.

Al descender al nivel meramente vital, el nivel de los meros estímulos que anegan nuestras facultades nos absorben y fascinan, surge la *náusea* y los fenómenos concomitantes: el *tedio* y el *odio*, porque en ese nivel se *desvincula todo* al faltar la fuerza cohesiva de las significaciones, de los ámbitos de significación que encienden el auténtico amor y el entusiasmo que vence al tedio. El aburrimiento surge en el hombre —único ser capaz de aburrirse— cuando se ve sometido al tiempo empírico del reloj o a una sucesión de impresiones visuales carentes de significación y, por tanto, de amplitud de horizonte. Cuando un ejecutante eleva al oyente al mundo de las formas a través de la multiplicidad de notas y elementos técnicos que sirven de medios expresivos, reina en la audición un *clima de dominio*. El tiempo "transcurre rápido", porque la sucesión temporal se estructura en varias unidades de tiempo superiores a los meros instantes puntuales del reloj, que responden a una sucesión de entidades materiales —los astros—. En cambio, el mal ejecutante que se prende en las notas de la partitura pro-

voca tedio porque *somete* al oyente a una sucesión de impresiones inconexas que dividen el tiempo psicológico en una cantidad indefinida de momentos. Esta multiplicidad de unidades de tiempo provoca una actitud anímica de *sujeción* a la rueda dentada del reloj, y, por tanto, de pasividad. No se domina el tiempo. Se es dominado por él. La desazón espiritual que ello causa se denomina *tedio*. Piénsese en la actual literatura del tedio, dotada de técnicas no sólo para describir una situación de hastío, sino para sumergir en ella realmente al lector. Recuérdese, asimismo, el papel decisivo que juega la categoría del *tedio* en el pensamiento existencial en orden a trascender el mundo confiado de las realidades meramente objetivas, mensurables, a mano.

A estas experiencias de *enquistamiento en lo sensible* que desintegran la visión humana de las cosas por el afán de descender a lo meramente vital debemos contraponer dos modos de experiencia constructiva, *de signo ascendente*; experiencia de co-creación de ámbitos que está a la base de toda creación o contemplación artística. De este modo advertiremos el distinto giro que es obligado dar a los esquemas y categorías empleados en la valoración del Arte.

Experiencias constructivas

Veamos primeramente la transfiguración que tiene lugar cuando un hombre se entrega a una realidad que, por estar dotada de un gran valor, lo envuelve, lo satura y plenifica. Cuando un pianista, por ejemplo, inicia el estudio de una obra, se siente en cierto modo *ajeno* a la misma. Ante él se halla a cierta *distancia* la partitura. Lentamente va ensayando la digitación e iniciando el fraseo. Sus movimientos son más bien torpes; carece de libertad. Pero a medida que, a través de las notas, adivina las formas y las saca a superficie, su ejecución se hace más libre, más suelta, más dominadora. Cuando conoce la obra y se inmerge en la misma, un impulso interno hincha sus velas; su ritmo psicológico se funde con el del autor, y en su interior siente la vibración de esa experiencia que los antiguos denominaron con vocablo inigualable: *entusiasmo*, que vale tanto como endiosamiento, *transporte*. Todo el que haya hecho esta experiencia conoce muy bien la calidad humana altísima de esta elevación de nivel que se experimenta al "dejarse llevar" por la obra. Pero, curiosamente, es entonces cuando se dice que el ejecutante *domina* la pieza. *Siempre que se da esta enigmática dialéctica de dominar y ser dominado, de libertad y altísima obediencia*, estamos a un nivel de creación o co-creación artística, (o moral, o social, o religiosa). En este nivel, el ejecutante sigue siendo *distinto* de la partitura y se halla *distante* de ella, pero esta distancia ha sido superada por una forma de eminente *inmediatez*, la que media entre el músico y la obra que está co-creando endógenamente, por dentro. El buen ejecutante tiene plena conciencia de la autonomía de la obra, que es algo distinto de él, merecedor de inmenso respeto, pero vive como nadie la experiencia intransferible de una identificación peculiar con ella. *Es la tensión de identidad y diferencia, que confiere al concepto de inspiración toda su carga de misteriosa hondura*. En el proceso de ejecu-

ción la partitura y demás medios expresivos de carácter técnico conservan toda su importancia, pero quedan insertos en la dinámica del proceso expresivo que los desborda y los potencia. No debe estudiarse la relación de *forma y fondo, elemento expresivo y elemento expresante* de modo *estático*, sino de modo *dinámico-genético*, porque el dinamismo modifica la calidad de tales elementos y crea modos de interacción intensísimos, imposibles de concebir si se considera a cada elemento de modo estático, cerrado en sí. El modo más directo de hacer inviable la comprensión de todo fenómeno estético es tomar los diferentes elementos y vertientes del mismo como algo aparte, como si fuesen elementos de un objeto descomponible.

Prestemos atención a las categorías fundamentales que entran en juego en esta experiencia de apertura artística. El ejecutante *sale de sí* para sumergirse en la partitura, que se halla a cierta *distancia* del mismo. Esta inmersión en el mundo de valores de la obra —que están encarnados expresivamente en los medios expresivos, pero no se reducen a los mismos— no significa una *pérdida* del ejecutante, sino una *ganancia* del mismo como músico, ya que le permite ganar el nivel auténtico de la experiencia musical. La relación con las formas musicales, con el mundo íntimo de la música, es de una peculiar e intensa *inmediatez*, muy superior y de más alta calidad que la mera *inmediatez de fusión* de un trozo de cera con otro o la del animal con los estímulos del entorno. Este logro de una forma superior de inmediatez mediante el riesgo de la entrega a algo en principio exterior es posible porque el entorno verdadero del músico no viene dado por la *partitura*, sino por *la obra que se expresa a su través*. ¿Cuál es la verdade-

La auténtica circunstancia del hombre se halla en un entorno de presencias.

ra *circunstancia* del hombre? Esta pregunta gravísima es la gran ausente de toda la problemática de la cultura actual. Es fácil, en efecto, proclamar con Ortega que "yo soy yo y mi circunstancia", pero no así el precisar con alguna aproximación dónde se halla, en qué nivel, la auténtica circunstancia del hombre. ¿Se trata de un *contorno de objetos*, o más bien, de un *entorno de presencias*? Si el entorno del hombre es constituido por las otras personas, su conducta *normal* vendrá dada por la apertura del amor, no por la oclusión del odio, como pretende Sartre. Si la circunstancia humana auténtica es el mundo cuajado de significaciones, la actitud normal del hombre será la intuición que funda relaciones de presencia, no la retracción intelectual o la fusión sensorial de mero enquistamiento.

Pero esto nos sitúa ante la segunda experiencia constructiva: la *intuición intelectual inmediata-indirecta*. ¿Qué sucede cuando entro en contacto con una persona, es de-

cir, cuando no *choco* con ella —pues el choque se da en la vertiente meramente objetiva— sino entro respecto a la misma en relación de *encuentro*? Sucede que desde el primer momento me hallo en relación de inmediatez con su cuerpo y con su espíritu. Contra lo que a menudo se piensa, esta primera toma de contacto es más *intensamente espiritual* que corpórea. Se da con frecuencia el caso de conversar largo rato con una persona y no saber precisar al final de la conversación cuál es el color de sus ojos, pero sí ofrecer un cumplido informe acerca de sus condiciones espirituales: inteligencia, estado de ánimo, intenciones, etc.

Cosa análoga sucede con la obra de arte. Desde el primer momento de la contemplación estética se entra en contacto con los dos niveles de la obra u objeto contemplados: el sensible y el metasensible. En cada detalle de los medios expresivos vibra el alma entera de la obra que ellos integran. Y a esta vibración se debe que el medio expresivo no sea mero *signo* de algo que está oculto en sus mallas, sino *encarnación* visible y palpitable del mismo. La exclamación potente del barítono al comienzo del último tiempo de la Novena Sinfonía de Beethoven no es mero *signo* de la alegría del compositor ante la naturaleza, sino *encarnación* de la misma. Es un grito de júbilo, una explosión de gozo desbordante. El gozo que vibra en los medios expresivos y les confiere su capacidad expresiva. Toda el alma de la obra vibra en los ojos de los medios expresivos. El alma no está *dentro* del cuerpo expresivo, como el agua está *dentro* de una vasija. El esquema "dentro-fuera" es objetivista, propio tan solo del mundo de los meros objetos, y resulta desconcertante si se lo aplica a entidades mucho más sutiles que tienen entre sí rela-

Toda obra de arte es un ámbito y no una cosa, y toda contemplación es un acto de co-creación entre apreciador y obra.

ciones de potente creatividad.

Desde el principio de la experiencia estética se está en contacto con *toda la realidad* que se expresa a través de los medios expresivos, aunque no con *la realidad toda* de los mismos. Por eso hace falta el discurso, el ir al hilo del tiempo penetrando a través de diversos perfiles en la realidad intuida. Discurso e intuición se interpenetran y potencian. De ahí la vinculación de *sentido* sensible, *sentido* inteligible y *sentimiento*, pues las significaciones se captan a través del sentido sensible, es decir, se las ve vibrar creadoramente en los medios sensibles expresivos, y el sentimiento espiritual no es sino la emoción que produce este paso de lo sensible a lo metasensible, o mejor: este encabalgamiento simultáneo en el mundo de lo *sensible* y en el de lo *metasensible*, vistos como campos abiertos el uno al otro en un proceso de mutua compenetración y potenciación.

Las temidas alienaciones del arte actual

Cuando, a la luz de estas experiencias de plenificación que acabamos de esbozar, se adivinan las diversas formas que hay de inmediatez, cercanía, plenitud, autonomía y libertad —es decir, de correlación fecundante con los demás—, el temor a las supuestas alienaciones se trueca en *serena voluntad de integración*. La *figuración*, o representación del mundo externo, la *evocación*, o expresión del mundo interno, la *función decorativa*, la *encarnación de un trasfondo metafísico* y otras actividades análogas no sólo no constituyen formas de alienación de la obra artística, sino que vienen a ser modos de autorrealización plena de la misma.

El arte por el arte, la obra de arte como "cosa" cerrada en sí, el medio expresivo visto como fin, "liberado" —despojada, más bien— de toda trascendencia significativa, aparecen como fruto de una torsión violenta del movimiento normal hacia la plenitud. *En la plenitud radica la autenticidad, no en el despojo*. Cuando se ataca hoy día lo natural espontáneo y se cultiva por sistema el cálculo hiperracionalizado, se aleja la cultura de la vía única de la autenticidad, que consiste en la *co-creación de ámbitos*, en la fecundación mutua, que es ley de vida. Toda obra es, más que una cosa, un ámbito, y toda ejecución o contemplación es un acto de co-creación, de fundación de un ámbito interaccional entre el contemplador y la obra. En estos ámbitos, las categorías de inmediatez, distancia, cercanía, salida de sí, pérdida de sí, alienación y otras semejantes adquieren tonalidades muy precisas que urge someter a cuidadoso análisis. Si seguimos de cerca el proceso de la pintura hacia los grados más refinados de abstracción; el de la música que va del atonalismo a la música concreta y electrónica; el del "jazz" desde Nueva Orleans hasta el "be-bop" y el "cool", así como el de la literatura y cine objetivista, haciendo especial hincapié en la novela de la mirada, la novela del hastío, el poema-objeto, etc. podemos comprobar la luz que arroja sobre estas manifestaciones artísticas de vanguardia el estudio preciso de las categorías fundamentales.

Tan sólo unas observaciones telegramáticas, por vía de ejemplo, a propósito de varias de las pretendidas alienaciones que el Arte actual desea evitar.

Primera alienación. Se pide la eliminación de toda significación figurativa por calificar a ésta de *externa* respecto a la forma artística. Aquí gravita la grave y complejísima cuestión estética de la interacción de *fondo y forma*. Se tiende a considerar los elementos de que se compone la obra artística de modo *estático*, como si fuesen *cosas*, y no del modo *genético dinámico* que exigen las realidades ambiales. Con ello pasa inadvertido un hecho decisivo: que en el proceso de gestación de la obra artística se dan fenómenos de interacción que alteran sensiblemente la calidad de los elementos que integran la obra. La materia, al ser asumida por una forma, deja de ser materia muerta, bruta, opaca, para convertirse en medio transfigurado de expresión. Así, el sonido de clarinete no alcanza su mayor grado de pureza y autenticidad cuando suena fuera de todo contexto, sino cuando es asumido por la fuerza crea-

dora que alienta en una obra poderosa, por ejemplo, en el *Quinteto para clarinete* de Mozart.

Lo mismo se diga de la forma y el contenido. Si el artista tiene el poder de encarnar un contenido en una forma artística, ésta deja de estar en una *relación de exterioridad* respecto a aquél, pues ambos crean un modo de interrelación sobremanera sutil que no puede ser expresado mediante el esquema "interioridad-exterioridad". La forma no es, por tanto, mero *signo* del contenido, sino *lugar viviente de patentización* del mismo, así como lo sensible no es *ventana a través de la cual* llega el hombre a lo real metasensible, sino *vehículo nato de la presencia* de éste. Es un campo de *apertura*, no un *instrumento* de que se vale el hombre para acceder a lo real. La alegría ante la solidaridad humana que alienta en el último tiempo de la Novena Sinfonía de Beethoven no es simple *objeto de alusión*, como si se tratase de algo externo. La música no alude a los sentimientos de alegría. Los *encarna* y se nutre de ellos. Estamos ante una forma dialéctica muy sutil de *realidad envolvente y realidad envuelta*. Este sentimiento de alegría no sólo no es algo ajeno a la obra, sino que le es más íntimo que su propia intimidad, entendiendo por tal la *estructura formal*, como contrapuesta a cuanto significa un contenido expresivo.

Segunda alienación. Se rechaza la *significación simbólica o evocativa* por juzgar que el mundo imaginativo sugerido por una obra provoca una evasión sentimental o emocional. Al estimar que el sentimiento es una mera emoción vital muy afín a la categoría estética de lo *agradable* —situada, como es sabido, en la región inferior de la escala de valores—, se entiende que lo sentimental es algo exclusivo del hombre y ajeno, por ello, a la obra de arte en cuanto realidad objetiva. Ya sabemos que los sentimientos vitales —un dolor físico, por ejemplo— son incomunicables y "egoístas" por esencia. La participación de ámbitos, en cambio, es espiritual, y, por tanto, comunicable. El sentimiento específico de la experiencia artística traduce *la emoción espiritual que se experimenta al crear un ámbito de interrelación y tener de este modo acceso a la intimidad de un ser o de una obra de arte*. No aliena, pues, el sentimiento, antes *entraña* en el ser mismo de la obra, ser que es más un ámbito que una cosa e implica, en consecuencia, una sutil interacción entre la obra y el artista. El artista y la obra de arte han de ser vistos como realidades que abarcan mucho campo e integran, si quieren ser auténticos, muy diversos elementos. Sólo a la luz de esta visión amplia se dejarán de considerar estos elementos como ajenos entre sí y, por tanto, alienantes.

De lo antedicho se deduce que *abrirse no es perderse* cuando uno se abre a realidades *valiosas* que envuelven y plenifican. Es, más bien, plenificarse y llegar por esta vía a la madurez de la autonomía y la libertad. Pues únicamente es en verdad libre el que llega a plenitud por los cauces adecuados.

Tercera alienación. En esta carrera de pretendidas purificaciones de la obra de arte se intenta incluso liberar a ésta de toda significación *decorativa*, una vez que ha perdido su sentido figurativo y evocativo. Una obra es meramente decorativa cuando —por falta de sentido interno y,

por tanto, de coherencia y autonomía— tiende a diluirse en el entorno como un elemento integrante más. El paso de la *integración* —que es algo noble— a la *disolución* —que es algo servil— significa una defección o descenso de nivel, fenómeno que acontece por la falta de densidad que se sigue al despojo de la obra de arte.

Cuarta alienación. Frente a la Estética de algunos pensadores contemporáneos, como Heidegger, que califican la obra de arte, de lugar de patentización del Ser, se pide la exclusión de todo lastre metafísico, considerado como totalmente extraño a la obra de arte. Digamos tan sólo que es impropio hablar del ser que se hace presente en la obra de arte en términos tan toscos como los usados para indicar que una determinada cantidad de líquido se halla contenida en un recipiente. La obra de arte, como *habítáculo del Ser*, se da en un nivel muy distinto y, por supuesto, superior al del agua que está contenida en un vaso.

Por falta de la tensión intuitiva necesaria para captar en su génesis los elementos que integran la experiencia artística, se tiende a escindirlos, y, con ello la obra de arte como tal —como ámbito de interacción— se desvanece y desploma. Entonces la Estética se puebla de dilemas, que se concentran en uno radical: "o alteración o ensimismamiento" Un análisis detenido de categorías y esquemas pone de manifiesto, como hemos visto, que este dilema es impropio. Ni alteración ni ensimismamiento, sino creación en diálogo. En el seno dinámico de la creación el hombre se distiende, entra en contacto con lo real para ganar, a distancia de perspectiva con éste, esa forma eminente de inmediatez que llamamos *intimidad*.

La participación de ámbitos es espiritual y comunicable porque permite el acceso a la intimidad.

La verdadera autonomía

Las antedichas formas de pretendida alienación son rechazadas por una voluntad a ultranza de autonomía. Pero es hora de ver que la auténtica autonomía no se logre distanciándose de lo real —recurso metodológico suicida—, sino *inmergiéndose en el mismo a nivel creador*. Este nivel, a su vez, no se alcanza enquistándose en el entorno meramente sensible objetivo, antes fundando en colaboración con dicho entorno ámbitos de significación— y, por tanto, de entrañable emoción— que constituyen la auténtica circunstancia humana. Bien sabido que no es la distensión en el entorno lo que aliena al hombre, sino su tendencia objetivista a perderse en las capas superficiales de lo real que no exigen ni hacen posible una actividad creadora. El temor del arte contemporáneo a la alienación

en sus múltiples formas responde a la imposibilidad en que se halla el hombre de integrar las diversas tensiones que experimenta en el desarrollo de su personalidad cuando se mueve a nivel infrapersonal, el nivel de la mera fusión con la realidad en torno.

Si el entorno humano no es opaco —contra lo que afirmaba Ortega—, sino abierto y hondamente expresivo, constituye para el hombre una apelación al quehacer creador, y el hombre puede en consecuencia abrirse al mismo, introducirse en él, conocerlo, y a través de este modo de conocimiento comprometido cocrear ámbitos de interacción, que son fuente nutricia de toda creación auténtica. Si el artista se inmerge en el entorno real, no es con ánimo de perderse, sino de ganar la suprema intimidad de la co-creación. Nunca es el hombre más íntimo a los demás hombres y a las cosas que en el proceso de creación mutua de algo importante: un *diálogo*, por ejemplo. Toda obra de arte es más un *diálogo* que un *monólogo*. Esta cocreación de realidades ambivalentes, correlacionales, desborda por vía de elevación el nefasto dilema "alteración-ensimismamiento"

Cuanto se afirma actualmente en múltiples contextos acerca del *decir-cosa*, del *poema-objeto* o *poema-cosa*, de la *existencia cosificada*, de la *vida sin significado*, del *asesinato-cosa*, etc., responde al descenso de nivel hacia el plano de lo meramente objetivo. Por no constituir este plano el auténtico entorno del hombre, éste no puede mantenerse en el mismo sino mediante una colosal torsión violenta de las tendencias naturales. De ahí el dogmatismo hiperracionalista de ciertas tendencias que enarbolan paradójicamente la bandera de la libertad. A esta primacía de la *obra-cosa* responde la predilección por el *silencio*, un si-

Toda realidad envolvente nos insta a dejarnos penetrar y sobrecoger comprometidamente.

lencio de *mudez* que no es resonancia de la palabra plena, superabundante de significación, sino incapacidad para hablar por la sencilla y desconsoladora razón de no tener nada que decir.

Las realidades superiores (personas, obras de arte) nos invitan al *encuentro*. Los valores nos apelan a la *participación*. Toda realidad envolvente nos insta a dejarnos penetrar y sobrecoger comprometidamente. Este compromiso es el que intentan eludir los profesionales de la oclusión objetivista.

El pensamiento actual está seducido por la atracción que produce la caída en lo meramente cósmico, en el *en-sí* ocluido, desvinculado, carente de significación. Es como una marea embriagadora, pues toda entrega a modos de fusión tan intensos como inauténticos para el hombre implica una forma de vértigo. A este apasionante género de inercia espiritual debe contraponer la Estética una recia

voluntad de creación, apoyada en la apertura al entorno en lo que tiene de más profundo. Ello exige tensión, pero esta vida en riesgo es el más alto privilegio del hombre, que compra su grandeza al precio de una radical y noble inseguridad.

El mundo de lo meramente objetivo es, por ello, seductor, apasionante y aniquilante, pues a su nivel se quiebran los vínculos que constituyen la auténtica trama de la vida humana, y esta ruptura libera gran cantidad de energías, pero tal llamada es fuego que no purifica, sino consume. La pasión del objetivismo es la pasión del desmoronamiento de la vida rigurosamente humana, fenómeno que tiene su grandeza y su dramático atractivo.

El Arte actual, como los héroes de las obras literarias de Sartre, se halla en gran medida acorralado en sí mismo. Sería aleccionador estudiar los hitos del proceso por el que el pensamiento actual llegó a identificar el grado supremo de libertad con el *desmantelamiento espiritual absoluto*. Cuando el hombre rompe los vínculos nutricios con el entorno auténticamente humano, se queda a la intemperie, aislado de los seres que lo rodean, seres a los que tal ruptura convierte violentamente en *extraños*. La separación de aquello que nos envuelve no libera, ya que el despego de lo que contribuye a constituirnos como personas cuando participamos de ello entraña un *desequilibrio* que se halla en los antípodas de toda auténtica libertad. La única liberación humana posible es de condición *analéctica*: se apoya en lo que ofrece resistencia para ganar, así, por vía de superación —no de escisión— la suprema libertad del vuelo. *A nivel humano solo libera lo que plenifica al sobrecoger*. De ahí que la falta de tensión de trascendencia no libere al hombre ni, por tanto, al artista, antes lo someta a las temibles fuerzas de gravitación objetiva.

Si el arte fue en todo tiempo un medio eficaz de educación humanística, ello se debe a su exigencia de moverse a niveles de hondura y de creación, que son los niveles específicos de la autenticidad humana. Nada más importante en el momento actual que no confundir este modo de autenticidad integral con las formas precarias de objetividad que postula el "objetivismo".

Nota metodológica a modo de resumen y conclusión

La Estética contemporánea es compleja y ambigua, como lo son la ciencia y el pensamiento actuales, y ello no por simple desconcierto, sino por su voluntad firme de autenticidad y hondura. Al hilo de mis experiencias cada vez más apasionantes, el hombre moderno fue descubriendo que, según ahonda en la realidad, el pensamiento se vuelve más rico y flexible, con una flexibilidad que en un primer momento pudo parecer contraria a la solidez del conocimiento riguroso. La Macrofísica puede ser *exacta* y *clara*. La Microfísica se interna en regiones de la realidad de tal manera hondas que desbordan por fortuna los esquemas que nuestra miopía mental considera como *claros* y *exactos*. A este nivel de hondura surgen mil aparentes paradojas, al haber de integrarse vertientes de lo real que en planos más superficiales parecen oponerse insalvablemente. La presencia de este género de paradojas y tensiones inte-

lectuales es signo de que el pensamiento se mueve a un nivel de altas presiones entitativas. La vida intelectual del hombre contemporáneo es, pues, en principio, ambigua por ser radical y moverse en planos de profundidad.

Esta ambigüedad radical se agrava al querer moverse el hombre a niveles de autenticidad y hondura con el utilaje categorial propio de niveles de la realidad más superficiales. La apasionante historia de la Física teórica contemporánea no es sino el relato de las tensiones a que debe someter el hombre su inteligencia para adaptarla metodológicamente a una nueva región de lo real. ¡Cuántos tanteos fallidos y qué cúmulo de incertidumbre no ha provocado el afán errado de aplicar a la Microfísica procedimientos y métodos de la Macrofísica! La vida intelectual del hombre contemporáneo es ambigua no sólo por ser radical y amplia, sino por estar *desnivelada*, por moverse en niveles profundos sobre andamiajes metodológicos tomados en préstamo a planos superficiales de lo real. ¿A qué se debe este desvío o radical desajuste? Veámoslo esquemáticamente.

A medida que se ahonda en lo real, el hombre se ve obligado por la fuerza de las cosas a someter sus facultades a tensiones más intensas, y a movilizar una gama más amplia de recursos. *La autenticidad, la plenitud experiencial la gana el hombre al elevado precio de su puesta en tensión.* Esta tensión se traduce en *compromiso*, entrega al trance creador, voluntad inquebrantable de integración. Y sucede dramáticamente que desde hace más de un cuarto de siglo, aproximadamente desde el fin de la primera gran Guerra, en Occidente se ha llevado a cabo toda una campaña contra la vertiente del ser humano que tradicionalmente es considerada como la responsable de mantener dicha tensión creadora ante el entorno. Me refiero al *espíritu*. El vitalismo —pensemos en Spengler, Klages, Gehlen— se dejó seducir por el conjuro que ejerce sobre todo espíritu sensible el fenómeno de la vida y las formas intensas de unidad que implica. Sobre el espíritu se dejó caer la grave acusación de que funda *distancia* entre el hombre y el entorno y hace con ello imposible la realización del afán que alienta en el instinto de todo ser vivo: *lograr la unidad de identificación con los demás.* El problema del conocimien-

to, centrado en el esquema *sujeto-objeto*, se convirtió en una dramática lucha entre la vida y el espíritu, al dar por supuesto que la *dualidad* "sujeto-circunstancia" es convertida en *escisión* por la desmedida propensión del espíritu a engendrar distancias. ¿Cómo lograr una relación de inmediatez con el entorno que devuelva al hombre depauperado de los tiempos modernos la jugosa y diversificada riqueza de lo real? He aquí la azarosa cuestión que agita entre bastidores al pensamiento contemporáneo. ¿Cómo ser auténtico, autónomo, y estar al mismo tiempo en vinculación nutritiva con el entorno? ¿Cómo ser fiel a sí mismo y a los valores que nos envuelven y plenifican? Por falta de un estudio determinado de los diferentes modos de *inmediatez* que puede tener el hombre respecto a la realidad, se ha pensado que la *distancia* que inaugura el espíritu frente al entorno es una pérdida que sufre el hombre por comparación al animal, que se halla ineludiblemente incrustado en su medio vital. Esto llevó a tomar el nivel de la vida animal como modélico y a considerar que el fin de la vida intelectual del hombre debe consistir en avvicinar el ser humano lo más aproximadamente posible en tal nivel. Inconfesadamente, la meta del vitalismo —y su derivado el objetivismo— no es otra sino este descenso al nivel meramente vital.

Buen número de los conceptos fundamentales de la Estética contemporánea sólo pueden ser entendidos cuando se ha hecho la experiencia de la riqueza personal que el hombre adquiere al abrirse a realidades que por su alto valor lo plenifican. En consecuencia, tales conceptos son inevitablemente mal entendidos si se rinde uno a la seducción que produce el vértigo objetivista, la entrega a una forma de *inmediatez fusional* con el entorno estímulo.

Esta nostalgia del hombre contemporáneo por el paraíso perdido de la *vida en inmediatez* con el entorno decide buena parte de la producción artística y literaria contemporánea. Si esta forma de inmediatez significa un modo auténtico de vecindad con lo real y con las fuentes de la creatividad, o implica más bien un género de retracción frente al verdadero entorno humano, es una cuestión decisiva no difícil de clarificar a la luz de las precisiones que hemos realizado en este trabajo.



Franz Marc, El Tigre, 1912.