UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



"LA EXPERIENCIA DEL UNIVERSO DEL ARTE COMO CONOCIMIENTO DE LO INDECIBLE"

TESINA

Para obtener el título de Licenciado en Filosofía

P R E S E N T A N

MARISOL GARCÍA CONTRERAS

MARLENE MARTÍNEZ GÓMEZ

D.F. – México

2011

ÍNDICE

PREFACIO

I. 3

II. 4

III. 6

IV. 7

CAPÍTULO INTRODUCTORIO 8

CAPÍTULO I

CONTEXTO: LA CULTURA COMO INTROYECCIÓN 13

CAPÍTULO II

LA ACTIVIDAD CREADORA: LA PROYECCIÓN DEL ARTISTA 19

La sensibilidad del artista: la necesidad de derramarse 21

La fantasía y la imaginación: el germen de nuevos mundos 22

La locura: ¿autenticidad poética? 23

El espacio lúdico: territorio del arte 27

La intuición: vínculo entre conocimiento y representación del ser 32

CAPÍTULO III

UN ASOMO AL SER: UN PEQUEÑO CUADRO DENTRO DEL GRAN MOSAICO 35

CAPITULO IV

LA DIALÉCTICA DEL ARTE: ARMONÍA COMO ACUERDO ENTRE TENSIONES 60

La dialéctica: primer asomo a la lógica 60

El aprehender del espectador: interiorizando a la divinidad 65

El diálogo ontológico con la obra de arte: relación y movimiento perpetuo 69

La experiencia estética: atemporalidad del contemplador en el diálogo ontológico 70

El valor de la obra de arte: una significación del universo estético 74

CAPITULO V

LA FUNCIÓN DEL ARTE..... 80

CONCLUSIONES 89

BIBLIOGRAFÍA. 94

PREFACIO.

I.

Leer este texto es experimentar una pequeña aventura filosófica sumergida en el arte, sin embargo al enfrentarse a este trabajo el lector se preguntará ¿por qué hacer una reflexión acerca del arte desde una perspectiva filosófica? O, más bien, ¿cuál es la relación que entablan el arte y la filosofía? Afirmamos que tanto el artista como el filósofo siempre se han parecido en su imaginación del mundo, pues ambos pertenecen a los reinos de mayor libertad y utopía. En este sentido, en el arte y en la filosofía se pueden vislumbrar otras condiciones del mundo diferentes a las existentes, es decir, para saber cómo es el mundo está la ciencia, para imaginarlo y reconfigurarlo de otro modo posible están la filosofía y el arte, pero sobre todo el arte pues es más directo y comprehensible en sus diferentes modos de expresión, mientras que la filosofía se encierra en su terminología y conceptualización.

El arte, a diferencia de la filosofía, es más sensible y accesible, es consciente de que sus objetos son lógicamente indecibles y es por ello que los representa en otro lenguaje, ¡es consciente de su ficción! Creador por creador, la mística del arte se encuentra frente a la ideología de la filosofía; el silencio, el olvido, lo oscuro y lo inefable se encuentra frente a los sermones del mundo.

Lo inefable no es más que el *logos-fuego* de Heráclito, el *espíritu* de Hegel, la *voluntad universal* de Schopenhauer, el *uno primordial* de Nietzsche, etc.; son aquellas imágenes del mundo y trasmundo del ser que vive en unión con otros; es la negación de todo lo empírico y su superación en lo oscuro; es aquello que no cabe formularse en términos lógicos. El juego de lo inefable es el juego privilegiado del huir del mundo en que nos movemos, un juego de imaginación y ficciones, en cuanto que sus objetos ideales son por donde se mueve y se pierde el espíritu humano buscando sentido, objetos ideales que no son de este mundo.

¿Cómo se accede a lo inefable? El espacio de la creación y de la contemplación estética es el que abre el camino a lo místico, pues en las ficciones del arte se muestra con especial claridad el juego humano con aquello que no se puede nombrar. En el juego del arte se llega al punto donde se suspenden las preguntas con sentido, es decir, con respuesta; donde se acaba la descripción de las cosas; donde ha de suspenderse el pensar, la justificación, la verdad… es un momento más allá de todo ello, ¿dónde? donde comienza el silencio de la razón y del lenguaje, donde se inaugura la mirada eterna de las cosas, el instante eterno de la libertad, ¡es el momento del arte!

El espacio del arte es el de la mirada eterna, donde los objetos pierden su significado normal, donde su función y utilidad normales se substraen, perdiéndose y vaciándose en sí mismos, donde sus condiciones espacio-temporales se reconfiguran en nuevas condiciones, inexpresables y absurdas para la lógica, ¡el juego del arte es el juego absurdo de lo indecible! Pero un juego con consciencia de encierro en su ficción, un juego que se recrea incesantemente como el río de

Heráclito, como un fuego que preside un ritmo eterno infinito inmanente al cosmos, un juego que le da a cada cosa su momento de existencia y de evanescencia en el orden oscuro del todo.

Decíamos, el juego del arte es un juego con lo inefable, por lo tanto no es teórico, pues ¿cómo podría haber una teoría de lo que no se puede nombrar? Nuestra reflexión filosófica versa sobre aquello obscuro que muestra el arte, aquello que sin nombrarlo habla de él, de aquel objeto que despierta intuiciones y sentimientos, aquel universo vasto en conocimiento ontológico por medio de la experiencia, aquel todo orgánico que no cabe en un lenguaje lógico, aquel espacio donde el mundo es visto a la luz de otra mirada, una mirada eterna…

El arte, inmanente a su propio recorrido, consciente de su ficción, ha sido reducido conceptualmente a su propio término lingüístico, reducido a un concepto cuya carga semántica no es más que su propia palabra, sin pretensiones de auto-fundamentación, ¡se sabe arte porque lo llaman así!

II.

"La poesía es un modo de estar a la escucha, de oír el mandato del silencio, de abrirse al ser. La palabra da voz al silencio."[1] Con esta cita de Jaime Labastida parafraseando a Heidegger, hemos buscado romper nuestro propio silencio y materializar nuestras reflexiones. Pero también con estas palabras nos remitimos a la profunda experiencia de la poesía, de la metáfora y del arte ante la convicción de que en ello se encuentra la auténtica "develación" del *ser*. Un *ser* que se muestra por medio de lo sensible, de lo imaginado y de lo dicho, un *ser* que no es adecuación entre la realidad y lo pensado, sino más bien, un *ser* que es intuido de una forma *existenciaria*, re-significable y comprendido en el más absoluto silencio.

Afirmamos lo anterior porque, a nuestro juicio, es en el arte donde aparece la más completa y perfecta armonización de la dualidad esencia/materia, pues este constructo humano le involucra en su totalidad. El hombre no es más una escisión entre cuerpo y espíritu, entre fenómeno y noúmeno, es, en cambio, un *holos* pluridimensional que, así como busca su perpetuación biológica, también quiere encontrar su vínculo y religación con lo sagrado y trascendente. Su búsqueda también lo es de *sentido*, además de nuevas creaciones ficticias; quiere certezas y encuentra analogías; se construye a través de configuraciones históricas pero también de hechos inéditos. Es por ello que sistematiza sus conocimientos para poder moldear su mundo y modificar su realidad, pero también construye símbolos que "evoca[n] *el sentido trascendente y absolutamente irrepresentable de la existencia*"[2] y que fundamentan la vida psíquica en su totalidad y plenitud pues todo pensamiento es formulado a base de símbolos y son éstos los que le dan sentido a la experiencia sensible formulada como realidad. Así, la imaginación simbólica da un paso más allá de la abstracción para revelarse como *una dimensión* del *ser* re-encontrando,

[1] Labastida, Jaime, *Cuerpo, territorio, mito*, p. 102.
[2] Solares Blanca, *Madre terrible. La diosa en la religión del México antiguo*, p. 26.

re-descubriendo, re-interpretando y produciendo un nuevo *sentido* a la realidad, pues la imagen penetra donde la razón se niega a hacerlo.

Así, el hombre es materia, memoria, imagen e imaginación, conciencia, símbolo, juego, acto, potencia, motor, móvil, diálogo, ser, tiempo, espacio, esencia, voluntad, representación, existencia, sensación, fantasía, deseo, creación y al mismo tiempo creador. A lo largo de la historia se le ha considerado como *homo sapiens, homo faber, zoon politikon, homo parlante,* pero también *homo symbolicus o religiosus,* y en la onda expansiva de este último, *homo ludens, homo eroticus* y *homo esteticus o artisticus.* Y es todo ello en la unidad del *anthropos*, en donde confluyen las potencias del amor y la muerte en latencia perpetua.

De este modo, el arte penetra en la dimensión ontológica aun sin proponérselo, pues es el espacio donde el *espíritu* muestra su *no-ser, siendo*, análogamente al modo en que el hombre lo hace pues es un producto peculiarísimo de su *estar en el mundo*. La experiencia estética imbrica a la intersubjetividad pero sólo con la intermediación del objeto artístico como un *símbolo parabólico*, es decir, como aquello "*que no alcanza la posesión de* aquello inefable *hacia lo que se dirige y trata de dibujar su trayecto*"[3] desbordando así los límites del signo y el concepto para ser un referente de la experiencia de la alteridad y de la intuición de lo trascendente.

En este trabajo lo que intentamos es una re-*significación* y re-configuración del universo estético, a partir de la tesis fundamental de que el arte nos provee de un conocimiento intuitivo-ontológico, es decir del *ser* o aquello que subyace a toda materialidad por medio de la experiencia estética, pues si bien en la lógica nos podemos apoyar para intentar demostrar la existencia del *ser*, sin embargo, al ser su método racional, en otras palabras una estructura sígnica-denotativa, no alcanza a aprehender la totalidad de interrelaciones establecidas dentro del universo de lo aprehensible; mientras que el arte, al ser una experiencia tanto sensible como simbólica-connotativa, suele *mostrar* a través del diálogo con la obra en el acto contemplativo, el conocimiento del *ser* dando como resultado una experiencia cognitivo-trascendental, pues el diálogo en el arte es un diálogo con *lo otro*, con lo inesperado; un diálogo que busca la reflexión y la autorreflexión; un diálogo que deviene de la reconciliación de nuestra propia voz con la voz del otro; por lo tanto, una continuidad de la vida que emerge siempre en mundos posibles y se acerca a la comprensión del *ser* en movimiento, infinitud y trascendencia.

No tratamos de hacer una fenomenología ni un espiritualismo del fenómeno estético, sino, quizá, una unificación de ambos, pues es en el universo del arte donde se reconcilian los extremos en una forma armoniosa. En este universo de la paradoja, las antinomias no sólo son posibles sino existentes y por ello la fuerza de nuestra aseveración consiste en que, en el arte, *se da* el *desocultamiento* del *ser* bajo la apariencia de las formas y en el decurso de la multiplicidad

[3] *Ibíd.*, p. 24.

de interpretaciones y de *sentido*, donde lo que subyace es el cambio permanente y la unidad de lo imperecedero e infinito.

III.

Este texto guarda cierta analogía con una telaraña, pues sin importar desde qué punto se inicie el recorrido reflexivo, siempre se llegará a la idea central, el conocimiento del ser a través de la experiencia estética, y sin embargo, continuando con la analogía, son necesarios los otros caminos para llegar a comprender esta obra en su totalidad, pues todos ellos forman parte de la estructura y el sostén argumentativo. Hemos procurado sistematizar, en lo posible, la trayectoria de nuestras reflexiones para hacer comprensible el proceso, pero estamos seguras que el fenómeno estético y la experiencia estética sobrepasan, por mucho, cualquier intento de análisis conceptual. Así como no nos es posible captar todos los *sentidos* bajo una misma óptica, así tampoco podemos aprehender todos los efectos del arte bajo una sola apreciación o análisis.

La cultura occidental que nos subsume, nos ha generado la idea de que es posible descomponer en sus partes constitutivas al objeto y, con ello, conocer de qué está compuesto. El método científico es sólo un camino para dirigir nuestros pasos. Pero hay otros caminos. El del arte orienta nuestro andar hacia una comprensión que sale de los límites del análisis, es una vía donde se develan *"verdades simples que no hablan sólo a la cabeza sino también al corazón, que dan claridad al espíritu que las contempla y paz al inquieto empuje de los sentimientos"*[4]. Es por ello que nos encontramos nosotras mismas ante la paradoja de tratar de analizar un fenómeno que nos apasiona y revivir nuestra experiencia bajo la forma concreta del diálogo, pues ¿de qué otra manera se puede hablar de algo sino diciendo cómo se ha experimentado? Este trabajo es precisamente eso, un intento de explicarnos a nosotras mismas el recorrido de nuestras inquietudes y nuestras vivencias personales, como creadoras, intérpretes, espectadoras y contempladoras del arte, procurando abrir nuestros corazones y mentes para que lo profundo se exprese a través de verdades simples y sin pretensiones. En este sentido, reconocemos nuestro origen prehispánico como otra parte de nuestro rostro. En él, hemos encontrado a la dualidad que también expresamos al ser nosotras dos las partícipes de este encuentro reflexivo que trata de ser una reconciliación entre, al menos, dos mundos, y, por tanto, dos cosmopercepciones. Sabemos que esta parte de nuestro espíritu, la prehispánica, también nos configura y nos parece de vital importancia darle cabida en un texto que se jacte de hacerse llamar filosófico, más aún, en nuestro carácter como mexicanos, sin embargo, por la delimitación de nuestro tema y la falta de conocimiento en esa área, nos es imposible abarcarlo en este momento. A pesar de ello, creemos que nuestra cultura ancestral no puede sacrificarse por siempre, sino que retorna bajo formas siempre distintas y es también una manera en que el *ser* se ha expresado y lo seguirá haciendo, aunque para ello tome la forma de un eurocentrismo exacerbado o un chauvinismo radical, pero nosotras aspiramos a superar estos extremos para lograr un sincretismo cultural e intelectual

[4] Jung, Carl y Wilhelm, Richard, *El secreto de la flor de oro*, p. 20.

propiamente mexicano, un sincretismo que sea incluyente y no permanezca solidificado en la metodología científico-causal de considerar al mundo, sino reivindicando aquellos conocimientos de las grandes culturas ancestrales de la humanidad que también nos hablan de un conocimiento a partir de la experiencia y del silencio. Quisiéramos que ese fuese nuestro camino. Y tenuemente lo divisamos al encontrar que el conocimiento intuitivo del *ser* en la experiencia estética no parece estar tan alejado de ese modo de conocer de nuestros antepasados: un conocimiento basado en la experiencia, en la tradición y en el vínculo que el hombre tenía con su cultura y su universo.

IV.

Queremos agradecer, en primer lugar, el valiosísimo apoyo recibido por nuestro asesor, el profesor Jorge Issa González, quien nos ha guiado en este arduo proceso de titulación y ha escuchado con paciencia nuestras digresiones filosóficas; a las profesoras Dulce María Granja Castro, María del Carmen Trueba Atienza, María Fernanda García de los Arcos, María Pía Lara Zavala, María de la Asunción Preisser y Teresa Santiago Oropeza, por incentivar y estimular nuestros deseos por continuar en la incansable búsqueda de sistematización; así como a los profesores Javier Sánchez Pozos, Enrique Dussel, y Gabriel Vargas Lozano por acercarnos a aspectos culturales que no teníamos presentes y nos mostraron rutas insospechadas; a nuestros profesores Armando Cíntora Gómez, Godfrey Ernesto Guillaumin Juárez, Enrique Serrano Gómez, Sergio Pérez Cortés, Jesús Rodríguez Zepeda, por sus agudas observaciones filosóficas sin las cuales no hubiésemos llegado hasta este punto; a la coordinación de filosofía a cargo del profesor Cuauhtemoc Lara, por su apoyo recibido ante las circunstancias administrativas, a la rectoría de la UAM-Iztapalapa por abrirnos la oportunidad de transitar un camino profesional de estudio filosófico; a la Universidad Autónoma Metropolitana por ser nuestra *Alma Mater* que ha ampliado nuestros horizontes hacia la universalidad del conocimiento.

Por último, queremos agradecer a nuestra cultura y nuestro tiempo por hacernos ver el mundo bajo una óptica que nos hace sentir libres y responsables de nuestras palabras y actos, por los cuales este trabajo ha encontrado su génesis; a los autores fallecidos que nos permiten dialogar con ellos a través de los libros y a éstos últimos, por ser nuestros compañeros incansables en nuestros trayectos vitales; a nuestros lectores, por abrirnos la oportunidad de tocar sus mentes y sus corazones. Pero ante todo, a nuestros familiares por su apoyo y paciencia y a nuestros amigos, por su retroalimentación en el diálogo para conformar este trabajo.

Al *ser*, que, *sin embargo, se mueve…*

Que las musas nos inspiren.

CAPÍTULO INTRODUCTORIO

"No trabajo para componer tratados, son para ensanchar la isla de libertad que llevo conmigo. Debo resolver de manera práctica el problema de la libertad y de la tiranía. Esto significa que mi actividad tiene que dejar huellas, ejemplos de libertad."[5]

Una de las tareas que nos planteamos fue comenzar con la definición de conceptos que resultaran útiles en el decurso de la exposición del problema fundamental, a saber, el del tipo de conocimiento que puede generar la apreciación de la obra artística y la génesis de la dialéctica que surge desde la incitación del artista hasta la interpretación del contemplador, pasando por la obra misma. En cuanto arribamos a las definiciones, nos dimos cuenta que la problemática inicial radica en conceptualizar de modo unívoco al arte. Esta tarea resulta particularmente difícil por cuanto que ha sufrido variaciones de significado desde sus orígenes, en la antigua Grecia, y que ha ido adaptándose a las nuevas circunstancias culturales y espacio-temporales en la historia de Occidente.

Tatarkiewicz nos ofrece la definición clásica: "*La expresión <<arte>> se deriva del latín <<ars>>, que a su vez es una traducción del griego << τήχνη >>... << τήχνη >>en Grecia, <<ars>> en Roma, y en la Edad Media..., significaba destrezas, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto...*".[6]

Nos vemos en la necesidad de abandonar esta concepción para nuestro estudio porque la historia nos ha mostrado que es insuficiente para abarcar el fenómeno artístico de un modo comprehensible para la contemporaneidad. Este mismo autor nos da su propia definición, luego de hacer un recorrido historiográfico del concepto: "*El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.*"[7]

A su vez, pensamos que aún esta definición deja de lado algunos aspectos que trataremos de elucidar a lo largo de este trabajo, y que nos mueven a reflexionar sobre el tipo de contenido, si es que hay alguno, que encierra la experiencia estética.

Uno de estos aspectos nos plantea el problema de hacer del arte una actividad humana exclusivamente fáctica y técnica basada en capacidades intelectivas que, de entrada, parece descartar la posibilidad de vincularla con un entorno socio-histórico, además de que no enuncia todo lo que podría decirse sobre motivaciones internas de tipo subjetivo (tales como intuiciones,

---

[5] Grotowski, Jerzy, *Tu eres el hijo de alguien*, en Barba, Eugenio, *Teatro, soledad, oficio, rebeldía*, p. 283.
[6] Tatarkiewicz, Wtadystaw, *Historia de seis ideas*, p. 39.
[7] *Ibíd.*, P. 67.

sentimientos, necesidades internas, ideas, o hasta capacidades geniales) que forman parte del artista y que, presentimos, desvinculan al hombre de su otredad si no se hace patente la existencia de las mismas en todo ser humano. Otro aspecto es que esta definición habla de estímulos y respuestas emocionales por parte del espectador y que no se generan precisamente en un tipo dialógico sino más bien pasivo por parte del receptor, es decir, que se agota en su pura expresión fenoménica.

De esta forma, asumimos que la obra de arte posee contenido cognitivo que se tiende mínimamente como un puente en la relación cultura-creador-obra-espectador-cultura actuando como depósito y procesador de toda la información vertida en el producto final. Entendemos por contenido cognitivo aquellas intuiciones asociadas a la sensibilidad y a las imágenes retenidas en nuestra mente que nos ofrecen un *plus* significativo; éstas nos proporcionan una experiencia que, a pesar de que no puede ser recuperada en ninguna proposición, no por ello está lejos de proveernos un conocimiento, no del tipo racional (discursivo y justificado lógicamente), sino del tipo intuitivo. Así, el arte estaría incluido en un tipo de conocimiento determinado por el intelecto y que obtiene su génesis en la experiencia sin caer en lo estrictamente racional, por lo que sus afirmaciones, al ser asentidas bajo estos términos, son intuidas. Esto es, los contenidos de estas intuiciones no son significados obtenidos por la intervención de la razón, aunque sí por el intelecto, ni por algún proceso de conceptualización, pero aun así captan significados dado que el universo de las percepciones no está en lo sensible pero éstas no pueden ser captadas sin lo sensible. A este respecto, Wittgenstein, en las *Investigaciones Filosóficas*[8], distingue dos modos de ver, el primero es simple y directo, analogable a la percepción, que es producido gracias a los sentidos externos; el segundo, arroja una información que trasciende el puro dato sensible el cual depende de estructuras mentales internas. A este modo de ver le denomina *aspectual*.

Por otra parte, y más allá de la explicación puramente fenomenológica de los contenidos cognitivos que subyacen a la experiencia estética, buscamos en esta introducción un breve acercamiento a los aspectos que rebasan el principio de causalidad[9].

Para Nietzsche, por ejemplo, el arte crea figuras que pasan a formar parte del mundo de las apariencias, pero también tiene la capacidad de sugerirnos algo del *Uno Primordial*, mismo que constituye la naturaleza última del mundo, la cual no posee una estructura ordenada; es decir, en sí mismo el mundo es un caos, sin causas ni fines, absurdo en cierto sentido, y en el cual se produce de un modo constante y eterno la producción de apariencias y, puesto que surgen y desaparecen sin cesar las apariencias en este constante movimiento, el ser nunca adviene[10]. Así, según Nietzsche, el mundo es voluntad y fenómeno y ambos coexisten en una relación de naturaleza estética, donde la voluntad la concibe como una realidad dionisíaca que a partir de sí

---

[8] Cf. Wittgenstein, *Philosophical* Investigations, part II, Cap. XI, p. 193-229.

[9] Para mayor comprensión confróntese con el capítulo III, págs. 38 y subsecuentes.

[10] En este sentido, el ser no adviene porque ya se halla en la apariencia misma. No hay distinción entre ambos. Para mayor comprensión cf. capítulo III, págs. 44 y ss.

se proyecta en imágenes en busca de su propia representación, y termina por disolverse en la forma (el mundo apolíneo de las apariencias). Esta idea ontológica proviene fundamentalmente de la obra de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, donde el mundo está estructurado como una dualidad: el mundo de los fenómenos es el mundo como representación, mientras que el mundo de *la cosa en sí* es el mundo de la voluntad.

El mundo de la representación responde al principio de causalidad o principio de razón suficiente el cual es dado por el *sujeto cognoscente*, que sólo percibe el fenómeno y busca las relaciones causales para poderse explicar el mundo de lo sensible. Por otro lado, el *sujeto trascendental puro del conocimiento*, avolitivo, indolente y atemporal, queda absorbido por el mundo de la voluntad para contemplar la esencia de éste. El tipo de conocimiento que examina esta esencia del mundo, el mundo de las *ideas*, el cual queda al margen e independiente de toda relación, es el arte. De ahí que Schopenhauer afirma que "*podemos, pues, definir al arte sin más, como el modo de considerar las cosas con independencia del principio de razón suficiente*"[11]. Así, "*el arte reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo y, según el material con que las reproduzcan, será arte plástico, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su única meta, la comunicación de este conocimiento*"[12].

Con respecto al trinomio arte-conocimiento-ser, ya Hegel había planteado que el arte es lo que en principio puede sernos conocido como representación corriente que contiene tres determinaciones:

1. El arte es un producto de la actividad humana.
2. Está esencialmente hecho para el hombre, tomado de lo sensible para su sentido.
3. Tiene un fin en sí mismo.

Sin embargo, Hegel no cree que tenga que ver con la actividad mecánica de reproducir objetos, sino que se extiende a la actividad espiritual plena de contenido, puesto que la producción artística, en cuanto actividad espiritual, debe trabajar a partir de sí misma y llevar ante la intuición espiritual un contenido enteramente distinto y más rico. En este sentido las preguntas que se generan son: ¿cuál es el contenido espiritual de la obra de arte?, y ¿cómo se relaciona la obra de arte con ese contenido espiritual?; estos son algunos de los puntos que intentaremos contestar en lo sucesivo[13].

Por otro lado, Hegel encuentra en el concepto de lo bello y el arte tres cosas:

---

[11] Schopenhauer, Arthur, *Lecciones sobre la metafísica de lo bello*, p. 120.
[12] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, p. 275.
[13] Cf. Capítulo III, págs. 34 y ss.

"...en "primer lugar", un contenido, un fin, un significado, "luego" la expresión, la apariencia y la realidad de este contenido, en "tercer lugar", de tal modo interpretados que lo externo, lo particular, aparece exclusivamente como representación de lo interno. En la obra de arte no se da nada más que lo que tiene referencia esencial al contenido y lo expresa. Lo que llamábamos el contenido, el significado, es lo en sí simple, la cosa misma devuelta [...] a sus determinaciones más simples si bien comprehensivas."[14]

Ahora, la forma de la intuición sensible pertenece al arte, de tal manera que:

"El arte es lo que presenta la verdad en modo de configuración sensible para la conciencia, y ciertamente de una configuración sensible que en esta apariencia suya misma tiene un sentido y un significado superiores, más profundos, sin no obstante querer hacer aprehensible a través del medio sensible el concepto como tal en su universalidad; pues precisamente la unidad de éste con la apariencia individual es la esencia de lo bello y de su producción por el arte."[15]

Así encontramos que el arte, puesto como objeto suyo, tiene lo verdadero, el *espíritu*; donde el lugar verdadero y originario del arte es la primera autosatisfacción inmediata del *espíritu absoluto*. Es decir, el arte consiste en el hecho de que el *espíritu* alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad, suprema necesidad del espíritu.

De esta forma encontramos que, para Hegel, la necesidad universal del arte es la necesidad racional que tiene el hombre de elevar a la consciencia espiritual el mundo interno y externo como un objeto en el que él reconoce su propio sí mismo.

En resumen, con lo anterior podemos decir que la definición de arte no se puede restringir a una actividad mecánica consciente del hombre que ocasiona efectos en el espectador tal como nos lo ofrece Tatarkiewicz, sino que el universo artístico encierra dentro de sí tanto acepciones de tipo ontológico como puramente fenomenológicas. De este modo, el mundo de la representación está sostenido por un universo de lo indecible que sólo se puede mostrar y en este movimiento de mostrarse a sí mismo es que se reconoce, no como inmutable sino como en permanente cambio. El acto artístico proviene de un auto-reconocimiento de la esencia que se encuentra en fecundidad, desarrollo y decadencia para luego resurgir. El acto creador es, a la vez, concretización, diálogo y disolución interpretativa. El juego del mundo dionisíaco que se embriaga con las imágenes, las fantasías y los impulsos que luego deviene en formas, en nuevos aparentes estatismos que solidifican las ideas y se proyectan a nuevos juegos interpretativos, diluyendo a su vez lo ya creado en nuevas y constantes creaciones internas.

---

[14] Hegel, *Lecciones Sobre la Estética*, p. 74.
[15] *Ibíd.*, P. 78.

Lo que poseemos en la inmediatez, es el ente y sólo en un movimiento reflexivo, podemos acercarnos al *ser*. La problematización reside en los modos en que este ser se expresa y que en el terreno del arte adquieren una peculiaridad.

No sólo es la representación un efecto de lo representado sino es, a la vez, causa de nuevas representaciones y origen del advenimiento del *ser* que causa estas representaciones. En el arte, el *ser* aparece en uno de sus modos como en una de sus máximas capacidades de desocultamiento, siendo al mismo tiempo reestructuración del mundo y re-creación de lo que es, en constante devenir, bajo diversos modos de existir, es decir, en múltiples manifestaciones.

CAPÍTULO I

CONTEXTO: LA CULTURA COMO INTROYECCIÓN

"En el caldo de las culturas donde los viejos confines se quiebran o se esclerotizan
el teatro no es el ritual de un pueblo.
Puede ser el pueblo del ritual.
No puede estar aislado. Pero puede ser una isla.
Cada teatro está englobado en un contexto histórico y cultural del cual no escapa.
Puede tener, sin embargo, una diferencia, una energía particular que le permite traducir a su manera, reinventándolo, e incluso invirtiendo el sello del mundo que lo engloba."[16]

El movimiento dialéctico del que ya hemos hablado, nos impulsa, como primer paso, a emprender una reflexión de cómo los contextos culturales, que le son externos al genio creador, influyen en él y determinan, en algún sentido, el contenido y el modo de la obra de arte.

En primer lugar, este genio se sabe distinto de lo que se le presenta como una realidad externa y en este movimiento autorreflexivo, en segundo lugar, se reconoce como un sujeto que participa también en la conformación misma de esta exterioridad, en este caso, su contexto cultural.

Dado que cada contexto cultural se construye bajo relaciones espacio-temporales muy particulares, el lenguaje utilizado en él atrapa al mundo en una cosmopercepción muy específica y distinta de las demás y es en este sentido que el hombre interpreta el mundo a través de su propio lenguaje.

Herder, primer cosmopolita romántico, sostenía que una de las funciones fundamentales de los seres humanos era expresarse, por lo que cualquier cosa que el hombre hiciese dejaba de manifiesto su naturaleza. Sin embargo, esta expresión no suele ser de la invención de un solo individuo sino que pertenece a toda la gama de imágenes tradicionales que le han sido heredadas, y que ha sido conformada por la expresión de otros individuos pertenecientes a la misma colectividad.

Isaiah Berlin resume la postura herderiana:

"[...] *cada grupo humano debe buscar aquello que está en su interioridad, que es parte de su tradición. Cada hombre pertenece al grupo al que pertenece; su función como ser humano consiste en decir la verdad tal como él la ve; su visión de la verdad es tan válida como la que tienen otros. De esta vasta variedad de colores se puede construir un mosaico maravilloso; pero nadie puede verlo en su totalidad, ni la totalidad del bosque, sólo Dios puede ver todo el*

[16] Barba, Eugenio, *Op. Cit.*, p. 188.

universo. Dado que los hombres pertenecen al lugar al que pertenecen y que viven donde viven, son incapaces de hacerlo. Cada época tiene su propio ideal y, por tanto, cualquier retorno nostálgico al pasado es un sinsentido."[17]

Así, el genio creador no puede separarse de su contexto, de ahí que el lenguaje sea predominante, pues no solamente sirve para transmitir ideas, sino que es algo vivo que unifica razón y sentimientos. Dado que, siguiendo a Kant, la razón está unida al lenguaje, no se puede pensar sin lenguaje. Para Herder, el lenguaje no es algo artificial en el hombre, sino que es una creación espontánea, popular y, añadimos, en constante movimiento, puesto que la humanidad no tiene una forma única, sino diversas, y toda cultura que se ha producido en una época determinada tiene su propia lógica y valor, por lo que es importante comprenderla en sus propios límites.

En este sentido, el artista, en tanto que pertenece a un contexto cultural, encuentra su inspiración enraizada en su época y entorno social, es decir, en sus concretas circunstancias, por lo que su obra sólo se puede comprender —cabalmente— a partir de ellas: "*el artista pertenece a su propia época, vive en sus hábitos, modos de ver y de representar*"[18]. Entenderlas y comprenderlas no tiene nada que ver con la idea ilustrada de la razón, sino que se trata de sentir dentro del otro, entablar empatía a través de la obra. Ahora, si bien la obra nos muestra una unidad profunda de la humanidad, sin embargo, ésta se manifiesta en la diversidad de lenguajes, de los cuales todo hombre es portador, pero en el genio creador es donde explota. Por otro lado, Herder afirma que los ideales universales del gusto no existen —a diferencia de los ilustrados— sino que éstos dependen de cada cultura y momento histórico. Es por ello que creemos, a manera de resumen, que la unidad, es decir aquello que tienen todos los hombres en común, se manifiesta en la pluralidad de lenguajes, que son, a su vez, cosmopercepciones. Hegel, al respecto, afirma:

"*Lo sustancial, divino y en sí necesario de estas relaciones [espirituales] es, según su* concepto, *sólo uno y lo mismo, pero en la* objetividad *asume una figura múltiplemente diversa que participa también de la contingencia de lo particular, convencional y válido meramente para épocas y pueblos determinados*"[19].

No queremos decir con esto que la obra en sí misma no posea un valor intrínseco, o que únicamente sea posible tener una experiencia estética si conocemos cabalmente todas las circunstancias que la hicieron posible. De hecho, no sólo es posible captar nuevos significados a partir de la sola contemplación de una gran obra, sino que, siendo tal, necesariamente las suscita. De esto nos ocuparemos más tarde[20]. Sólo queremos dejar claro que el contexto cultural facilita al creador el lenguaje, las herramientas, conocimientos, experiencias y sensaciones pertinentes que

---

[17] Berlin Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, p. 95.
[18] Hegel, *Lecciones sobre la estética*, p. 192.
[19] Hegel, *Op. Cit.*, p. 191.
[20] Para tal referencia cf. con el capítulo III, págs. 52 y ss. y capítulo IV, págs. 63 y ss.

cobran vida en el movimiento espiritual del acto creador y transforman los materiales que tiene a su disposición en una obra concreta, completa y comunicable. Es una suerte de *input* que provee de elementos a la genialidad que está bien dispuesta a crear con ellos una gran pieza de aproximación al diálogo.

También es importante notar que el puro contexto cultural por sí mismo no genera la obra genial, sino que ésta está impregnada de la experiencia y del carácter personal del creador, es decir, la cultura está expresada en la obra con el sentir particular del artista. Ahora, así como el arte se nutre de la cultura y es su expresión en muchos casos, al mismo tiempo, la sociedad se nutre con nuevos significados que sólo el arte puede proveerle. En este sentido, el contemplador posee de suyo un *background* cultural que posibilita la empatía con la obra o bien, su rechazo, porque el contemplador es capaz de percibir las emociones que el artista experimentó al realizarla, ya que "*lo que inmediatamente nos revela la obra artística (para quién sabe verla) es la imaginación y la sensibilidad del artista*"[21] . Esta revelación es la que se expresa desde el continente del arte hacia el universo interior del que participa de este encuentro. El primer testigo de la obra, naturalmente, es el creador, que se desposee de la misma en un acto de liberación expresiva, y, una vez mostrada hacia cualquier otro, hacia un "espectador" que, al menos, se da por supuesto, es cuando la obra de arte comienza a dialogar con la cultura en la que se sumerge, como una nueva, dinámica y estimulante posesión suya.

La contemplación artística exige algo más que un simple *mirar*, es decir, para ser *contemplada,* la obra exige una mirada empática. Pareciera ser que todo aquel que se aproxima al arte tiene ya en sí mismo una cierta complicidad con él. El contemplador "[...] *va* en busca *de la belleza,* [...] la espera, [...] [e] *incluso la verdadera* contemplación *de la belleza no se produce sino después de un primer movimiento de interpretación.*"[22] De esta forma, "*la contemplación artística implica* [...] *una actitud no sólo activa, sino, en cierto modo,* productiva; *si no es* creadora [...], *es* recreadora [...] *o* co-creadora [...]."[23]

Todo artista sabe que el acto creador es un movimiento vivo, un momento que se actualiza en el instante mismo de la creación, sin embargo, la obra terminada se inserta no sólo en el presente, sino que, siendo una gran obra, se significa también por el pasado y se proyecta hacia un futuro de nuevas resignificaciones. En retrospectiva, la reinterpretación de las obras del pasado y su revaloración como grandes obras maestras sólo puede gestarse bajo un distanciamiento temporal, pues sólo entonces nos permite reconocer las transformaciones que ha producido al interior del hombre y por ende, de su cultura: "*para su plena comprensión, los pueblos y los siglos extraños*

---

[21] Plazaola, *Introducción a la Estética,* p. 522.
[22] Plazaola, *Op. Cit.* P. 527.
[23] *Ídem.*

Por último, Hegel establece "*la verdadera objetividad de la obra de arte*"[28], en la que los dos puntos anteriores se conforman como una unidad, donde lo subjetivo también nos puede hablar del pasado y lo objetivo puede ser comprehensible en la actualidad, puesto que lo que tiene que permanecer de la obra del pasado es lo humano del espíritu pero reincorporado en la contemporaneidad; donde lo histórico es accesorio para lo estrictamente humano, que es universal. Así, el pasado es el pretexto, el subtexto y el contexto, como inspirador de creaciones nuevas. No es reinterpretar, sino tomar elementos que inciten a creaciones llenas de significados para el presente:

"*La obra de arte debe desvelarnos los intereses superiores del espíritu y de la voluntad, lo en sí mismo humano y poderoso, las verdaderas profundidades del ánimo; y lo principal de que esencialmente se trata es de que este contenido sea visible a través de todas las exterioridades de la apariencia y resuene con su tono fundamental en todo el engranaje restante. La verdadera objetividad nos descubre por tanto el* pathos [...]. *Esta objetividad constituye también el contenido y el relleno de nuestro propio interior*"[29].

En resumen, si bien el artista se inspira y se comunica por medio de su propio lenguaje, el cual está condicionado por su contexto cultural, esto no quiere decir que la obra sólo sea comprehensible por aquellos individuos que pertenecen a su colectividad, a pesar de que éstos, por estar más cercanos a sus contenidos espirituales, están mejor capacitados para entenderla. Por otro lado, tampoco implica que ningún otro hombre, independientemente de sus determinaciones espacio-temporales, la pueda comprehender, puesto que las grandes obras nos hablan —desde lo más profundo de su universo dialéctico— de las inquietudes más esenciales del hombre. Ahora bien, hay que tomar en cuenta las dificultades de la re-interpretación de las obras ajenas a nuestros valores culturales —a los que pertenecen los ideales que vamos desarrollando en el decurso de nuestra experiencia— porque suele ser la óptica bajo la cual el arte se aprecia y esto, en su aspecto positivo, provee de dinamismo al diálogo interpretativo de la obra; en su aspecto negativo, puede suscitar el empobrecimiento espiritual del espectador por poner resistencias ideológicas y no dejarse llevar por el acto estético, lo que no permite que fluya el diálogo con la obra:

"Es esencial no olvidar la herencia de los antepasados. Es lo que, atándonos al primer día, nos guía para trascender nuestro obrar inmediato y para proyectar su sentido en el futuro [...]

En la palabra representación, que se utiliza para definir el espectáculo, existe la idea de doble presentación, *de redoblamiento —como ser histórico y como profesional— de la* presencia *del actor, que se transforma para el espectador en experiencia sensorial y visión mental, en sensación subjetiva y reflexión articulada. Esta 'doble presentación' ocurre siempre en un contexto histórico que determina el efecto social y el valor artístico. El contexto es único y por lo*

[28] *Ibíd.*, p. 196.
[29] *Ibíd.*, p. 203.

tanto relativo; no puede ser trasladado a otros lugares sin que la representación altere su sentido, el núcleo más íntimo de la relación con sus espectadores.

para ser más eficaz en su contexto, para hacer emerger su identidad biográfico-histórica, el actor se sirve de formas, maneras, portes, procedimientos, distorsiones, apariencias."[30]

[30] Barba, Eugenio, *Op. Cit.*, p. 235.

CAPÍTULO II

LA ACTIVIDAD CREADORA: LA PROYECCIÓN DEL ARTISTA

> "la voluntad de sufrir*: debéis vivir de vez en cuando en el mundo. Debéis* estar a punto de *perecer, y* bendecir *posteriormente vuestro laberinto y extravío. De lo contrario no podéis* crear, *sino sólo* desaparecer. *Debéis tener vuestras costumbres y ocasos. Debéis tener vuestro mal y a veces haceros cargo de vosotros de nuevo. Vosotros que eternamente retornáis, debéis hacer un retorno de vosotros mismos.*"[31]

Si bien ya hemos hablado de las condiciones culturales que se entrelazan con el surgimiento de la obra artística y su apreciación como una totalidad exterior al genio, aún nos queda por establecer el universo interno del creador que suscita la creación de estas obras y lo que contienen y proyectan de aquél, así como sus cualidades extra-materiales.

Comenzamos con la cuestión predominante: ¿quién es el artista? Afirmamos que es el sujeto que tiene las capacidades de expresar su mundo interior captando así las "ideas" más universales, más "divinas", más humanas, y con ello transforma el propio mundo del espectador.

Partimos de la idea de que la naturaleza es creadora y el hombre imita esta actividad, es naturaleza estética en tanto que su hacer es proyección de apariencias. Lo propio del hombre, siguiendo a Nietzsche, es el instinto de fabulación, esto es, de crear metáforas. ¿Por qué asumimos que la naturaleza es creadora? Porque cuando contemplamos las relaciones de la naturaleza en sí misma nos percatamos de que existe un acto de creación, al menos en el sentido en el que la ciencia natural nos lo ha descrito, desde la teoría del Big Bang, hasta la propia Teoría de la Evolución de las Especies, en el sentido de la creación de nuevas formas de vida, y re-creación de estas formas preexistentes. Un ejemplo concreto lo podemos encontrar en la madre que da vida a otro ser humano: la naturaleza con-forma a un nuevo individuo que originalmente no tenía existencia. Así, el ser humano, como partícipe de la naturaleza, no sólo es resultado de su obra, sino que también adquiere esa misma potencia. De modo tal que todo acto creador implica el dar vida a formas que no existían con anterioridad, y en el artista, ese modo de crear es, especialmente, el de la poética, el de la metáfora, el de la imaginación, el de la intuición.

Por tanto, el discurso del creador, del poeta, es el de la metáfora, pues en ella se encuentra en posesión de las cosas tal y como las experimenta, identificadas consigo mismo, no sólo con ellas como entidades externas sino como provocadoras de nuevas significaciones que sus ensoñaciones y fantasías producen. El objeto no es tal sino sólo en relación con el sujeto, este es el universo poético, aquel donde se toca lo más profundo del ser, que está en constante movimiento y

[31] Nietzsche, *Estética y teoría de las artes,* P. 142.

resignificación, y que por entrar en contacto con éste, habla en distintas lenguas y de modos tan diversos, que no es la denotación, sino la connotación, lo que se valida dentro y fuera de la obra objetivada. Porque el acto de creación es, en sí mismo, un *vaciarse* de algo, despojarse, expulsar, dar a luz... es una suerte de impulso vital por dejar de ser uno para convertirse en otro en un acto de liberación y silenciamiento personal. Uno habla porque quiere vaciarse, y en este arrojamiento vierte en el otro, le provoca, le suscita, le dona, le da forma... el primer diálogo, entonces, se entabla con la obra en composición, en eso otro que es proyección de uno mismo, en esa cosa que sólo materialmente nos es ajena, pero que va cobrando vida en las manos del artista. Es una creación que en cuanto experimenta su propia vacuidad, exige plenitud. Y de las intuiciones más oníricas y remotas, toma sus contenidos, como arquetipos que poseen todos los hombres en todas las eras, y que se significan y toman forma gracias a la maestría de artífice que tiene el creador:

"[...] *a la hora de elaborar una estética filosófica sería un error cerrar los ojos a las fuentes más profundas y misteriosas de la creación artística, a la existencia de energías instintivas y prerracionales que impelen y condicionan el quehacer artístico y dan a las bellas artes una originalidad tan acusada*"[32]

El artista es un contemplador de la vida, se detiene a mirar las cosas fuera de sus relaciones, sólo las mira por lo que son y por lo que le producen. En oposición al hombre ordinario, el cual sólo ve las cosas por su relación inmediata, las conceptualiza y las analiza, el artista queda sumergido en la pura contemplación y es por ello que se convierte en el *sujeto puro de conocimiento*, pues su orientación objetiva se gesta desde el espíritu:

"*la* genialidad *(Genialität) consiste en la capacidad de comportarse de forma puramente contemplativa, de perderse en la contemplación, y lograr que el conocimiento, que en principio sólo existe para ponerse al servicio de la voluntad, escape a dicha servidumbre, es decir, pierda de vista su interés, su querer y sus fines, despojándose de la personalidad completamente de una vez por todas, permaneciendo sólo como* puro sujeto cognoscente*, como un ojo cósmico claro y transparente; y todo ello, por cierto, no por un simple instante, sino tanto tiempo y reflexivamente como resulte necesario para reproducir lo captado a través de un arte superior*"[33]

La contemplación es, entonces, el instante donde el hombre deja de ser uno particular y queda sumergido en el objeto, se convierte en un todo con el instante, se pierde en él, se conecta con lo universal pues ha dejado las particularidades, y el tiempo, así vivido, parece detenerse, como en el amor. La voluntad individual queda superada por fuerzas cognoscitivas muy superiores en un acto de liberación, y bajo la subsunción de un excedente de conocimiento, el *puro sujeto de conocimiento* se convierte "*en un terso espejo en el que se refleja la esencia del mundo*".[34]

---

[32] Plazaola, *Introducción a la estética,* p. 348.
[33] Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, p. 121.
[34] *Ibíd.* P. 122.

En este perderse en la contemplación es donde surge la inspiración, puesto que la sensibilidad del artista ha recogido todo un mosaico de imágenes y sensaciones vitales que se concentran en su interior buscando la salida explosiva donde se reordenan bajo sus propias leyes. En este acto catártico el artista expulsa, desborda y da un nuevo sentido a las energías que su sensibilidad ha recogido para reconfigurar y conformar al caos que la fuerza de estas impresiones han dejado dentro sí.

Desde esa pérdida de sí en la contemplación hasta el proceso creador mismo, el tiempo adquiere otra dimensión dentro de la cual el artista experimenta con los medios de que dispone para hacer de lo contemplado una nueva visión, un nuevo orden del mundo que es una realidad inusitada. Pero en el acto creador ninguna vía es recta:

"*Los hombres inventivos viven de una* forma totalmente distinta *que los activos; necesitan* tiempo *para que aparezca la actividad irregular y sin objetivo,* ensayos, nuevas vías, *en lugar de ir por caminos trillados, como hacen las personas activas y útiles, andan a tientas.*"[35]

Pero, ¿de dónde proviene esta absoluta necesidad de reestructurarse a sí mismo o el mundo experimentado? ¿por qué es tan caótico el universo interno del artista que lo lleva a recorrer derroteros no transitados con tal de abrirse brecha y "aspirar" de nuevo una vida que por momentos es imposible?

La sensibilidad del artista: la necesidad de derramarse

Parece existir una condición *a priori* en el proceso cognitivo del artista, que es una profunda capacidad de captar y experimentar el mundo sensible de tal modo que le sobrepasa; las imágenes, sensaciones y experiencias parecen serle tan vivaces y estimulantes, que no logra conseguir un equilibrio en su psiquismo si no es a través de un movimiento de su voluntad para hacer de esta condición previa un algo coherente. Es en este movimiento de caos interno donde surge la necesidad de donación a la materia, de conferirle a la forma las sensaciones vehementes que se agitan rabiosamente en el alma del artista y que exigen por sí mismas ser expulsadas, pues el sujeto así predispuesto no atina a fluir en este mundo tan lleno de excitaciones sin el apaciguamiento de su ser y la reconciliación consigo en lo otro: "[la] *compensación del poeta* [es] *su sufrimiento y el placer de expresarlos.*"[36]

La genialidad del artista parece provenir de esta oscuridad insondable que le es propia, *pendulando* entre el éxtasis y el reposo, entre el grito y el silencio, entre la embriaguez y la forma, entre el tiempo y la eternidad:

---

[35] Nietzsche, *Estética...*, p. 138.
[36] *Ibíd.* P. 141.

"Una obra de arte es buena cuando ha nacido de una necesidad. La naturaleza de su origen es la que juzga...

Deja que tus juicios tengan su propio desenvolvimiento en el silencio. No los contraríes, porque, como todo progreso, debe salir del fondo de tu ser, y no puede sufrir ni presión ni prisa. Llevarlo hasta el término, luego darlo a luz; todo está ahí. Es necesario que dejes cada impresión, cada germen de sentimiento, madurar en ti, en lo oscuro, en lo inexpresable, en lo inconsciente, en esas regiones cerradas al entendimiento. Espera con humildad y paciencia la hora del nacimiento de una nueva claridad. El arte exige simples fieles tanto como creadores."[37]

La personalidad de todo individuo se manifiesta en su expresión. El arte, como medio expresivo, no excluye la necesidad individual de comunicación y la forma particular del sujeto comunicante. Este movimiento expresivo responde a un llamado interior en estado de urgencia, para sacar de sí lo que alguna vez fueron percepciones caóticas y ahora se revelan con una nueva coherencia, pues esta forma de expulsión tiene una lógica propia y un momento particular: se objetiva en la mediatez como un fermento de los estados anímicos luego de que el sujeto se hace cargo de ellos y es capaz de encaminarlos hacia el pensamiento:

"En ciertos estados de ánimo ponemos, transfiguramos y comunicamos plenitud a las cosas, y las elaboramos con el pensamiento mientras reflejan nuestra propia plenitud y alegría de vivir".[38]

La fantasía y la imaginación: el germen de nuevos mundos

Una de las facultades del genio, en primera instancia, es la imaginación. Esta es la capacidad predominante para generar nuevos mundos puesto que le permite al artista separarse de las formas inmediatas y excederlas, acercándose de este modo a las ideas más perfectas de un mundo que existe potencialmente. Toma de la realidad las imágenes y los sonidos más vívidos y les dota de nuevas significaciones y estructuras, no de manera enteramente reflexiva, sino más bien, y por sobre todo, intuitivamente. Permite que las imágenes oníricas, inescrupulosas e incluso ambiguas, susciten la apertura a las esencias que el universo mnémico retrotrae siempre a su conciencia. Este proceso de reconfiguración de lo real existente en lo posible improbable es propiamente la fantasía.

Bajo la óptica nietzscheana, juegan un papel preponderante las dos potencias de la naturaleza que intervienen en el acto de la creación, a saber, la apolínea y la dionisíaca. En la primera encontramos la medida, la forma, la armonía, la belleza, lo limitado, el estado fisiológico del

[37] R.M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*, en Plazaola, *Introducción a la estética*, p. 422.
[38] Nietzsche, *La voluntad de Poder*, §795.

sueño, atreviéndonos a afirmar que la *techné* del artista pertenece a esta potencia. En el segundo, en cambio, aparece lo caótico y lo ilimitado, la embriaguez, la intensificación de los afectos —su transfiguración total—, el estado de plenitud y de fuerza. En este estado de excitación de la fuerza se inscribe la fantasía puesto que rompe con lo dado —las imágenes del mundo— generando imágenes insólitas en unión con la voluntad, desde donde toda imagen ha desaparecido y la creación de nuevas imágenes surge de lo que no posee figura.

Quizá el artista es el hombre más fiel a la verdad en la paradójica construcción de nuevos horizontes: es él a quien se le revela el caos primordial, el ser en devenir, la potencia de lo que no posee forma alguna, la voluntad más poderosa, la excitabilidad de los afectos. Quizá por entrever esta realidad más plena y más profunda es que él se encuentra en la difícil relación de comunicar esta verdad, tal como aparece en el mundo de lo fáctico: con límites y medidas pero bajo un estado de fuerza intensificado que hace que las cosas proyecten un estado de perfección y plenitud. He ahí donde lo apolíneo y lo dionisíaco se revelan en el acto de creación: develando los rasgos esenciales separando de las cosas aquellos que le son secundarios, abstracción y juego que sólo la fantasía permite. Tiene para ello que haber un distanciamiento del objeto, una recuperación y recreación de la memoria y una completa reconfiguración en la fábula, en la metáfora, en la poética —hábitat de la fantasía—.

Al respecto, Schopenhauer nos dice:

"*La fantasía amplía los horizontes del genio por encima de los objetos que se ofrecen en la realidad a su persona y ello tanto conforme a la calidad como a la cantidad. Por eso una fantasía inusualmente vigorosa suele ser concomitante a la genialidad e incluso supone una condición suya. Pero a la inversa aquella no evidencia ésta; antes bien, hombres para nada geniales pueden tener mucha fantasía.*"[39]

La locura: ¿autenticidad poética?

Comencemos por la cuestión preponderante, ¿qué es la locura?, ¿cómo se define?, el diccionario filosófico Herder explicita:

"*En su uso general actual, es un término psicológico que expresa alguna disfunción mental que comporta la pérdida del juicio o de la razón. También denota un estado de exaltación o que excede lo ordinario. En este sentido la locura supone algo extraordinario, ligado al arrebato, al furor y al entusiasmo. En el primer sentido, es decir, en cuanto pérdida de la razón, la locura supone también un proceso de extrañación, de escisión o de alienación y, en este aspecto, el loco*

[39] Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación, Vol. I*, p. 277.

es aquél que no es dueño de sí mismo. Entendida así, la locura es la afección de la mente, y el loco es el demente, o aquél que actúa de forma incomprensible."[40]

En el primer caso, entendida la locura como disfunción mental, su definición resulta un tanto ambigua ya que, a partir del estudio de Freud, la distinción entre salud mental y locura (como enfermedad mental) es difícil de establecer puesto que está ligada a normas sociales preestablecidas y, por lo general, el uso del concepto *locura* comporta una denotación peyorativa.

En el segundo caso, entendida la locura como arrebato y entusiasmo, a lo largo de la historia de la filosofía se ha hablado de una buena locura, que tiene un origen divino y es entendida como exaltación del ánimo que lleva a la creación artística. Por tanto, en esta segunda acepción del término —ligada a lo extraordinario—, la noción de locura entendida como enfermedad no es la única posible. Platón afirma que dicha forma de locura es la base de la creación artística y, especialmente, de la poesía, o la base del impulso amoroso y la tendencia hacia lo bello. Es por ello que habla de cuatro sentidos de la locura: 1°- la locura profética, 2°- la locura purificadora (base de las purificaciones y de los ritos de iniciación), 3°- la locura poética, fruto de la inspiración de las musas, y 4°- la locura amorosa que es propiamente el fundamento del impulso amoroso o impulso de Eros que aspira a la belleza y al auténtico ser.

Desde el punto de vista donde se emparenta con el genio, la locura se relaciona con el éxtasis místico y con el entusiasmo[41] creador derivado de alguna inspiración, pues acaece un desdoblamiento del yo o extrañamiento de la personalidad. Es decir, la experiencia mística tiene que ver con una identificación de lo particular e individual en lo universal, pero esta identificación no tiene nada que ver con dos seres diferentes, sino que el individuo se conforma uno con el universal, mientras que el entusiasmo creador se refiere a un estado del ánimo donde existe la necesidad de derramar en el otro, en este caso el objeto, nuestras necesidades más internas, provocadas por la identificación con la divinidad, en una suerte de *instrumentalismo* del sujeto.

Por otra parte, la locura se ha entendido también a veces como procedente de un impulso irracional o desorden de las pasiones. Esta idea acuñada por los filósofos del siglo XVII fue retomada de los estoicos, para quienes la ausencia de pasiones —la *apatheia*— era el ideal buscado por el sabio, mientras que quien se dejaba gobernar por aquellas se consideraba un ser asocial, de donde nace la noción moderna de las pasiones, ligada la locura a un origen moral.

En otro sentido, cabe entender también el concepto de locura como se entendía en determinadas sociedades primitivas, es decir, como estado que provoca que el sujeto que lo experimenta hable y se comporte de forma no ordinaria, sin que ello implique una connotación

---

[40] Diccionario de filosofía Herder.

[41] De *en,* dentro y *teos,* dios o divinidad; es decir, llevar a la divinidad dentro.

peyorativa sino que, incluso al contrario, se afirme que los locos revelan otra verdad[42], en la medida en que la razón aparece en ellos interrogada por su negación —lo *otro* de la razón—. Si la razón es iluminadora en las cuestiones fundamentales de la existencia, nos preguntamos: ¿Y por qué no la no-razón?

Según la reflexión anterior, queda esbozada la relación de cercanía entre las condiciones humanas de locura y genialidad, sin embargo, ¿en qué se basa esta similitud? Schopenhauer afirma: "*Entre el genio y el loco hay una semejanza: el vivir en un mundo aparte del que existe para todos los demás.*"[43] Como ya se dijo, el hombre creativo, ve las cosas no por sus relaciones causales sino por lo que son en sí mismas, a diferencia del hombre que se rige por la "normalidad". La sensibilidad del artista se ve afectada por esta capacidad que en sí es extraordinaria, pues lo ordinario, la norma, es un parámetro entre extremos, y se establece por la mayoría, quienes perciben el mundo bajo el principio de razón. De ahí se fundamenta que un individuo sensato se relacione con el mundo bajo este principio, mientras que el artista y el loco rompen con estos esquemas normativos y son juzgados, por la generalidad, como imprudentes o hasta desquiciados. Así, al genio se le relaciona con el loco por expresarse ambos de modos que rompen con las estructuras establecidas. Argüimos que esta capacidad de percibir al mundo y su consiguiente expresión extra-cotidiana, son condiciones necesarias para el advenimiento del artista:

"*Como la aguda comprensión de las relaciones conforme a las leyes de causalidad y motivación constituye propiamente la prudencia, mas el conocimiento genial no se dirige a las relaciones, así alguien es prudente, en tanto que y mientras lo sea, no será genial y alguien genial, en tanto que y mientras lo sea, no será prudente. A la postre, el conocimiento intuitivo en general, en cuyo dominio reside la idea, está directamente contrapuesto al conocimiento racional o abstracto, que guía el principio de razón del conocer. Ya se sabe que también resulta raro encontrar aparejada una gran genialidad con una predominante sensatez, sino que más bien al contrario los individuos geniales a menudo están sometidos a vehementes afectos y pasiones irracionales. Pero la causa de ello no es la debilidad de la razón, sino en parte la inusitada energía del fenómeno de la voluntad que es el individuo genial y que se manifiesta mediante la vehemencia de todos sus actos volitivos, en parte la supremacía del conocimiento intuitivo mediante los sentidos y el entendimiento sobre el conocimiento abstracto, y de ahí su resuelta orientación hacia lo intuitivo, cuya sumamente enérgica impresión en ellos eclipsa sobremanera a los pálidos conceptos, de suerte que ya no son éstos, sino aquél, lo que guía el*

[42] ¿No es cierto que todas las culturas antiguas poseían en su estructura social a personajes como el chamán, el oráculo, las pitonisas, etc. quienes tenían un lugar preponderante en la transmisión de verdades divinas y a quienes se les seleccionaba por tener experiencias catatónicas y se les colocaba en un lugar de gran importancia en la comunidad por su labor de dar grandes designios? ¿No fue la misma cultura griega la que en sus tradiciones mantuvo la experiencia mística, en los misterios Eleusinos, como un paso de iniciación hacia la sabiduría? ¿No fue el mismo Sócrates uno de los iluminados en su camino tanto por los Misterios como por las pitonisas?

[43] Schopenhauer, *Manuscritos berlineses*, en *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, p. 140.

obrar, que justamente por ello se torna irracional: con arreglo a todo esto la impresión de lo actual es muy poderosa sobre ellos, viéndose arrebatados por lo impremeditado, el afecto y las pasiones."[44]

El trabajo artístico se torna incomprensible para quien lo juzga, sin embargo tenemos que admitir que los juicios valorativos tienen que quedar al margen de aquello que sencillamente no se comprende porque nos es ajeno, distinto. En esa distinción o separación de la norma o de la regularidad, de lo aceptado socialmente, es donde el artista se inserta, y no necesariamente siempre como un transgresor, sino como un sujeto que experimenta la existencia desde una perspectiva no convencional. Es por ello que podemos afirmar que el *pathos*[45] en el genio es la locura.

Ahora bien, si un individuo experimenta lo que vive con una intensidad tan acuciada que le impele a dar rienda suelta a sus impulsos instintivos más desenfrenados o a violentarse a sí mismo, por ejemplo, esto no necesariamente implica la existencia de una capacidad genial de proyectar su subjetividad. Por otra parte, si en lugar de presentar una ruptura sino más bien una compenetración con la exterioridad, una afección del ánimo que obliga a desestructurar para reconfigurar, una emoción tan intensa que estimula a la voluntad a alcanzar una idea, pero sobre todo, si se alcanza un profundo sentimiento de identificación con el devenir universal, entonces podríamos estar hablando de esa capacidad genial de construcción metafórica a partir de la fantasía, que sólo el auténtico artista puede explotar. La locura, así expuesta, estaría implícita en todo gran arte, pero no estaría implícita en toda locura un gran arte, dado que la fantasía está inmersa en la locura pero la locura no necesariamente está inmersa en la fantasía.

Este matiz de locura que hace al genio captar el mundo de manera no convencional es lo que le lleva a intuir lo inaprehensible, lo infinito, lo inefable, lo cual no es captado por la razón —porque los conceptos que ella aprehende son finitos— y por tanto no puede ser conocido sino sólo intuido; verdades eternas que no encuentran expresión en un mundo lleno de finitud y que solamente se dejan intuir por un estado de conocimiento superior: "*os llamarán los destructores de la moral, pero sólo sois los inventores de vosotros mismos*"[46], "*quizá por conservar la*

---

[44] Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación, Vol. I*, p. 281.

[45] *Pathos,* del griego sufrir algo, experimentar, se identifica con los términos *empatía* y *pasión*. *Empatía:* "En su uso general, significa la concordancia entre lo que es una cosa y la manera como un sujeto consciente la siente." *Pasión:* "En su sentido primitivo relacionado con la etimología del término, la modificación cualitativa -o afección- que una cosa sufre por acción de otra. [...] le es connatural al término, también desde antiguo, el referirse a la emoción o al deseo intensos o violentos. En la actualidad suele definirse como emoción o afectividad extrema, o reacción afectiva (del latín *affectus*, estado de ánimo, pasión) intensa a un estímulo." Del Diccionario Filosófico Herder.

[46] Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p. 142.

concepción más importante del hombre, según la cual, el hombre se convierte en el transfigurador de la existencia cuando llega a transfigurarse a sí mismo."[47]

El espacio lúdico[48]*: territorio del arte*

"[...] *En el poeta, a menudo alienación de su propia persona, se siente «transformado».* [...] *Los artistas siguen siendo mentirosos y parecidos a los niños. Incapacidad de distinguir lo «verdadero» y la «apariencia»*". "*El fenómeno «artista» sigue siendo el más* transparente*: ¡desde ahí, mirar los* instintos fundamentales de la fuerza *de la naturaleza, etc.!* [...] *«el juego», lo inútil, como ideal de lo colmado de fuerza, como «infantil»* [...]"[49]

Patricia Cardona[50] afirma que el juego exploratorio es común a los artistas, científicos e investigadores en general, pues es lo que impulsa a buscar lo inédito, lo desconocido, lo novedoso, lo oculto; o bien, es una herramienta única que nos ayuda a resemantizar lo ya familiar. La inquisitividad, así, es una cualidad del artista que convierte lo desconocido en familiar a través de repeticiones. Pero ¿qué es el juego? ¿En qué se basa éste para despertar nuevos mundos internos en el sujeto?

Afirmamos que el espacio lúdico es el instante donde se detienen las relaciones espacio-temporales ordinarias para abrir microuniversos donde todas las reglas sociales quedan suspendidas y se reconfiguran nuevas —las propias del juego que se está jugando— lo que da como resultado un espacio en el que no sólo se juega con las formas conocidas, sino que se inventan otras inexistentes con antelación, por tanto, es el lugar donde el juego se convierte en exploración tanto de las capacidades propias y del mundo interno, como de las relaciones que se entablan con lo exterior.

Siguiendo a Gadamer, partimos de la idea de que un modo de ser de la obra de arte es la del juego y que hay una distinción entre el juego y el comportamiento del jugador. Una característica predominante en la percepción del observador —como creencia generalizada—, es que para el sujeto-jugador, el juego no es un caso serio, sino que es un "distractor"; sin embargo, la actitud del jugador sí es de compromiso porque está determinada por la seriedad de los objetivos del juego, mismos que sólo se cumplen si se abandona por entero a éste. De tal suerte que, el modo

---

[47] Nietzsche, *Voluntad de poder*, §815.

[48] Del latín, *lūdus*, juego, diversión. Diccionario Ilustrado Latino-español, español-latino, pág. 284.

[49] Nietzsche, *Estética...* p. 144 y 146.

[50] Investigadora en el área de danza y teatro. Ha publicado diversos libros y dictado conferencias, así como impartido cursos de especialización en varios países de Latinoamérica. Pertenece al Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón desde 1990, y fue su directora hasta el 2006. De su libro *La dramaturgia del bailarín,* dentro del tema "el placer del alumbramiento", p. 23-24.

de ser del juego, posee una esencia propia, independientemente de la conciencia de los jugadores, pues a través de ellos el juego se manifiesta.

Gadamer apunta a dos consideraciones bajo las cuales el concepto "juego" se utiliza: en el primer sentido, se encuentra el metafórico, que puede definirse como: movimiento de vaivén impersonal donde el sujeto es el juego mismo, carente de sustrato —no existen jugadores como tales— y pura realización del movimiento; como ejemplo nos cita los siguientes: juego de luces, juego de fuerzas, juego de palabras, juego de colores, etc.

En otro sentido, son las investigaciones antropológicas las que han identificado al momento lúdico como inherente a toda cultura y han elaborado, sobre todo, las conexiones entre el juego infantil y animal y ese otro "jugar sagrado" del culto, donde el vaivén del movimiento se representa como algo que aparece por sí mismo. La facilidad del juego que aquí se representa se experimenta subjetivamente como descarga, pues la estructura del juego permite al jugador abandonarse a él y liberarle del deber de la iniciativa (no ya por una falta de esfuerzo sino por una falta de sentirse esforzado; en otras palabras, "entras en el juego"). Así, como resultado de estas investigaciones, el juego es un proceso natural en el hombre y el sentido de aquél es un puro automanifestarse y su importancia radica en que la subjetividad humana se comporta lúdicamente reteniendo en ello una libertad que no carece del riesgo de la elección y es esto último lo que le fascina. Es decir, no te sientes esforzado pero eliges y tienes la libertad de hacerlo con el riesgo que implica.

Así, la esencia del comportamiento lúdico es que todo jugar es un ser jugado y su atracción consiste en que el juego se adueña de los jugadores y el riesgo se encuentra en la pregunta por: "*si «se podrá», si «saldrá» o «volverá a salir». El que tienta así es en realidad tentado.*"[51] Por tanto, las reglas que prescriben el espacio lúdico constituyen su esencia puesto que son establecidas por el juego mismo desde adentro y se delimitan por el orden que determina el movimiento del juego. Por otra parte, el comportamiento lúdico está determinado por el sujeto frente a otras formas de comportamiento, "*por el hecho de que* quiere jugar"[52], por lo que este mundo es un universo cerrado, en virtud de su separación espacio-temporal.

Las tareas del juego, si bien son liberadoras de tensiones al transformar el comportamiento, no lo hacen de modo que el jugador se expanda en una libertad absoluta, sino que lo avocan a participar de la conclusión de estas tareas. Las tareas del juego lo representan a sí mismo, de tal modo que el juego es una autorrepresentación donde el sujeto se entrega en una expansión de sí. Este es el verdadero fin del juego: no las tareas que él se impone sino el puro hecho de su autorrepresentación y es en este acto donde el jugador queda plenamente sumergido (es decir, se asume como tal y gracias a esto es que se posibilita su propia expansión, pues entra por completo en el juego, no finge que lo hace, se entrega a él).

---

[51] Gadamer, *Verdad y método,* p. 149.
[52] *Ibíd.* P. 150.

Así, jugar es siempre ya un representar, dado que el aspecto óntico de la naturaleza humana es su autorrepresentación. Gadamer retoma esta idea ontológica de Eugene Fink a partir del "concepto especulativo del juego" como "símbolo del mundo" dado que el juego "*es un fenómeno existencial fundamental*".[53] Esta idea se sostiene a partir de la concepción de que el acceso al *ser* proviene de una hermenéutica de la experiencia humana del mundo en general circunscrita en la colectividad e interpretada gracias a categorías tales como "formación", "juego" y "lenguaje"[54]:

"*La mejor manera de determinar lo que significa la verdad será también aquí recurrir al concepto de* juego*: el modo como se despliega el peso de las cosas que nos salen al encuentro en la comprensión es a su vez un proceso lingüístico, hasta cierto punto un juego con palabras que circunscriben lo que uno quiere decir. Son en verdad* juegos lingüísticos *los que nos permiten acceder a la comprensión del mundo en calidad de aprendices — ¿y cuándo cesaríamos de serlo?*"[55]

Retomando, el juego, al ser una representación, es, por su posibilidad, una representación para alguien, y esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte y puesto que es así, la representación en el arte apunta a algo más allá de sí misma, esto es, al espectador (pues en el juego en general no es relevante que exista este sujeto observador, es meramente contingente). Así, en el arte la representación no se agota en el solo hecho de la pura representación. Al ser representación para otros, mantiene la apertura del diálogo bajo la totalidad de un *sentido* que se crea para el espectador. He ahí el puente de comunicación entre el artista-jugador y el público, y entre el sentido del juego y el juego mismo. De hecho, el juego artístico sólo expresa su pleno *sentido* en tanto que hace partícipe del juego al espectador, y desde este punto de vista, el espectador se convierte en un jugador más y en ello se supera la distinción entre pasivos y activos. El pleno significado del juego incluye, pues, al público, y es en él donde alcanza su idealidad pues es para él para quien se representa y en quien se desarrolla el juego del arte[56] —sin olvidar que el artista mismo es partícipe de la representación—. "*La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea*".[57] Así, el jugador experimenta el juego como una realidad que lo supera.

Ahora, ¿cuáles son las características del espacio lúdico del arte?

La primera característica consiste en su separación espacial de la vida ordinaria. Todo juego está delimitado por una territorialidad propia donde éste se desarrolla y dentro de la cual el artista se sabe protegido, pues es dentro de esos límites que su trabajo se genera, sea a nivel de

---

[53] Calderón, José Luis, "Juego, Interpretación y cultura", en la revista de filosofía, arte y religión *Intersticios*, p. 152.
[54] Para mayor comprensión cf. con el capítulo III, págs. 53 y ss.
[55] Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, p. 584.
[56] Para mayor comprensión cf. con el capítulo III, págs. 53 y ss. y capítulo IV, págs. 65 y ss.
[57] *Ibíd.* p. 154.

exploración o a nivel de representación. Ese espacio extracotidiano puede ser circunscrito ideal o materialmente, y ello depende de las reglas que el juego mismo establezca. Así llegamos a la siguiente característica: las reglas del juego se obtienen y se aplican dentro del espacio lúdico y son establecidas, en última instancia, por el juego mismo. De ahí la relevancia que este espacio tiene para el arte: cada juego se impone a sí mismo sus propias determinaciones.

De la separación espacial se produce también una resignificación del tiempo. El tiempo lúdico se redimensiona bajo un principio subjetivo, que depende del tipo de experiencia que se busca, sean el placer o la inquisitividad el motor. Así podemos decir que existe en el arte, como en el juego y el ritual, un tiempo fuera del tiempo ordinario —es decir, el primero se redimensiona dentro del segundo— y por ello se crea su propio cosmos: ordenamiento espacio-temporal donde sucede la experiencia estética, donde el riesgo sucede —la propia vulnerabilidad es expuesta— bajo la protección del entorno lúdico, y donde la belleza, el horror o el misterio pueden emerger como señales de algo más profundo y vital.

El creador no sólo huye de la predictibilidad y la trivialidad, sino que además es su máximo *contrarrestor*[58]. En el espacio lúdico del arte lo que acaece son, ante todo, impulsos vitales, pero también exploración de nuevas formas eficaces, resignificación de los contenidos, selección y apropiación de lo no convencional hasta la familiarización, aparición de lo inédito, creación a partir de la repetición y la combinación de variantes, y, por último, advenimiento del *ser* bajo la máscara del suceso.

De este modo, si bien para Gadamer, según José Luis Calderón, los rasgos lúdicos son "*entre otros: la repetición, la finalidad sin fin, el sentido medial, la apariencia, la autorrepresentación, el gozo, la competencia, el azar, el riesgo, etc.*"[59], el énfasis primordial lo sitúa en el juego como "*ensayo de posibilidades*"[60]. Es por ello que el espacio lúdico es tan relevante para el arte, pues la gama de posibilidades de jugar nos es difícil atraparla en un concepto, ya que la plurivocidad y movimiento del juego no se pueden encapsular en algo estático, sino que tan sólo podemos enunciar sus características y sus variantes las cuales dependen del tipo de juego en tanto que exploración de nuevas formas. El límite del juego es el límite de lo posible improbable, como en el arte, y en ambos lo que impera no es la conceptualización de lo que "son", sino el hecho mismo de que "sean". Por esa razón Gadamer pone el énfasis en el sentido de la experiencia estética (el hecho de su existencia) y no en su definición, pues el valor radica en el *sentido* que adquiere para todos los que participan de ella.

La pregunta que nos surge ahora es: ¿cómo se da la aparición de estas nuevas y siempre distintas posibilidades de crear formas dentro del espacio lúdico? Afirmamos que es gracias a la intervención de la intuición, que siempre subyace a toda experiencia humana, pero que se

---

[58] Permítasenos el modismo.
[59] Calderón, José Luis, "Juego, Interpretación y cultura", *Op. Cit.*, p. 155.
[60] *Ibíd.* P. 156.

potencializa en manos del creador en su permanente búsqueda por representar y autorrepresentarse. El juego del diálogo, entonces, se lleva a cabo en distintos niveles: consigo mismo, con el objeto, con el acto mismo de la creación, con el público o contemplador, con su contexto cultural, con los críticos, etc. y, en ocasiones, se ha llegado a creer que la intuición parte no sólo de un movimiento interno del sujeto, sino, además, que lleva tintes de inspiración, la cual es potencialmente una forma de aproximación a algo que le supera en su individualidad, pero es también un juego potencial con la naturaleza, con la idealidad, con la universalidad, con la idea de lo divino, etc.:

"*El juego es, así también, el de su propia puesta en juego hasta el límite de sus dos formas principales de su irrupción en el tiempo de lo humano como 'encuentro de lo incomprensible' y para la ratificación del ser histórico como 'ser revelador' o 'ser significativo': la del instante y la de la permanencia, es decir, 'el compromiso [y los riesgos] de una decisión irrepetible' [...] lo que resuena en la experiencia humana es un* plus *de sentido que se cierra sobre sí mismo y sólo se abre al juego de la demora o sustracción de sí del tiempo como celebración: la celebración del 'llegar a ser'.*"[61]

Para Nietzsche, estas saturnales se celebran en la creación artística por la auténticamente humana búsqueda del placer, una característica que sólo se da por encima de la satisfacción de necesidades primarias y que tiene un papel predominante en su sistema ontológico, "*pues sólo como* fenómeno estético *están eternamente* justificados *la existencia y el mundo*"[62]:

"*No hay que partir de los estados estéticos y de cosas parecidas para explicar el* origen del arte*; estos son resultados posteriores, como el artista. Al contrario, el hombre, como el animal, busca el placer y ahí es ingenioso. La moralidad se forma cuando el hombre busca lo provechoso, es decir, esto no le proporciona inmediatamente o de ningún modo placer, pero le garantiza* ausencia de dolor *particularmente en interés de varios. La belleza y el arte tienen su origen en la producción directa de la mayor cantidad y variedad posibles de* placer. *El hombre ha saltado por encima de la barrera animal de la época de celo; esto le muestra en la ruta de la invención del placer. Ha heredado muchos placeres sensuales de los animales* [...] *El hombre inventó el trabajo sin esfuerzo, el* juego, *la acción sin meta racional. Dar rienda suelta a la fantasía, forjar lo imposible, incluso lo absurdo, produce placer porque es una actividad sin sentido y sin meta* [...]".[63]

[61] *Ibíd.* P. 161.
[62] Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 69.
[63] Nietzsche, *Estética...*, p. 85.

La intuición: vínculo entre conocimiento y representación del ser

El artista, si bien posee una gran sensibilidad, una extrema fantasía, un grado especial de locura, de imaginación, y de juego con las formas, también tiene la capacidad de intuir aspectos no imaginados por el resto de los hombres, así y con ello, logra adquirir un grado muy particular de objetivación de lo inmaterial pues en él la carga de lo sensible adquiere otra dimensión y esto tiene mucho más peso de lo que puede concebir mediante la sola abstracción de conceptos y su análisis. Para el poeta, como para el loco, para el niño y para el genio, la inmediatez sensible adquiere una relevancia muy particular, pues omite las relaciones causales y sólo se deja atrapar por el objeto que se le presenta. Es decir, todo conocimiento que proviene de las relaciones causales queda relativizado al puro fenómeno, mientras que el *puro sujeto del conocimiento* percibe el fenómeno como tal y queda absorbido en su pura contemplación:

"*Cuando, erguido por la fuerza del espíritu, uno desiste del modo habitual de enfocar las cosas y cesa de limitarse a rastrear sus relaciones entre sí con el hilo conductor de las formas del principio de razón, cuyo último objetivo siempre es la relación para con la propia voluntad, no considera ya el* dónde, *el* cuándo, *el* por qué *y el* para qué *de las cosas, sino única y exclusivamente el* qué*; tampoco se interesa por el pensamiento abstracto, ni se deja seducir por los conceptos de la razón o por la conciencia, sino que, en lugar de todo esto consagra todo el poder de su espíritu a la intuición, enfrascándose por entero en ella y dejando que la conciencia quede colmada por la serena contemplación del presente objeto natural* [...] *lo que se conoce ya no es la cosa singular como tal, sino la* idea*, la forma eterna, la objetivación inmediata de la voluntad en ese nivel;* [...] *no es ya el individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición, sino un* puro sujeto del conocimiento*, avolitivo, indolente y atemporal.*"[64]

En este primer movimiento intuitivo del genio creador, el artista "*se libera de ésta servidumbre* [del conocimiento analítico] *sólo para elevarse en libre autonomía a la verdad*"[65] y así intuye las ideas eternas, puesto que capta al ser en advenimiento y, por lo tanto, adquiere un conocimiento inmediato de los abismos del *espíritu*, sus verdades más comprehensivas. Es decir, en esta contemplación pura se devela la verdad en forma de configuración sensible y el artista la aprehende en su interioridad:

"*El individuo genial,* [...] *abandona el conocimiento de las relaciones que es conforme al principio de razón, para ver y buscar en las cosas sólo sus ideas, captando intuitivamente la auténtica esencia que se manifiesta en ellas, con respecto a la cual* una *cosa representa a toda su especie* [...] *el único objeto que escudriña, o el presente que capta con extrema viveza, aparece*

[64] Schopenhauer, *El mundo...*, p. 268 y 269.
[65] Hegel, *Lecciones Sobre la Estética*, p. 11.

bajo una luz tan clara que es como si los restantes miembros de la cadena, a la cual pertenecen, quedaran oscurecidos en un segundo plano [...]"[66]

Sin embargo, esta experiencia extática no se queda en este movimiento, sino que el genio siente la imperiosa necesidad de comunicarla y puesto que es difícil encerrarla en los fríos y limitados conceptos, busca en su obra el juego de las formas que expresen el sentimiento:

"en primer lugar, teóricamente, *en la medida de que lo interno debe hacerse consciente de sí mismo, de lo que en el pecho del hombre se agita, de lo que en él incita e impulsa, y en general tiene que intuirse, representarse lo que el pensamiento encuentra como la esencia, fijarse y reconocerse a sí mismo tanto en lo suscitado por sí mismo como en lo recibido por lo exterior. En* segundo lugar, *el hombre deviene para sí mediante la actividad* práctica, *pues tiene el impulso a producirse a sí mismo en aquello que le es dado inmediatamente, que se da para él exteriormente, y a reconocerse igualmente a sí mismo en ello. Este fin lo cumple mediante la modificación de las cosas externas, a las que imprime el sello de su interior y en las que ahora encuentra sus propias determinaciones.*"[67]

En este segundo movimiento intuitivo del genio creador, al artista la obra se le impone, se le revela. En la mediatez de la producción, lo que surge es la inmediatez de la experiencia intuitiva que le sugiere las vías por las cuales su obra llegará a materializarse. La intuición es, en él, una provocación, una captación de las formas eficaces que llega por vía de su itinerario personal y la simbolización más o menos espontánea de los recursos que posee —sean estos psíquicos, afectivos, dialógicos, etc.— y que resguarda en algún lugar de la memoria pero que le son ocultos en la cotidianeidad, y que en un movimiento aperceptivo devuelve a su conciencia. La intuición, entonces, es una vía por medio de la cual el artista trae a su disposición y a su conciencia elementos de los que se apropia como si aquella fuese una ventana a lo conocido inconsciente.

"*La intuición quizá no implica necesariamente que sea un conocimiento* directo [...]*; la intuición estética puede ser un* itinerario, *una penetración gozosa en la completa realidad que se contempla. Lo que no puede negarse es su* inmediatez*; la intuición no emplea mediaciones, no necesita la previa* abstracción *de lo sensible.*"[68]

La intuición permite que la realidad emerja de sí, aunque dislocada, disociada, y el genio creador la reconstruye con una renovada significación, producto del itinerario de su vida personal, provocando que sus imaginerías le hablen a él como lo harán con el espectador una vez concluida la obra. Es por ello que, una vez representado el mundo, permite que el mundo *se le represente*: voluntariamente se pone en situación de emergencia, de urgencia, y desde esa condición de precariedad y autosalvación su creatividad se desenvuelve: "*la creatividad emerge*

---

[66] Schopenhauer, *El mundo...*, p. 284 y 289.
[67] Hegel, *Lecciones Sobre la Estética*, p. 27.
[68] Plazaola, *Op. Cit.*, p. 302. Para mayor entendimiento sobre el conocimiento intuitivo cf. capítulo IV, págs. 65 y ss.

de una crisis, de una experiencia límite. Surge como mecanismo de sobrevivencia."[69]Así, el creador lleva a cabo un movimiento en espiral: pertenece al mundo dado, se coloca en una experiencia límite de la cual extrae profundas *visiones* desorganizadas, que, por el hecho de ser una situación tan vital, la intuición es la que le dicta los caminos en una necesidad de supervivencia, y posteriormente devuelve estas *ensoñaciones* al mundo bajo una nueva configuración, generando una nueva pertenencia de contenido al mundo. Razón por la cual el creador es co-creador de la realidad: es otorgador de un nuevo *sentido* a la existencia.

"[...] *El pensamiento inconsciente ha de efectuarse sin conceptos, mediante* intuiciones, *por tanto.*

Así es como procede, sin embargo, el razonamiento del filósofo contemplativo y del artista. Hace lo que hace cada uno en los estímulos fisiológicos personales, trasladado a un mundo impersonal."[70]

Afirmamos que las *ensoñaciones* del artista, ese mundo impersonal, forma parte de algo supra sensible al que sólo se accede por vía de lo sensible sin ser por ello estrictamente metafísico. El contenido cognitivo, en ciertos aspectos, puede definirse como tal. Sin embargo, estamos convencidas de que, al ser finito, el ser humano está imposibilitado para captar lo infinito, ni siquiera como representación, solamente como definición.

De este modo, el contenido que representa el arte a nuestros sentidos es la intuición de aquello indecible y evanescente a nuestros conceptos; es el sentimiento e inspiración que alberga el espíritu humano en su total universalidad; es entregarle al goce del sentimiento la intuición de lo que en el pensamiento y en la idea tienen de noble, eterno, verdadero, esencial, elevado y divino, para permitirle a la fantasía abandonarse a la magia de intuiciones y sentimientos, pues las producciones del arte sustituyen ilusoriamente la realidad por otra realidad más eterna y verdadera la cual penetra en el ánimo y en la voluntad por medio de la intuición y la representación. Es decir, el artista representa la universalidad individualizada, sensiblemente particularizada, desde su propia intuición hasta despertar la intuición del contemplador. Es por ello que, por medio de la intuición, artista y público, creador y contemplador, se sustraen del ruido del mundo y se asoman, casi con estupor, desde un pequeño cuadro del mosaico, a la totalidad de lo existente: la figura completa de lo real.

---

[69] Patricia Cardona, *Op. Cit.*, p. 91.
[70] Nietzsche, *Estética...*, p. 84.

CAPÍTULO III

UN ASOMO AL SER: UN PEQUEÑO CUADRO DENTRO DEL GRAN MOSAICO

"Vibrar con el misterio, sentir la nostalgia de lo eterno, intuirlo y gozarlo en la belleza de lo efímero [...]
Aquella que no se queda en la inmediatez de lo visual sino que penetra en lo recóndito del ser, ahí donde lo divino y humano se entrelazan en una musicalidad que emana belleza y misterio, amor profundo por lo aparente-finito y, por lo tanto, tensión continua hacia lo infinito.
[...] de lo invisible e infinito que no se aprisiona entre las manos.
[...] *si la poesía es ritmo y musicalidad, instrumento que expresa la percepción de la belleza, el misterio o el asombro de la insondable "condición humana", estamos ante un auténtico poeta, aquél que vislumbra la infinitud de lo desconocido y lo intuye.*
[...] *la siempre ausencia de la ineludible presencia: de un* algo *que se pierde en la noche, que se escapa en la niebla, en lo etéreo del sueño, dentro y en la sombra del tiempo."*[71]

Como ya se dijo, en la contemplación pura de conocimiento y en el acto creador, es decir, en el arte, adviene el *ser* en forma intuitiva, tanto para el genio creador como para el espectador, pero ¿cómo es que este *ser* se puede manifestar en este acto de contemplación pura?, en otras palabras ¿cómo es que se relaciona lo divino con lo estrictamente dado y, por ende, finito? A este respecto tanto Hegel, como Schopenhauer, Nietzsche y Gadamer han intentado contestar esta pregunta fundamental.

Comencemos por entender qué es el *ser*, o en palabras de Hegel, el *Absoluto*. Si nos damos un paseo por la obra hegeliana, podremos notar que lo que Hegel denomina como *la filosofía del espíritu* tiene una suma importancia, puesto que representa aproximadamente la tercera parte de su sistema, y es a la que le dedicó más refinamiento.

En *la filosofía del espíritu* la noción capital es la del "espíritu", que en general es la tercera forma de la idea, tras la forma del pensamiento (propia de la lógica) y la forma de la naturaleza física (propia de la filosofía de la naturaleza); su definición corresponde a la conciencia que se tiene a sí misma por objeto (la autoconciencia) y es la forma plena del *Absoluto*, el cual lo describe como *lo que es verdaderamente real, lo verdadero, el todo y que se expresa como sujeto*:

"Lo verdadero es el todo. Pero el todo es solamente la esencia que se completa mediante su desarrollo. De lo absoluto hay que decir que es esencialmente resultado, que sólo al final es lo que es en verdad, y en ello estriba precisamente su naturaleza, que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo. [...]

[71] Piñón Gaytán, Francisco, en el prólogo a *Caudal de Plata*, de Rubén Alfonso Dávila Macías, P. 7-14.

Lo real es lo mismo que su concepto simplemente porque lo inmediato, en cuanto fin, lleva en sí el sí mismo o la realidad pura. El fin ejecutado o lo real existente es movimiento y devenir desplegado; ahora bien, esta inquietud es precisamente el sí mismo, [...] *porque es el resultado, lo que ha retornado a sí, pero lo que ha retornado a sí es cabalmente el sí mismo y el sí mismo es la igualdad y la simplicidad referida a sí misma.* [...]

El que lo verdadero sólo es real como sistema o el que la sustancia es esencialmente sujeto se expresa en la representación que enuncia lo absoluto como espíritu, el concepto más elevado de todos y que pertenece a la época moderna y a su religión. Sólo lo espiritual es lo real; es la esencia o el ser en sí, lo que se mantiene y lo determinado —el ser otro y el ser para sí— [...]. *Pero este ser en y para sí* [...] *es la sustancia espiritual."*[72]

En Hegel el espíritu se manifiesta en forma dialéctica: el *espíritu subjetivo* es el sujeto individual consciente de sí mismo, esto es, el hombre; el *espíritu objetivo* son las obras propias del espíritu subjetivo; y el *espíritu absoluto*, el conocimiento pleno que tiene el espíritu de sí mismo, a través del arte, la religión y la filosofía. Retrocedamos un poco. Para Hegel el *espíritu absoluto* es el espíritu de nuevo consciente de sí mismo, verdad final de todo el proceso dialéctico anterior: último desarrollo de todas las fases anteriores de pensamiento, naturaleza, espíritu subjetivo y espíritu objetivo. En su estado final, como resultado, el *espíritu* ya no actúa; contempla todo el proceso cuyo resultado es él mismo, de una forma sensible a través del arte, de una forma emotiva y representativa a través de la religión y mediante conceptos, a través de la filosofía. Tres maneras de aprehender el *Absoluto*: como intuido, como representado y como pensado en conceptos. Ahora, nuestra reflexión se centrará en la manifestación sensible del *espíritu absoluto*, es decir, el arte.

Emprendamos nuestro camino entendiendo la posición del arte con relación al *Absoluto*. Para Hegel, la ciencia de lo bello puede ser aprehendida en conceptos y por ello resulta ser un objeto para el pensar, siendo lo bello un determinado modo de exteriorización y representación de lo verdadero:

"...hoy en día todo lo verdadero pasa por inconcebible y sólo pasan por concebibles la finitud del fenómeno y la contingencia temporal, lo verdadero es precisamente lo único conceptual sin más, pues tiene como su base el concepto absoluto y, más precisamente, la idea."[73]

Hegel cree que el "concepto" es un representar intelectivo con el que naturalmente pueden ser llevadas mediante el pensamiento a la conciencia la totalidad de lo verdadero y la belleza en sí concreta, puesto que "*la belleza no es la abstracción del entendimiento, sino el concepto absoluto en sí mismo concreto y, más determinadamente, la idea absoluta en su apariencia conforme a sí*

---

[72] Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 16-19.

[73] Hegel, *Lecciones sobre la estética*, P. 71.

misma"[74]; de esta forma, lo bello artístico no es ni la idea lógica —el pensamiento absoluto tal y como se desarrolla en el puro pensar— ni la idea natural —la idea expresada en lo sensible, es decir en la naturaleza—, sino que pertenece al ámbito espiritual, aunque no sólo se queda en los conocimientos y hechos del espíritu finito, es decir, "*el reino del arte bello es el reino del espíritu absoluto*".[75]

En este sentido, el arte resulta que se halla en su suprema y verdadera dignidad puesto que se ha trasplantado de su ser-ahí de la naturaleza para liberarse de esta exterioridad hacia el espíritu, rompiendo la barrera de la finitud hacia su eternidad y verdad, y se abre a la consideración y a la consumación de su ser-en-y-para-sí.

En otras palabras, el *Absoluto*, que es puro devenir, en su parte negativa se manifiesta en su estar-ahí de la naturaleza (su conciencia), pero en su ascenso al ser-en-sí-mismo (en su autoconsciencia) retorna a la idea. Ahora bien, en este retorno al puro concepto se manifiesta, según Hegel, en el arte, la religión y, por último, en su grado supremo, en la filosofía. Así, el arte es el puente entre su materialidad y el concepto.

Hasta aquí hemos entendido cómo el arte se encuentra dentro de la esfera absoluta del *espíritu*, sin embargo, como ya se dijo, la religión y la filosofía están también dentro de esta esfera, por lo que es pertinente establecer cuál es la posición del arte con relación a la religión y a la filosofía. Comencemos por entender qué es la filosofía para Hegel. Según este autor, lo que busca el hombre, enredado por todas partes en la finitud, es una región de una verdad superior, más sustancial, en la que todas las oposiciones y contradicciones de lo finito puedan encontrar su solución última, donde esta región es la verdad en sí misma, así:

"La filosofía se introduce en medio de las determinaciones contradictorias, las reconoce según su concepto, es decir, como no absolutas en su unilateralidad, sino autodisolventes, y las pone en la armonía y unidad que es la verdad. La tarea de la filosofía es aprehender este concepto de la verdad. Ahora bien, la filosofía ciertamente reconoce el concepto en todo y únicamente es por tanto pensar conceptual, verdadero... "[76]

Mientras que: "[...] *la religión es la esfera universal en la que el hombre se hace consciente de la totalidad "una" concreta como su propia esencia y como la de la naturaleza, y únicamente esta verdadera realidad efectiva una se le evidencia como el poder supremo sobre lo particular y finito... "*[77]

De esta forma, tanto el arte como la religión y la filosofía se hallan en el mismo terreno porque el contenido de esta trilogía es el mismo, a saber, el *espíritu absoluto*. Sin embargo, estos tres

---

[74] *Ibíd.* p. 71.
[75] *Ibíd.* p. 73.
[76] *Ibíd.* p. 77.
[77] *Ídem.*

reinos del espíritu, o formas de manifestación del *Absoluto*, se diferencian por las formas en que llevan a la consciencia su objeto, lo *Absoluto*. En su primera forma de aprehensión, es un saber inmediato, y por ello sensible, un saber con la forma y figura de lo sensible, en la que el *Absoluto* accede a la intuición y al sentimiento; la segunda forma es la conciencia representativa; y la tercera el libre pensar del *espíritu absoluto*.

Si bien ya hemos establecido la relación que existe entre el arte, la religión y la filosofía, también hemos señalado su diferencia entre éstas, y es aquí donde nos detendremos un poco para poder comprender cabalmente la peculiaridad de la intuición divina del arte. El arte, según Hegel, como un modo de hacer consciente y expresar lo divino, tiene una manera peculiar de representarlo sensiblemente, por lo que se aproxima a la naturaleza, a los sentidos y al sentimiento; sin embargo, supera esta determinación puesto que se genera en y desde el espíritu, ¡la obra de arte es hija del espíritu!, y por lo que tiene como contenido una profundidad "*de un* mundo suprasensible *en el que el* pensamiento *penetra y en principio lo erige como un* más allá *frente a la consciencia inmediata y el sentimiento presente; se trata de la libertad del conocimiento pensante que se sustrae al* más acá *que llamamos realidad efectiva y finitud sensibles.*"[78] De esta forma, a la *esencia* misma le es esencial la *apariencia*, es decir, se tiene que aparecer *para* sí misma, y lo que manifiesta es el dominio de estas potencias universales:

"*Pero si en comparación con el pensamiento filosófico y los principios religiosos y éticos, se califica de ilusión el modo de manifestación de las figuras artísticas, entonces la realidad más verdadera es, por supuesto, la forma de manifestación que un contenido adquiere en el ámbito del pensamiento; pero, en comparación con la apariencia de la existencia sensible inmediata y con la de la histografía, la apariencia del arte tiene la ventaja de que ella misma va más allá de sí y apunta desde sí a algo espiritual que debe acceder a la representación a través suyo, frente a la cual la apariencia inmediata no se presenta a sí misma como ilusoria, sino más bien como lo efectivamente real y lo verdadero, mientras que, en cambio, lo inmediatamente sensible vicia y oculta lo verdadero. El duro caparazón de la naturaleza y del mundo ordinario le plantea al espíritu más dificultades que las obras de arte para penetrar en la idea.*"[79]

Es decir, la obra de arte supera su determinación sensible, en cuanto que aprehensión sensible, para sumergirse en una posición de tal índole que sea al mismo tiempo esencialmente para el espíritu. Así, el espíritu se ve afectado por ella, de hecho encuentra cierta satisfacción en ella, y la hace para lo interno suyo; pero el examen reflexivo no se mantiene en la satisfacción sensible, sino que al encontrar su esencia y leyes internas las concibe según su concepto, es decir, su universalidad y así logra liberarse de su andamiaje de mera materialidad. Pues el arte es el "*modo supremo en que la verdad se procura existencia.*"[80]

---

[78] *Ibíd.* p. 11
[79] *Ibíd.* p. 12
[80] *Ibíd.* p. 79.

Como conclusión podemos afirmar que el *Absoluto* es *espíritu*, y sólo en el hombre tiene el medio por el cual pasa lo divino, la forma del espíritu consciente, que se produce a sí mismo activamente, tal como se revela en la obra de arte, como engendrado por el espíritu, lo divino ha logrado para su existencia un apropiado punto de tránsito. Es por ello que el arte parece surgir de un impulso superior y subvenir a necesidades superiores, aun tal vez más supremas y absolutas, pues está ligado a las más generales concepciones del mundo y a los intereses espirituales de épocas y pueblos enteros. Así, la necesidad universal y absoluta de la que emana el arte es del hecho de que el hombre es consciencia pensante, es decir, en el hecho de que de sí mismo hace para sí este aquello que él es y lo que en general es, en otras palabras, el hombre, en cuanto espíritu, se duplica, pues en primer lugar es como las cosas naturales, pero se intuye y se representa lo que el pensamiento encuentra como la esencia. Es por ello que Hegel afirma en la *Fenomenología*:

"...el trabajador de la forma autoconsciente cancela al mismo tiempo la precariedad que la existencia inmediata de esta vida tiene en ella y acerca sus formas orgánicas a las más rigurosas y universales del pensamiento."[81]

En el artesano, entonces, Hegel encuentra que su actividad unifica ambas cosas en la mezcla de la figura natural y de la figura autoconsciente, y estas esencias ambiguas y enigmáticas ante sí mismo, donde la obscuridad del pensamiento se empareja con la claridad de la exteriorización, irrumpen en el lenguaje de una sabiduría profunda y de difícil comprensión, ¡el espíritu se encuentra con el espíritu!:

"Estos monstruos en cuanto a la figura, el discurso y la acción se disuelven en una configuración espiritual, en un exterior que entra en sí y un interior que se exterioriza desde sí y en sí mismo; en un pensamiento que es claro de allí que se engendra y que mantiene su figura en conformidad con él. El espíritu es artista."[82]

Ya hemos comprendido en Hegel cómo en el arte se manifiesta el *espíritu*, es decir, cómo la idea divina se hace partícipe en la finitud del mundo sensible, y a este respecto Schopenhauer también establece el binomio arte-espíritu.

A pesar de que estos dos grandes pensadores no comparten la misma visión del *ser*, consideramos que coinciden o se entrecruzan en el modo de comprender a esa esencia de la cual manan todas las cosas sensibles, y, si bien no se le considera a Schopenhauer propiamente un idealista, veremos a continuación algunas características de su filosofía que nos permiten establecer esta pequeña empatía que se entabla entre ambos.

---

[81] Hegel, Fenomenología del espíritu, p. 406.
[82] *Ibíd.* P. 407.

Schopenhauer, en un primer momento y en franca oposición a Hegel, sitúa al *ser* fuera del tiempo y del espacio, es decir, fuera de la historia humana, viendo a ésta como un mero fenómeno inmerso en las leyes de la causalidad, participando del *mundo como representación.* Para este autor que ahora nos ocupa, el *mundo como voluntad* es lo auténticamente verdadero, mediando entre éste y el mundo como representación, las *ideas*: las fuerzas que actúan para que los fenómenos se manifiesten:

"«*La fuente de la que manan los individuos y sus fuerzas es inagotable e infinita como el tiempo y el espacio, pues ellos son también, como estas formas de todo fenómeno, sólo manifestación, la visibilidad de la voluntad. Ninguna medida finita puede agotar esa fuente infinita; de ahí que a cada acontecimiento u obra ahogado en su germen siempre le queda para repetirse una infinita eternidad sin menoscabo alguno. En este mundo del fenómeno no son posibles ninguna pérdida ni ganancia verdaderas. Sólo existe la voluntad: ella, la cosa en sí, ella, la fuente de cada uno de los fenómenos. Su conocimiento y la afirmación o negación de sí que se manifiesta es el único acontecimiento en sí*».[83]

En este punto nos parece pertinente esclarecer qué es aquello a lo que Schopenhauer denomina como *voluntad.* En un primer momento no se trata de algo desconocido para el hombre, sino que por el contrario, se trata de aquel único conocimiento del que puede tener certeza, pues éste le pertenece a su interioridad, es decir, es el acto volitivo del ser humano, en otras palabras el *querer*: "*nuestra capacidad volitiva es aquello con lo que nos hallamos más familiarizados y sobre lo que disponemos de un conocimiento más directo*"[84], pues si nos miramos detenidamente nos encontramos siempre *queriendo*. Así, el querer es el primer dato de la consciencia, y por ende el de mayor claridad, es el más inmediato de todos nuestros conocimientos hasta el punto de servirnos como referente para cualquier otro tipo de conocimiento puesto que arroja una luz sobre todos los demás. Es en esta capacidad volitiva inherente al hombre donde Schopenhauer encuentra la esencia íntima que se manifiesta en cada uno de los fenómenos del mundo sensible, es decir, del mundo subordinado al principio de razón suficiente.

Ahora, la pregunta que surge es ¿cómo es posible que la voluntad individual, es decir subjetiva, nos permite acceder a la esencia de las cosas? Evidentemente la *voluntad humana* no cubre el vasto espectro de la *voluntad* en sentido amplio, sino que utiliza este concepto como una palabra mágica que devela la esencia íntima. Puesto que la voluntad es entendida como fuerza, Schopenhauer lo que intenta, en una suerte de giro dialógico, es conocer la fuerza de la naturaleza entendida como voluntad. Así, a este sustrato común a todos los fenómenos sensibles Schopenhauer lo concibe como una pulsión volitiva ciega e inconsciente propia del deseo, como una tendencia irresistible que guarda analogía con el querer humano. Esta voluntad cósmica es, para Schopenhauer, una fortaleza que se muestra por medio de un pasadizo subterráneo, la

[83] Schopenhauer, *El mundo...*, p. 274.
[84] *Ibíd.*, p. 22.

voluntad humana, para penetrar en su interior; de esta forma nuestro *querer* es la única vía que tenemos para poder comprender su proceso, cuya manifestación es externa: "*En consecuencia tenemos que aprender a comprender la naturaleza a partir de nosotros mismos y no, a la inversa, pretender conocernos a nosotros mismos desde la naturaleza. Lo que nos es conocido inmediatamente ha de dar la exégesis de lo conocido sólo mediatamente; no al revés.*"[85]

Por otro lado, y estableciendo el círculo dialógico entre *voluntad cósmica-voluntad individual,* esta voluntad cósmica abandona por un instante la eterna noche del inconsciente para despertar a la vida como una voluntad individual y reflexiva que tiene conciencia de intentar cumplir con un fin, sin embargo, busca por todas las vías su retorno a la conciencia originaria, pues en ese penoso y efímero sueño de la vida donde se desarrollan las cosas finitas de la conciencia no encuentra plena satisfacción, ya que el querer humano resulta inagotable (en este querer cada deseo satisfecho siempre engendra uno nuevo), por lo que en ningún objeto del querer individual encuentra una satisfacción duradera. Así, mientras el sujeto del querer esté atrapado en las cadenas del deseo individual no habrá para él calma y dicha perdurable.

Para poder suprimir toda individuación del querer y poder colmar aquella dicha perpetua, Schopenhauer emplea lo que denomina *el giro de la voluntad.* Este giro consiste justamente en querer no seguir queriendo, es decir, desconocer de nuestra voluntad todas las cosas y fenómenos que están sometidos al principio de razón suficiente, es quitarnos el *velo de Maya*[86]. Es en este movimiento reflexivo donde la experiencia estética se sustrae del querer para liberarnos de la voluntad individual, pues es este goce de lo bello lo que nos hace ingresar a la contemplación pura, y es en este estado donde:

"*quedamos exonerados por un instante de todo querer, esto es, de cualesquiera deseos y preocupaciones, como si nos libráramos de nosotros mismos y dejáramos de ser el individuo que conoce al afecto de su constante querer, el correlato de la cosa singular para el que los objetos devienen motivos, sino que somos el eterno sujeto del conocer avolitivo, el correlato de la idea: y sabemos que estos instantes en los cuales quedamos liberados del acuciante apremio de la voluntad, como si emergiéramos de la etérea gravidez terrestre, son los más dichosos que conocemos.*"[87]

Detengámonos un poco. Para examinar la esencia del mundo que persiste al margen de toda relación, como acabamos de mencionar, Schopenhauer emplea al arte como género de

---

[85] *Ibíd.* II, p. 192.

[86] Schopenhauer encuentra en la sabiduría hindú lo que denominan *el velo de Maya*, mismo que se describe como un espejismo de las apariencias, pero que termina esfumándose para reconocer la esencia común en donde todos los fenómenos son idénticos. Metafóricamente es el velo de los fenómenos finitos que no nos permite comprender que hay algo más sustancial que los fundamenta, y sólo en un movimiento reflexivo es que podemos eliminar este velo y comprender que todo proviene de un mismo origen, incluyendo al ser humano. De esta forma se aparta el querer individual, pues lo que deseamos en el fondo es igual a nosotros.

[87] *Ibíd.*, p. 492.

conocimiento contemplativo, pues para él, la ciencia, única y exclusivamente se ocupa del mundo fenoménico, teniendo a éste como su objeto; mientras que en el arte, la idea aparece como "*la única objetivación inmediata de la voluntad*"[88] siendo objeto *para* un sujeto a través del acto de la contemplación: "*En tal contemplación la cosa individual se convierte de golpe en* idea *de su especie y el individuo que intuye se vuelve* puro sujeto del conocer. *El individuo como tal sólo conoce cosas individuales; el puro sujeto del conocer sólo conoce ideas.*"[89] De este modo, el arte sustrae al objeto de su individualidad y lo convierte en un *representante* de la totalidad, "*un equivalente de la infinitud que puebla el espacio y el tiempo; el arte se detiene ante este objeto singular: se para la rueda del tiempo y desaparecen las relaciones; sólo lo esencial, la idea, constituye su objeto.*"[90]

Antes de continuar con nuestra exposición, debemos acercarnos breve, aunque no escasamente, a la noción que Schopenhauer tiene de las *ideas* a partir de, eso sí, su propio y exhaustivo análisis de Platón y Kant, ambos coincidentes en sus bases, de la concepción de la esencia del mundo y del carácter de su manifestación.[91]

Las *ideas* en Schopenhauer gozan de una importancia particular por ser una *objetivación de la voluntad*, esto es, los diferentes grados de ingreso en la objetividad de *la cosa en sí*[92] "*en los cuales la esencia de la voluntad se presenta como objeto, es decir, entra en la representación con un grado creciente de claridad y perfección.*"[93] En sus cualidades, las *ideas* son semejantes a las ideas platónicas: son formas invariables, ingénitas y eternas de los objetos sensibles que sí tienen un origen y un término, con cambios y movimientos entre ambos extremos, y que, por tanto, se circunscriben al principio de razón, siendo las *ideas* una especie de *modelo* frente a sus imitaciones: los fenómenos. Por esta razón, las *ideas* no pertenecen al ámbito del mundo como representación, ni están regidas bajo el principio de razón, ni son objetos de la experiencia; por lo que no son ni pueden ser cognoscibles a menos que sea suprimido el *principio de individuación*, mismo que le confiere pluralidad y heterogeneidad a los objetos de la experiencia, y es vínculo entre éstos y las ideas inmodificadas e idénticas siempre a sí mismas.

Para Platón, la *idea* es lo que verdaderamente *es*, lo que posee auténtica realidad, lo legítimamente permanente y por tanto, lo único capaz de llegar a conocerse, pues todo aquello que tiene un origen y un término y que cambia constantemente, que en un momento es una cosa y en otro es otra, no puede alcanzar el estatus de *verdadero*; pues tales objetos ni gozan de total

---

[88] *Ibíd.*, p.265.
[89] *Ibíd.*, p. 269.
[90] *Ibíd.* P. 276.
[91] Sin embargo, vale la pena decir que, para Platón, la esencia del mundo no sólo es cognoscible sino que es lo único verdaderamente cognoscible porque no está en permanente cambio; mientras que Kant aduce que tal esencia —el noúmeno—, por el hecho de serlo, al entendimiento humano le es imposible tener un conocimiento de ella y de lo único que podemos tener un conocimiento, entonces, es del fenómeno.
[92] *Cosa en sí:* aquello que existe con total independencia de toda representación.
[93] Schopenhauer, *Lecciones...*, p. 87.

permanencia ni son siempre idénticos a sí mismos. Así, la *idea* no pertenece al mundo de los fenómenos, esto es, no se inserta aún al espacio y al tiempo —que en Kant, ambas son *condiciones trascendentales*[94] *de la experiencia*—ni a la causalidad; y sin embargo, ya posee un cierto grado de objetivación *inmediata*, puesto que, al menos, es *representable*[95]. En síntesis, la *idea* es una especie de *mediación* entre el mundo de las representaciones —afectado por el principio de razón, y primera objetivación de *la* voluntad— y el mundo como voluntad. De este modo, la *voluntad* no está sometida a ningún fenómeno en particular sino que más bien es la condición de toda objetivación y fenómeno sin por ello estar sometida a la causalidad, ni siquiera como principio. Diríamos, quizá, que es lo que *subyace* al mundo como representación: diríamos, kantianamente, que la voluntad *es* la *cosa en sí.*

Ahora, el modo de conocer las ideas en la contemplación pura es la intuición pura, pues se *absorta* en el objeto haciéndole olvidar al sujeto de su persona y de sus dependencias, de tal suerte que se dirige *objetivamente* hacia la voluntad puesto que los objetos del genio son las ideas eternas "*que son las permanentes formas esenciales del mundo y de todos sus fenómenos*"[96] y ampliando por medio de la fantasía, el horizonte de los datos sensibles viendo en los objetos algo más de lo que de hecho se ha configurado: el conocimiento de su idea; y es por medio del arte que comunica la idea captada porque en la obra el genio la reproduce como tal, esto es, como idea:

"[...] *que reconozca lo esencial, al margen de todas las relaciones que subyacen a la cosa, constituye justamente el don del genio, lo innato; pero el estar en situación de prestarnos ese don y hacernos ver a través de sus ojos, esto es lo adquirido, la técnica del arte.*"[97]

Así, al estado de captación de las ideas puras, el quedarse absorto en la contemplación perdiéndose en el objeto y olvidándose de la individualidad, el suprimir por un momento el conocimiento causal, todo ello le corresponde a la experiencia estética, siempre y cuando se cumpla la condición de otorgarle supremacía al *conocer* sobre el *querer*. En otras palabras, no atender a los objetos conforme a fines o motivos, sino entregándose totalmente a la captación intuitiva de la idea que habita en ellos. Esto aplica tanto a la relación que tiene el genio con

---

[94] Es decir, *apriorísticas*, por tanto, no sólo previas a la experiencia sino que, además, la posibilitan, pues son condiciones que subyacen a nuestras facultades cognoscitivas, y no son condiciones que le *pertenezcan* a la *cosa en sí.*

[95] En Kant, esta condición de *representabilidad* se da por medio de la imaginación, al *esquematizar* en la mente objetos de la experiencia sin ser por ello, tales esquemas, objetos *de* la experiencia. Por ello, las *ideas* ya son objetos para un sujeto que se las representa, por lo que ya adquieren la primera y más universal forma de la representación en general: "son estas formas subordinadas (principio de razón suficiente) las que particularizan la idea y la multiplican en individuos transitorios, cuyo número, en relación con la idea es completamente indiferente. Así pues, el principio de razón suficiente es, a su vez, la forma en que se inscribe la idea, en la medida en que cae bajo el conocimiento del sujeto, como individuo." De las *Lecciones...*, p. 96. De este modo, las ideas son la representación *inmediata* de la voluntad. Los fenómenos, son representación mediada por las ideas de la voluntad.

[96] *Ibíd.* P. 277.

[97] Schopenhauer, *El mundo...*, p. 286.

respecto a los objetos que le rodean e intenta reproducir a partir de la esencia que encuentra en ellos, como al espectador de la obra conclusa: "*Esa liberación del conocimiento nos emancipa sobremanera y enteramente de todo,* [...] *dejamos de ser ese individuo al que olvidamos y a cambio sólo somos puro sujeto del conocimiento; sólo somos como un* único *ojo del mundo por el cual miran todos los seres que conocen* [...]"[98].

En resumen, lo que podrían llamarse condiciones *subjetivas* de la contemplación estética son: "la *liberación del conocer con respecto al servicio de la voluntad, el olvido del propio yo como individuo y la elevación de la consciencia a un puro sujeto del conocer avolitivo, atemporal e independiente de toda relación.*"[99]; mientras que, de manera simultánea, la vertiente *objetiva* de esta contemplación estética es "*la contemplación intuitiva de la idea platónica*".[100] Así, la causa de que la idea sea tanto conocida como cognoscible, y transmisible por medio del arte, es la participación por identidad que el ser humano tiene con el mundo de *la cosa en sí* (el mundo de la *voluntad*) por el hecho de que somos nosotros, también, voluntad. ¡La voluntad se encuentra con la voluntad!

Es importante reconocer que entre estos dos autores, Hegel y Schopenhauer, existe una clara diferencia en su visión de la esencia del mundo, ya sea como *espíritu* ya sea como *voluntad*, pues si bien ambos sostienen que la primera forma de objetivación de ésta es la *idea*, la cual es captada intuitivamente por un sujeto —lo que el pensamiento reconoce intuitivamente como la esencia[101]—; por otro lado sostienen que lo que subyace a estas ideas es, en el primer caso, puro devenir, es decir, puro movimiento que va reconfigurándose a partir de su discurrir; mientras que en el segundo caso, lo que fundamenta a las ideas es la voluntad, entendida ésta como algo que permanece siempre idéntico a sí mismo. Lo eterno, en ambos, es la *idea*. Sin embargo, esta esencia que fundamenta a las ideas no parece permanecer estática sino estar en constante movimiento, lo cual no significa necesariamente su generación y destrucción, o que sufra alteraciones y degradaciones, sino que, al menos, permanece en un constante e inagotable movimiento encerrado en sí mismo, pero que simultáneamente, lo comprende o abarca todo.

A este respecto es el *espíritu objetivo*, absorto ahora en la contemplación de la *idea*, el que se sumerge y se hace uno con la esencia y es por su rabiosa agitación del conocimiento en el *espíritu* que surge la necesidad de ponerlo de manifiesto y lo hace por medio del arte. Así, el arte tiene como vía de inicio y término el conocimiento *intuitivo* de esta esencia. Si bien para Hegel como para Schopenhauer hay una visión dualista del mundo, para Nietzsche esta visión queda superada

---

[98] *Ibíd.*, p. 289.
[99] *Ibíd.* P. 290.
[100] *Ídem.*
[101] Es decir, el entendimiento la piensa como la esencia, sin embargo es importante aclarar que para ambos autores hay un *ontos* más fundamental detrás suyo.

poniendo en diálogo[102], e inclusive en identidad estos dos mundos contrastantes. De esta forma, no se trata sólo de que en el arte se pone de manifiesto al ser, sino que la actividad creadora, tanto del hombre como del mundo, es resultado de una *voluntad de poder hacer*. Y es en este sentido que el arte adquiere una dimensión fundamental para la existencia humana, más allá de ser una pura manifestación fenomenológica del ser, y convirtiéndose, además, en un impulso vital, fisiológico, de la experiencia humana.

Por otra parte, en Nietzsche el arte se muestra como estimulante de la vida en contraposición con el carácter ascético schopenhaueriano del mismo: Mientras que para Schopenhauer el *principium individuationis* es el origen de todo dolor y es menester abatirlo —negando con ello toda voluntad de vivir pues esta voluntad está regida por aquél principio—, en Nietzsche la voluntad de vivir se expresa como una «Voluntad de Poder», esto es, como una factibilidad, un hacer, un operar, un crear y un querer. Lo que critica es el carácter apolíneo de los instintos de autoconservación como la vía predominante de existencia. Lo que afirma y exalta es la dionisíaca voluntad de vivir expresada en la manifestación pujante y creativa del instinto del placer.

Entablar contacto con la filosofía de Nietzsche es sumergirnos, de entrada, en un universo poético, mítico, épico, transgresor, crítico, simbólico… navegar en sus páginas es iniciar un largo viaje lleno de paisajes, de metamorfosis, como quien recorre una geografía con todos sus accidentes: no hay caminos rectos ni llanos siempre soleados; notamos que sus pensamientos se entretejen con la misma avidez que los del poeta, y es por ello que su lectura nos deja más que *ratio*, nos deja *tempo*, *pathos* y aún algo más: su filosofía no es sistemática, es para espíritus que posean la connaturalidad de las vacas: *el rumiar*. Pero los seres humanos no nos contentamos con la sentencia breve, con el aforismo contundente, buscamos superar nuestra condición impermanente y exigimos sistematicidad, ordenamiento, comprobación. Razón por la cual a este gran pensador se le recibe con suspicacia, porque nos hace notar, muy a nuestro pesar, la fragilidad de nuestra naturaleza *luminosa* y *reproductiva* —apolínea— ante el reflejo de una existencia superior enmarcada por el sentimiento de lo trágico y sólo reivindicada por medio de los instintos lóbregos y creativos de Dionisos.

Partimos de la negación (o desaparición) de la noción antitética de apariencia/verdad en el pensamiento nietzscheano (y en consecuencia, aquella que trata del fenómeno/noúmeno de la que hemos hablado anteriormente). En su texto *La gaya ciencia* aparece el tema de la muerte de Dios, que en realidad representa el fin de toda concepción idealista y el fin de la metafísica occidental, y que Nietzsche retoma en *Zaratustra*. La frase *Dios ha muerto*, encarna para Nietzsche la negación de todos los trasmundos inventados por la religión, la gran mentira que convierte a la vida en una mera sombra. La idea de Dios, entendida como el fundamento del mundo verdadero,

[102] El problema es que aunque no cae en un dualismo radical al modo platónico o cartesiano, hace de una unidad dos mundos diferentes: el de la voluntad de poder y el de la *interpretación* de ese otro mundo, como si aquél fuera el texto verdadero que un sujeto interpreta, habiendo, además *una* interpretación más correcta que otras: la del superhombre.

es el primer punto de ataque. El espíritu libre es aquél que es capaz de alejarse de esta concepción, capaz de asumir que *Dios ha muerto*[103], es decir, capaz de asumir que se debe acabar con el *mundo verdadero*, aquel que, desde Sócrates hasta la Ilustración, se creía como única y auténticamente infalible —y que Nietzsche asume más bien como la gran mentira necesaria sin la cual tampoco habría desarrollo científico—. Lo que pretende con esta nueva concepción del mundo es acabar con la dicotomía entre mundo verdadero y mundo de las apariencias, acabar con la metafísica y aceptar que nada debe ponerse en su lugar:

"Primera tesis. *Las razones por las que «este» mundo ha sido calificado de aparente fundamentan, antes bien, su realidad [...]*

Segunda tesis. *Los signos distintivos que han sido asignados al «ser verdadero» de las cosas son los signos distintivos del no-ser, de la* nada, *—poniéndolo en contradicción con el mundo real es como se ha construido el «mundo verdadero»: un mundo aparente de hecho, en cuanto es meramente una ilusión* óptico-moral.

Tercera tesis. *Inventar fábulas acerca de «otro» mundo distinto de éste no tiene sentido, presuponiendo que en nosotros no domine un instinto de calumnia, de empequeñecimiento, de recelo frente a la vida: en este último caso tomamos* venganza *de la vida con la fantasmagoría de «otra» vida distinta de ésta, «mejor» que ésta.*

Cuarta tesis. *Dividir el mundo en un mundo «verdadero» y en un mundo «aparente», ya sea al modo del cristianismo, ya sea al modo de Kant [...], es únicamente una sugestión de la* décadence *[...]"*[104].

A este respecto es también muy elocuente en su capítulo "Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en una fábula —historia de un error" que, al igual que la cita anterior, aparece en el *Crepúsculo de los ídolos* y donde afirma que, a raíz de lo efectivamente desconocido que nos es el *mundo verdadero*, nos vemos en la necesidad de eliminar la idea de su existencia. Pero eliminarlo a él es eliminar también al *mundo aparente*, esto es, a la dicotomía. ¿Qué nos queda entonces? nos preguntamos. Lo que queda es la realidad.

Planteado este escenario, el criterio de verdad por el cual accedemos al conocimiento de este mundo *real* no es otro sino el *perspectivismo*:

"*Contra el positivismo que se reduce al fenómeno «sólo hay hechos», diría yo: no, precisamente no hay hechos, solamente interpretaciones [...] El mundo es cognoscible exactamente en la medida que tiene un sentido la palabra «conocimiento», pero es* interpretable *de otra manera; no*

---

[103] *"Llámase espíritu libre al que piensa de distinto modo al que se espera basándonos en su origen, medio, posición y dignidad, o bien en las opiniones que entonces prevalecen. Supone la excepción* [...] *El rasgo esencial del espíritu libre no es tener opiniones más justas, sino haberse emancipado de lo convencional con éxito o sin él.* [...] *él busca razones, los otros, la fe."* (HDH, §225).

[104] Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, p. 56.

tiene detrás de sí ningún sentido, sino incontables sentidos, «perspectivismo». Son nuestras necesidades las que interpretan el mundo: *nuestros instintos, su a favor y su en contra. Cada instinto es un tipo de dominación, cada uno tiene su perspectiva que querría imponer como norma a todos los restantes instintos.*"[105]

Sin embargo aún nos queda por conocer lo que la naturaleza íntima del mundo es. A este respecto Nietzsche es concluyente: la *Voluntad de Poder*.

"¿Y sabéis, en definitiva, qué es para mí «el mundo»? [...] Este mundo es un monstruo de fuerza, sin principio ni fin; es una suma fija de fuerza dura como el bronce, que no se hace más grande ni más pequeña, que no se gasta, sino que se transforma, y cuya totalidad es una magnitud invariable, una economía sin gastos ni pérdidas, pero también sin incremento; encerrada dentro de la «nada» como su límite, sin ninguna cosa flotante, sin desgaste, sin extensión infinita, inserta como una fuerza determinada en un espacio determinado y no en un espacio que abarcaría el «vacío»; es una fuerza que se encuentra en todas partes, una y múltiple como un juego de fuerzas y de ondas de fuerza perpetuamente agitadas, eternamente en cambio, en reflujo continuo, con gigantescos años que se repiten regularmente, flujos y reflujos de sus formas, que van desde las más simples a las más complicadas, de las más tranquilas, de las más fijas, a las más frías, a las más ardientes, más violentas, más contradictorias, para volver en seguida de la multiplicidad a la simplicidad, del juego de los contrastes a la necesidad de armonía, afirmando su ser en esa regularidad de ciclos y años glorificándose a sí mismo en la santidad de lo que debe tornar eternamente, como un devenir que no conoce ni la saciedad, ni el disgusto, ni el cansancio. Este es mi universo dionisíaco que se crea y se destruye perpetuamente a sí mismo; ese enigmático mundo de la doble voluptuosidad, éste es mi «más allá del bien y del mal», sin fin, a menos que no sea un fin la felicidad de haber cumplido el ciclo, sin voluntad, a menos que un anillo no pruebe su buena voluntad de girar eternamente sobre sí mismo y nada más que sobre sí mismo, en su propia órbita. Ese es el universo mío, ¿quién es pues lo suficientemente lúcido como para exponer su alma a este espejo? ¿O para oponer su propia solución al enigma de Dionisio? Y aquel que fuese capaz de ello, ¿no debería hacer más todavía? ¿No debería casarse con el «ciclo de los ciclos», jurar su propio retorno, aceptar el ciclo que eternamente se bendecirá y afirmará a sí mismo, con la voluntad de querer todas las cosas de nuevo, de ver tornar todo lo que ha sido, de ver marchar todo lo que debe ser siempre? ¿Sabéis ahora que es el mundo para mí, y lo que yo quiero, cuando quiero este mundo?

¿Queréis un nombre para este universo, una solución para todos sus enigmas? ¿Queréis en suma una luz para vosotros, los más tenebrosos, los más fuertes, los más intrépidos de todos los espíritus? Este mundo, es el mundo de la voluntad de poder y nada más. Y vosotros sois también esa voluntad de poder, y nada más.

---

[105] Nietzsche, *El nihilismo, escritos póstumos*, §7 p. 60.

[...] Si es verdad que la naturaleza íntima del Ser es la voluntad de poder, si todo aumento de poder es placer, si todo sentimiento de no poder resistir, de no poder dominar es dolor, ¿no deberíamos considerar entonces el placer y el dolor como hechos cardinales? ¿Puede existir la voluntad sin esta doble oscilación del sí y el no? Pero ¿quién siente el placer?... Tales preguntas son totalmente absurdas, si el Ser es en sí mismo voluntad de poder, y, por consiguiente, ¡sensación de placer y dolor! Sin embargo, tiene necesidad de contradicciones, resistencias; por lo tanto, relativamente, de unidades que se sobreponen a él..."[106]

De esta cita se desprenden un buen número de ideas, las cuales son de gran importancia porque de ellas emerge en todo su sentido el aspecto que queremos poner en relieve, a saber, la estetización de la existencia. Por un lado tenemos que este mundo es esencialmente *voluntad de poder*, una fuerza en constante devenir, mutable, agitada, violenta, contradictoria, contrastante... no tiene causas ni fines y es, a la vez, generadora y destructiva; por el otro, en su aspecto creador y creativo, como fuerza artística en su más poderosa manifestación, busca la intuición, la imagen, el signo, y tiene primacía sobre el intelecto pues la voluntad, por medio del pensamiento, se "actualiza" (permítasenos el concepto) en una forma. Este proceso se consuma en un eterno devenir en una multiplicidad de pulsiones,

"*capacidad de metamorfosis, capacidad de simbolización, y la fuerza que tiene esa capacidad es la embriaguez, la ausencia de forma y de límite, que de una forma paradójica, cuanta mayor intensidad posee, cuanto mayor es su ausencia de figuración, mayor capacidad tiene de convertirse en forma, de producir la figuración; y esta idea central se puede pensar como transfiguración del mundo —su voluntad única—, o como interpretación de los múltiples afectos o pulsiones; es decir, desde su primera ontología estética o desde su teoría de la voluntad de poder.*

«Un devenir y un perecer, un construir y un destruir sin ninguna justificación moral, en una eterna inocencia»"[107].

En resumen, la realidad aparece como devenir y perspectiva. Contra la ontología estática que trata al devenir como mera apariencia, y contra la concepción de la verdad de la metafísica, aparece en Nietzsche la *voluntad de poder*: la fuerza impulsora del mundo, del mundo como cambio, como proceso; la verdad entendida como la gran mentira necesaria que favorece la vida, y que no existe de otro modo (ni idealista ni metafísicamente). Así, toda verdad es interpretación, y la propensión a considerar alguna proposición como verdadera es más bien fruto de una mejor correspondencia con las condiciones sociales y psicológicas que nos dominan —dado que la conciencia a la que se impone esta verdad es producto de influencias sociales y culturales—, y no con el ser de las cosas, pues no existe tal. De este modo, el devenir no se puede apresar con los conceptos del entendimiento, sino que sólo se deja aprehender mediante alusiones, aforismos y

[106] Nietzsche, *En torno a la Voluntad de Poder,* §51 y §54, p. 120-122.
[107] Nietzsche, *estética y teoría de las artes,* p. 14.

metáforas, puesto que los conceptos pretenden explicar una multiplicidad que nunca permanece idéntica: son la manifestación de la parálisis del entendimiento que no puede captar el devenir. Y sólo el superhombre es quien tiene la capacidad de asumir plenamente el nihilismo como la guía que encamina su existencia hacia la transvaloración de los valores dominantes, y la prueba a la que se somete es la del *eterno retorno de lo mismo*.

El *eterno retorno* no significa, al modo de las antiguas cosmologías que predicaban la doctrina del gran año, la repetición de las cosas individuales, sino más bien es la afirmación trágica y dionisíaca de la vida hacia la cual se pronuncia el propio mundo, y con ella, se vincula a la noción del *amor fati*[108], esto es, en contra del sentimiento de un tiempo destructor y aniquilador de las potencialidades de la voluntad de poder, asumiendo con ello una postura crítica ante la oposición tradicional entre pasado y futuro: el instante no es un simple tránsito desde un momento hacia el otro, sino que en él mismo se muestra el tiempo eterno, y con ello deja entrever que el *eterno retorno*[109] es el fin de toda finalidad trascendente. Así, cada instante es único y eterno a la vez, ya que en él se encuentra todo el sentido de la existencia. Es por esto que la doctrina del eterno retorno no es descriptiva, sino prescriptiva: debe instituirse por medio de una decisión humana para que efectivamente cada momento esté colmado de *sentido*. El resentimiento contra la vida, el nihilismo en sentido negativo, nace de la incapacidad de asumirla plenamente, y asumirla plenamente es aceptar que todo lo que fue, fue porque así lo quisimos, lo provocamos y lo pusimos en marcha; en otras palabras, vivir con plenitud es querer el eterno retorno, amar al destino.

De este modo, nace la idea de la lucha contra el nihilismo instituido por Sócrates y exacerbado por Schopenhauer, que en su aspecto negativo, habían puesto lo verdaderamente *ente* en un *más allá* y, por tanto, condujeron a una aniquilación de los valores vitales. Pero, por otra parte, en la medida en que se muestra que no hay realmente valores fundados fuera de la vida, el nihilismo es positivo (Nietzsche se anuncia a sí mismo como el último de los nihilistas, un nihilista radical), pues sólo en ausencia de todo valor se manifiesta la necesidad de distanciarse de los antiguos valores e irrumpir en su transvaloración. El pleno reconocimiento de la ausencia de *sentido* es la condición para que pueda surgir uno, para que pueda emerger en todo su esplendor la presencia del devenir que no ha de intentar justificarse fuera de sí. Esta es la plataforma que permite la aparición del superhombre: un dios terrenal capaz de recuperar los predicados divinos para el hombre, aquel que asume con todas sus consecuencias la muerte de Dios y no lo sustituye por

---

[108] Amar al destino o *amor fati*, no significa aceptar un destino predeterminado por alguna causa *superior*, sino provocar a la propia *voluntad* a que cumpla con la tarea transgresora y a la vez redentora del mundo.

[109] Ahora bien, el *eterno retorno* tampoco implica sucumbir automáticamente a la noción de circularidad temporal, ya que dicha circularidad, sin más, supondría caer en el hastío y la parálisis, en la medida en que tiende a la completa determinación —esto es: que todo cuanto sucede *debe* volver a suceder— y esto significaría marchar en contra de la misma *voluntad de poder*. Es por esta razón que Nietzsche tampoco acepta la concepción cíclica del tiempo.

otros valores (la ciencia, el Estado, la comunidad, la técnica, etc.) sino que se apodera plenamente de la vida.

Asumir, favorecer y afirmar la vida, enarbolar el triunfo de la existencia, es concebir la visión dionisíaca del mundo y darla a luz. Es insertarse en una imagen trágica del mundo donde el dolor se convierte en placer, donde se lucha encarecidamente por la libertad y se le conquista, donde la redención sólo se presta en la apariencia (*"vivir en la ilusión como el ideal"*[110]), donde la embriaguez es una condición fisiológica previa para que la fuerza creadora, artística, se manifieste:

"Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las forzamos a que tomen de nosotros, las violentamos [...]

En ese estado uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él, —hasta que son reflejos de la perfección de él. Este tener-que-transformar *las cosas en algo perfecto es –arte. [...] en el arte, el hombre se goza a sí mismo como perfección.*

[...] El arte es el gran estimulante para vivir [...] pone de manifiesto también muchas cosas feas, duras, problemáticas de la vida [...] ¿Qué es lo que el artista trágico nos comunica acerca de sí mismo? *Lo que él muestra — ¿no es precisamente el estado sin miedo frente a lo terrible y problemático?— Ese mismo estado es una aspiración elevada [...] ese estado* victorioso *es el que el artista escoge, el que él glorifica. Ante la tragedia lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales; quien está habituado al sufrimiento, quien va buscando el sufrimiento, el hombre* heroico, *ensalza con la tragedia su existencia [...]*

El hecho de que el artista estime más la apariencia que la realidad no constituye una objeción contra esta tesis [la división del mundo en «verdadero» y «aparente»]. Pues la «apariencia» significa aquí la realidad una vez más, *sólo que seleccionada, reforzada, corregida...El artista trágico* no *es un pesimista, —dice precisamente* sí *a todo lo problemático y terrible, es* dionisíaco..."[111].

En Nietzsche, prevalecen tres estados donde el hombre pone transfiguración y plenitud en las cosas, hasta que reflejan su propia plenitud y alegría de vivir, y lo sumergen en un estado de creación artística redentora de la existencia:

---

[110] Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral,* p. 82.
[111] Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos,* p. 56, 96-97, 108-109.

"TRES elementos principalmente: el impulso sexual, la embriaguez y la crueldad; todos ellos pertenecen al más antiguo júbilo *FESTIVO del hombre; igualmente todos ellos predominan en el «artista» que comienza [...]"*[112].

Así, a la actividad estética le es inherente esta plenitud, esta alegría de vivir, este extático júbilo festivo, que en el fondo no es sino una dialéctica permanente, eterna, entre placer y sufrimiento, pero en la cual se afirma, al final del día, la supremacía del placer como transfiguración que el arte redime:

"*...en este peligro supremo de la voluntad, aproxímase a él el* arte, *como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las cuales se puede vivir: esas representaciones son lo* sublime, *sometimiento artístico de lo espantoso, y lo* cómico, *descarga artística de la náusea de lo absurdo.*

[...] pues sólo como fenómeno estético *están eternamente* justificados *la existencia y el mundo.*

También el arte dionisíaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia [...] Nosotros mismos somos, realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento [...] parécenos ahora necesarios [...], dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que [...] nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisíaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer."[113]

Y no existe ninguna contrariedad en querer tanto al placer como al dolor, pues ambos circulan en la rueda del *eterno retorno*:

"*Pues todo placer se quiere a sí mismo, ¡por eso quiere también sufrimiento! ¡Oh felicidad, oh dolor! ¡Oh, rómpete corazón! Vosotros hombres superiores, aprendedlo, el placer quiere eternidad, —el placer quiere eternidad de* todas *las cosas,* ¡quiere profunda, profunda eternidad!".[114]

Así, la dicotomía se resuelve en favor de la vida, vida entendida como autoafirmada y autofundamentada, por ello, lúdica; en ella, enteramente humanos, más que humanos: artistas, dioses, demiurgos incansables en la construcción infinita de nuestro *estar-en-el-tiempo*, de nuestro incesante olvido para afirmar el presente eterno, nuestro *querer* devenir más fuerte, acceder, interpretar, ser constructores irremediables de ficción; "¡que triunfe la vida aunque perezca la verdad!". Nietzsche le concede esta tarea sólo a aquellos que estén dispuestos a

---

[112] Nietzsche, *El nihilismo, escritos póstumos*, p. 76-77.
[113] Nietzsche, *Nacimiento de la tragedia*, p. 81, 69 y 146-147, respectivamente.
[114] Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 436.

arrojarse a la vida sabiendo que no hay una brújula que los guíe porque los valores heredados son falsos, puesto que niegan la plenitud de la existencia. Aquellos capaces de construir valores aún inexistentes serán propiamente los auténticos creadores de un nuevo sentido a la existencia —los *dementes* para quienes aún se muestren resentidos contra la vida— y llegarán a su propia conversión a través del proceso descrito en la metáfora de las tres transformaciones: el camello —que toma sobre sí la pesada carga de la moral invertida—, se transforma luego en león —que critica la moral del deber-ser—, para transformarse a su vez en un niño, creador espontáneo de su propio juego[115]:

"*inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.*

[...] para el juego de crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su *voluntad, el retirado del mundo conquista ahora* su *mundo.*"[116]

Así, los nuevos valores no son conmensurables con los establecidos ni con ningún criterio externo a ellos mismos, pues ellos son precisamente la nueva norma, al inicio de un nuevo ciclo en el decurso de la humanidad. Aquí recordamos a Hegel: si bien en este autor el *Espíritu Objetivo* tiene una marcha progresiva hasta su máxima y más perfecta autoconciencia, es decir, tiene un *thelos*, en Nietzsche, la *Voluntad de poder* marcha de manera progresiva hacia la consecución de sus propios fines sin un *thelos* fuera de sí. A diferencia de Schopenhauer, para quien la *Voluntad* es voluntad de vivir —y por tanto, que nunca satisface su eterno querer, al ser ésta un ciego impulso cósmico irracional que domina a la naturaleza entera, se manifiesta en todos sus dominios y persigue su perpetuación—, y por sus características amerita apartarse de este impulso y renunciar ascéticamente a él, Nietzsche, por su parte, enarbola el triunfo de la existencia porque el impulso vital —biológico y orgánico— es expresión de la *Voluntad de poder* que siempre aspira a más, pues es la total y consumada fuerza impulsora que rige a toda la existencia, situándose, entonces, como la esencia misma del ser, y por tanto, *más allá del bien y del mal*: esta *Voluntad de poder* es pura creación; es el impulso que conduce a hallar la forma superior de todo lo que existe y afirmar el eterno retorno; es ser cómplices eternamente del acto artístico como redentor del sufrimiento, mismo que le otorga el sentido estético a la existencia; es un modo de conocer porque trata del carácter existencial-espiritual de la vida que no concibe la distinción entre mundo real y mundo aparente; es asumir que, al no haber un mundo *en sí verdadero*, todo conocer es, finalmente, ser poseedores de un nuevo *sentido* de la existencia porque su *sentido* reside en y se lo otorga el ser humano, y parece que es a éste al único ente al que la existencia le *significa*. Por tanto, el arte nos permite aproximarnos a la esencia del mundo porque nos remite al proceso creador de la *Voluntad de poder* y al *sentido* que el sujeto imprime a lo creado, es entonces que en el acto creador ¡la voluntad se encuentra con la *voluntad de poder*!

---

[115] Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 53-55.
[116] *Ibíd.* P. 55.

Es por ello que, para Gadamer, el *sentido* que el hombre le otorga a la obra de arte no viene *significado* por la realidad, sino que éste lo va adquiriendo y re-configurando bajo la interpretación del espectador. Así, este *sentido* se construye con la pluralidad de interpretaciones o perspectivas, esto es, bajo la fusión de diversos horizontes históricos.

En su búsqueda de una nueva ontología, la cual ya dejamos claro que Nietzsche había destruido, Gadamer en la obra de *Verdad y Método* la encuentra a través de una ontología de la obra de arte como juego[117] estético. Expliquémonos. Para Gadamer, la ontología se centra e inclusive depende del lenguaje, puesto que, a su parecer —al igual que como lo vimos anteriormente con Herder[118]—, el lenguaje es una experiencia del mundo ya que vincula la individualidad del hombre con la totalidad de lo que le es dado, es lo que hace que el hombre tenga un constructo de realidad con *sentido*, pues aprender una nueva lengua es entrar en un nuevo universo de pensamiento y ver al mundo de una manera determinada; en otras palabras, en el lenguaje se reúnen el yo y el mundo. Así, a diferencia de Nietzsche quien había afirmado que no existen hechos sino sólo interpretaciones, Gadamer considera que en el lenguaje se conocen los hechos en las interpretaciones, en otras palabras los hechos interpretados. Por ello, el hombre al interpretar los hechos del mundo, les da un *sentido* propio.

Esta hermenéutica[119] de los hechos parte del estudio de la estética, mostrando que una ontología hermenéutica pasa a través de la ontología estética o de la obra de arte. Para este autor la poesía, al igual que la metafísica y la hermenéutica, es especulativa puesto que "*la enunciación poética es especulativa porque no copia una realidad que ya es, no reproduce el aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética.*"[120]

Esta capacidad de la obra de arte de presentar un nuevo aspecto de un nuevo mundo es el que abre camino hacia la dimensión ontológica, la cual se perfila cuando el artista cumple su tarea peculiar: la de otorgarle significado a la realidad y plasmar este significado en su obra. Así, la representación de un nuevo aspecto de un nuevo mundo es la búsqueda de *sentido*, sin embargo ésta no se agota en la creación de la obra, sino que se da cada vez que la obra se encuentra con el espectador.

Dicho encuentro supera la percepción subjetiva y apunta a un proceso de comprensión, al que Gadamer llama *transformación en una construcción*, lo que quiere decir que el espectador puede

---

[117] Para mayor comprensión acerca del "juego" en el arte cf. capítulo II, págs. 27 y ss.

[118] Cf. capítulo I, pág. 13.

[119] Del griego *hermenehia*, interpretar. Alude al mito de *Hermes*, dios de las encrucijadas, de los intercambios y del comercio, hijo de Zeus y de un mortal, padre de un ser ambiguo: hermafrodita; es elegido por Zeus para servirle de mensajero ante los dioses de los infiernos: Hades y Perséfone. Es el encargado de transladar-traducir la voluntad de los dioses en lenguaje inteligible, tarea no libre de riesgo y portadora siempre de un *sentido* entrañable. En Solares, Blanca, *Madre terrible, la diosa en la religión del México antiguo,* p. 20-22.

[120] H-G Gadamer, *Verdad y Método*. P. 563

convertir a la obra de arte de un objeto mudo a la palabra, del silencio al ritmo, de lo estático al devenir; sin embargo tal transformación nunca puede ser ni una mera repetición de lo ya creado: "[...] *el arte no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido*"[121]; pero tampoco pura innovación, sino que se dan ambos ya que es un juego de interpretación donde se recupera el *sentido* de la obra pero siempre de manera diferente, es decir una relación recíproca de ambos contrarios. Y a este respecto, ya Hegel nos ha hablado de la interpretación de las obras del pasado[122].

Retrocedamos un poco, "[...] *el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del* modo de ser de la obra de arte."[123] Este modo de ser de la obra de arte es el juego, por lo que el modo de comprensión de la obra es también un juego, así la actividad lúdica cumple la función de originar el acto de comprensión; en otras palabras, la comprensión de la obra de arte es una actividad lúdica que encuentra su expresión en la variedad de interpretaciones, de las cuales ninguna tiene una posición privilegiada frente a las otras. Es decir, cuando el artista le otorga *sentido* a su obra presentando un nuevo aspecto de un nuevo mundo y, en un segundo movimiento, el espectador interpreta ese *sentido*, esta búsqueda de *sentido*, por ambas partes, se hace en el espacio lúdico de innumerables significados donde todas las posibilidades entran en juego. Recordemos el perspectivismo de Nietzsche.

Esta idea de la obra de arte como un momento lúdico la retoma de Nietzsche, para quien el mundo sirve para jugar, de hecho afirma que la palabra "mundo" es solo un nombre para el juego total de esas acciones, y por lo tanto, siguiendo a Nietzsche, nada se toma en serio. De esta forma, es en la actividad lúdica donde surge la alternativa serio-no serio pues no tiene que terminar con un resultado concreto, sino que es suficientemente con el solo imaginar. Sin embargo, como ya vimos anteriormente, Gadamer supera esta distinción de la actividad lúdica poniéndole un transfondo ontológico y dejando que el mismo *ser* aparezca en el juego. Así, no es que el *sentido* en su carácter ontológico se haga posible gracias a la comprensión, sino que dicha comprensión surge gracias a la existencia del *sentido*, es decir, el *ser*.

Ahora bien, este *ser* no es el de los eléatas: eterno, inmóvil; sino el *ser* para el ser humano: hermenéutico, con sentido, jugado, histórico, posible, construido; es decir, ser al mismo tiempo un universal relativo. En este sentido, el *ser absoluto* de Hegel, pese a su dialéctica y devenir, tiene el carácter de necesidad y universalidad, lo cual excluye el diálogo y la interpretación. Así, Gadamer retoma el camino hacia la ontología de los románticos, quienes construyen el puente hacia el *ser* a través de la obra de arte por medio de la intuición intelectual, es decir, la intuición estética. Con este acto, el hombre romántico coloca el principio del juego como puente del principio del *ser*, sin embargo este espíritu universal contiene en sí todas las posibilidades, es

[121] *Ibíd*, p. 218
[122] Cf. capítulo I, pág. 16.
[123] *Ibíd*, p. 142

decir, es pura posibilidad: no es algo ni alguien pues estaría limitado, mientras que la obra de arte es algo finito. De esta forma, lo que le da las posibilidades a la obra finita es la ironía, la cual es el libre juego con todas las posibilidades, incluyendo la contradicción de la posibilidad. De este modo, la ironía, es decir, el juego estético del "como sí", se convierte en un fin en sí mismo, pues la satisfacción no viene del resultado, sino del proceso del juego. En este sentido la ironía es la salida a la contradicción del deseo infinito y la satisfacción finita del creador.

En aquel giro ontológico gadameriano, donde se vincula al juego con el *ser*, también es donde se vincula el *ser* con la belleza pues se juntan el ver con el oír, el decir y el alumbrar, es una metafísica de la luz y el verbo:

"*Y si hemos designado la estructura ontológica de lo bello como la apariencia en virtud de la cual se muestran las cosas en su medida y en su contorno, otro tanto podría decirse del ámbito inteligible. La luz, que hace que las cosas aparezcan de manera que sean en sí mismas luminosas y comprensibles, es la luz de la palabra.*"[124]

Es en esta metafísica de la palabra como luz donde se da el fundamento de la relación entre la captación de la belleza y la comprensión de la verdad, pues ambas tienen la misma fuente: el *ser*.

En este sentido, el camino del habla, el camino del lenguaje, es decir el camino de la poesía, es el claro donde se manifiesta el *ser*, y es también al mismo tiempo, el camino de vuelta al *ser* mismo. Pero el lenguaje no es subjetivo, sino que el hombre se abre a lo otro, saca de su autoconsciencia sus más obscuros demonios y los lleva hacia la alteridad, hacia aquello que le pide una correspondencia, por lo que el lenguaje apunta hacia una realidad, pero una realidad creada, interpretada. Así como la metafísica y la hermenéutica, la poesía significa una apertura hacia una dimensión que abarca todo nuestro decir, preguntar y anhelar; es preguntar más allá de lo dado, es una pregunta que implica una respuesta conversada con el otro; es un cargar de *sentido* a una realidad creada que presupone una interpretación del otro; es la salida a algo existencial, a algo concreto y vivo:

"*La lengua no sólo es la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo, se encuentra en el otro, y que la estancia más acogedora de esta casa es la estancia de la poesía, del arte.*"[125]

Así, en el arte, por medio del lenguaje poético, el *ser* se representa; es un representarse a sí mismo, hacerse patente en su ser pero también es un interpretar el *sentido* de lo que expresa por encima de todas las palabras encontradas; es el espacio lúdico de sus interpretaciones. En otras palabras, en el lenguaje poético ¡el *ser* se encuentra consigo mismo!

---

[124] H-G Gadamer, *Verdad y Método*. P. 577.
[125] H-G Gadamer, *La herencia de Europa*, p. 156.

A este respecto Luis Villoro afirma:

"El poeta ha dotado a las palabras de un nuevo sentido que se construye justamente por la negación de su sentido objetivo. Y este sentido poético es indefinible, es decir, es intraducible a otras palabras provistas de significaciones objetivas; pues brota de la contraposición de significaciones que se rechazan recíprocamente y queda constituido por esa negación recíproca. Por ello, los significados poéticos [...] *surgen en el contexto* [...] *Son significaciones insólitas que en rigor nunca podrán repetirse en otros contextos. Y sólo así pude hablar el poeta de algo singular e irrepetible."*[126]

Retomemos. Para Gadamer, la obra de arte es un "concreto-universal" ya que en su forma es sensible, y como tal, concreto, pero en su relación significativa apunta a lo universal pues la poesía expresa una relación con el *ser*, es decir "*abre un mundo de lo divino y de lo humano*"[127]. En esta apertura de un nuevo mundo se le da la entrada al *sentido* cuando, en un primer movimiento, el artista le otorga significado a la realidad y lo plasma en su obra; y, en un segundo movimiento, los espectadores interpretan la obra de arte. Esta creación de *sentido* se realiza como un juego hermenéutico regido por reglas, pero en tanto que se juega con el *ser* esas interpretaciones tienen un marco del que no pueden salir: el *ser*. En otras palabras, el *ser* que aparece y envuelve al ser humano como juego es el que marca las reglas que dan la libertad de creación-construcción de sentidos. Así, el *ser* y el *sentido* coinciden necesitándose mutuamente como camino y fundamento del lenguaje poético, es decir, del arte.

En resumen, estos cuatro autores nos han hablado de una relación del arte con la esencia íntima del mundo, nos han dicho, cada quién a su manera, cómo es que el arte, siendo algo finito, se relaciona con algo que va más allá de la individualidad y constantemente toca los límites de lo sagrado, no en el sentido de ninguna religión en particular, sino en cuanto a que en el arte se experimenta algo que en cierto sentido puede llamarse divino porque sobrepasa al sujeto, razón por la cual el artista, al tocar las profundidades de su propio ser, encarna en sí mismo a la totalidad en uno de sus múltiples aspectos, y el contemplador, a su vez, se deja inundar por esta experiencia. No intentamos explicar qué es aquello divino y eterno, sólo pretendemos mostrar que el arte va más allá de la pura expresión fáctica y fenoménica, y que está relacionado con algo que supera a la razón y que, por ser infinito, es difícil encerrarlo en conceptos delimitados; así, lo único que nos queda es tratarlo de comprender de forma metafórica. Al respecto Wittgenstein en su *Tractatus Lógico-Philosophicus* nos dice que "lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho"[128], y esto es una aseveración en la que nos posicionamos pues aunque no estamos afirmando que el sólo contemplar una obra artística nos evidencie lo que nuestro entendimiento no puede captar en su total vastedad, sí tratamos de dilucidar que el contemplar al arte nos

---

[126] Villoro, Luis. *La significación del silencio y otros ensayos,* p. 59-60.
[127] Gadamer, *Verdad....* P. 563.
[128] Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus,* p. 67.

permite *intuir* una parte dentro del todo, o, al modo de San Agustín, nos permite ver un pequeño cuadro dentro del gran mosaico:

"2. Pero ¿quién es tan ciego que vacile en atribuir al divino poder y disposición el orden racional de los movimientos de los cuerpos, tan fuera del alcance y posibilidad de la voluntad humana? [...] pues los miembros de un insectillo están labrados con tan admirable orden y distinción, mientras la vida humana versa y fluctúa entre innumerables perturbaciones y vicisitudes. Pero este modo de mirar las cosas se asemeja al del que restringiendo el campo visual y abarcando con sus ojos sólo el módulo de un azulejo de un mosaico, censura al artífice, como ignorante de la ordenación y composición de tales obras, creería que no hay orden en la combinación de las teselas, por no considerar ni examinar al conjunto de todos los adornos que concurren a la formación de una faz hermosa. Lo mismo ocurre a los hombres poco instruidos que, incapaces de abarcar y considerar con su angosta mentalidad el ajuste y armonía del universo, al topar con algo que los ofende, luego piensan que se trata de un desorden o deformidad inherente a las cosas [...]

Así, el espíritu, replegado en sí mismo comprende la hermosura del universo, el cual tomó su nombre de la unidad. Por tanto, no es dable ver aquella hermosura a las almas desparramadas en lo externo, cuya avidez engendra la indigencia, que sólo se logra evitar con el despego de la multitud."[129]

Pues, como citamos a Herder[130], no somos capaces de ver la vastedad del bosque, y sin embargo, tampoco podemos caer en el error de tomar la parte por el todo. Hablamos aquí de *sentido*, no de univocidad de significados ni de *una* realidad dada.

Si bien San Agustín trató de probar en su famoso argumento la existencia de dios, con lo cual comprendemos que la lógica nos puede proveer de un conocimiento argumentativo del *ser*, concluimos por ello que este tipo de conocimiento es una estructura racional a nivel de pensamiento, no a nivel de la experiencia. El propio Kant hizo hincapié en ponerle límites a la razón para no caer en falsas suposiciones que, llevándolas al extremo, nos harían demostrar la existencia de quimeras:

"[...] una vez traspasado el círculo de la experiencia, se tiene la plena seguridad de no ser refutado por ella. Es tan grande la atracción que sentimos por ampliar nuestros conocimientos, que sólo puede parar nuestro avance el tropiezo con una contradicción evidente. Pero tal contradicción puede evitarse por el simple medio de elaborar con cautela las ficciones, que no por ello dejan de serlo [...] ***Entusiasmado con semejante prueba del poder de la razón, nuestra tendencia a extender el conocimiento no reconoce límite ninguno****. La ligera paloma, que siente la resistencia del aire que surca al volar libremente, podría imaginarse que volaría mucho mejor*

[129] San Agustín, *De Ordine*, en *Obras Completas*, tomo I: *Escritos filosóficos*, p. 595-597.
[130] Para tal referencia véase Capitulo II, pág. 19.

aún en un espacio vacío. De esta misma forma abandonó Platón el mundo de los sentidos por imponer límites tan estrechos al entendimiento. Platón se atrevió a ir más allá de ellos, volando en el espacio vacío de la razón pura por medio de las alas de las ideas. No se dio cuenta de que, con todos sus esfuerzos, no avanzaba nada, ya que no tenía punto de apoyo, por así decirlo, no tenía base de dónde sostenerse y dónde aplicar sus fuerzas para hacer mover el entendimiento. Pero suele ocurrirle a la razón humana que termina cuanto antes su edificio en la especulación y no examina hasta después si los cimientos tienen el asentamiento adecuado. Se recurre entonces a toda clase de pretextos que nos asegura de su firmeza o que [...] incluso nos dispensen [más bien] de semejante examen tardío y peligroso [...]

Una vez que la razón ha obtenido un pleno conocimiento previo de su propia capacidad respecto de los objetos que se le puedan ofrecer en la experiencia, tiene que resultarle fácil determinar completamente y con plena seguridad la amplitud de los límites de sus uso cuando intenta sobrepasar las fronteras de la experiencia."[131]

Luego entonces, lo que nos queda como un tipo de conocimiento experiencial del *ser* (diferente del empírico porque va más allá de los datos sensibles) es el arte. Éste, ya sea en el acto de creación o en la contemplación pura, nos lleva por caminos que la ciencia no está en posibilidades de conducirnos; es decir, por medio del arte podemos obtener un tipo de conocimiento experiencial o vivencial del *ser*; sin embargo, ¿qué tipo de conocimiento es éste?, ¿tiene el mismo sistema que el conocimiento científico?, a este respecto afirmamos que es un conocimiento intuitivo y es de un tipo totalmente diferente del científico, pero que sin embargo llena el espíritu del ser humano de un modo muy peculiar e inigualable.

Así, no sólo el creador entabla contacto con el *ser*, sino que también los espectadores lo hacemos al otorgarle *sentido* a las obras de arte que nos salen al encuentro con nuestro yo más intimo, aquél que viene cargado de un itinerario personal, es decir, no se trata de que alguien nos comunique su experiencia personal en la contemplación de tales obras, pues este tipo de conocimiento, al ser intuitivo, no es completamente expresable, sino tan solo intenta transmitir la experiencia por medio de analogías; se trata de un conocimiento personal que sólo puede atravesar todo tu ser en el momento en que la experimentas; solo puede transformarte en tu interior cuando quedas sumergido en un diálogo ontológico con la obra, cuando tu propio itinerario colma a la obra de *sentido*. En este momento sabes que no hay palabras que puedan contener el éxtasis cósmico con el que has entablado identidad, y es entonces cuando constatas que "*de lo que no se puede hablar hay que callar*"[132]. Y es en este silencio donde se encuentran resignificaciones a los hechos del mundo, pues no los denotan en tanto que situaciones concretas ni tampoco que aquellos son suficientemente proyectables en la estructura discursiva, sino que tanto lenguaje como silencio encuentran su pleno sentido en los diferentes contextos en los que se

[131] Kant, *Crítica de la Razón...*, p. 46-56. Las negritas son nuestras.
[132] Wittgenstein, Ludwig, *Op. Cit.*, p. 183.

encuentran; así, el silencio "*designa lo extraordiario y dice a la vez que la presencia insólita de las cosas es indecible para el lenguaje discursivo.*"[133] Es en este sentido que el poeta, al hacer uso de la metáfora —que está en el camino intermedio entre la palabra y el silencio—, "*Más que decir lo que es, alude a lo que no es*".[134]

Como conclusión a este capítulo podemos afirmar que el artista aprehende el mundo y lo expresa a través de su contingencia finita y particular; es aquel que nos muestra el ser en su manifestación material; es aquel que atrapa la *idea* y nos la muestra para perdernos en su contemplación y ser una con ella; es el medio por el que las *musas* nos hablan de la esencia del universo poniéndola de manifiesto en su obra pues reconoce las cosas eternas en las cosas fugaces. Así, la obra de arte habla a la subjetividad por ser objetiva, y el arte, como exteriorización fenoménica del *ser*, es, así mismo, devenir: síntesis de contrarios en un movimiento incesante en la dialéctica dialógica de la experiencia estética, pues esta experiencia, como el *ser* mismo, no es explicativa, es demostrativa única y exclusivamente en el acto mismo del encuentro.

"Lo que determina los resultados son las motivaciones, no sólo los caminos de la búsqueda. Y a pesar de todo, lo único que se puede transmitir es el camino recorrido.

No siempre: en una larga relación cara a cara es posible pasar a otro todo lo que se ha acumulado en años de experiencia, sin hablar nunca de lo esencial [...] Y sin embargo, al final este silencio acaba transmitiendo algo, sin que uno y otro lo sepan, de una manera imprevista, según una lógica superior a la de cualquier sabiduría pedagógica.

[...] son el tiempo y las corrientes de sus vientos lo que dejan una huella [...] es su conciencia subliminal lo que absorbe indicios de aquello que para él es esencial [...]

¿Existe entonces un modo de transmitir la propia experiencia, de aludir incluso lo esencial, sorteando la degradación que amenaza cualquier prolongación de la propia palabra? [...]

[...] Todo esto no se puede transmitir. Es la zona del silencio.

Hablar es un deber, precisamente porque lo esencial es mudo."[135]

[133] Villoro, Luis, *Op. Cit.*, p. 60.
[134] *Ibíd.* P. 59.
[135] Barba, Eugenio, *Teatro...*, p. 63-64.

CAPITULO IV

LA DIALÉCTICA DEL ARTE: ARMONÍA COMO ACUERDO ENTRE TENSIONES.

La necesidad de distinguir entre público y espectadores deriva de la intensión de explotar conscientemente una condición ineliminable: aun cuando algunas o muchas reacciones pueden ser unánimes y comunes (son las reacciones del 'público') la comunión es imposible. Pueden establecerse relaciones intensas pero siempre entre individuos diversos y fundamentalmente extraños los unos a los otros [...]

la palabra 'espectador' no debe hacernos pensar solamente en aquellas personas que se han reunido alrededor del espectáculo. También los actores y el director son en parte espectadores: activos en la composición del espectáculo, pero no son, sin embargo, dueños de su sentido"[136]

La dialéctica: primer asomo a la lógica

"Es esta dialéctica la que caracteriza la relación director-actores, actores-director, espectáculo-espectadores. Es una relación de 'traducciones' —es decir, traiciones*— en las que uno parte del punto en el que el otro ha llegado. No es importante* hacer comprender *ni* transmitir *algo idéntico para todos. Es importante construir el puente,* descubrir relaciones, poner en acción, permitir una reacción.

El espectador 'traiciona' el espectáculo (los actores y el director), cuando interpreta las imágenes del espectáculo según su experiencia, su imaginación, sus pensamientos, sus maneras de juzgar y ver."

"[...]Donde hay oposición hay vida, una dialéctica física que el espectador percibe, incluso cuando no consigue descubrir las intensiones detrás de las tensiones que modelan las energías del actor."[137]

En el arte, como ya hemos dicho, se entabla una dialéctica entre creador y espectador en el momento del encuentro con la obra, sin embargo surgen las preguntas ¿qué es la dialéctica o en qué términos la manejaremos en nuestro estudio?, ¿cuáles son sus elementos constitutivos?, ¿cómo es que ésta se da entre creador y espectador?, ¿qué relevancia tiene este análisis para el tema que nos ocupa? Intentaremos dar respuesta a estas cuestiones a partir de la revisión de Hegel como punto de apoyo a nuestra exposición.

---

[136] Barba, Eugenio, *Ibíd.*, p. 292.

[137] Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, p. 71 y p. 57, respectivamente.

Podemos decir que la parte medular de la filosofía hegeliana la encontramos en su dialéctica, que revisaremos a partir de los conceptos fundamentales, o esencialidades, que son: *identidad, diferencia, diversidad, oposición* y *contradicción.*

Las categorías mencionadas no son categorías que el pensamiento copie de los objetos, sino que son producto de su esfuerzo por pensar al objeto, de modo que estructuran su visión del mundo a partir de su relación consciente, autoconsciente y volitiva con respecto a esos objetos de su exterioridad. Del mismo modo, aparece este tipo de relación entre el contemplador de las obras de arte y las obras mismas, en un primer encuentro con este nuevo objeto que se le presenta y como un reto particular de estructuración de su propio mundo bajo la óptica de un planteamiento desestructurante que se resuelve a partir de la contemplación de la obra.

La *identidad* es un momento sintético del pensamiento, pues no es un conocimiento *apriorístico* sino *a posteriori*: no es un comienzo, es un resultado de la actividad cognitiva, pues es el pensamiento el que le asigna la identidad a los objetos en el movimiento reflexivo. Hegel afirma que toda determinación es (incluye) una negación. *Identidad* y *diferencia* son una misma operación del pensamiento, pues para poder identificar una cosa tiene que diferenciarse de otra: "*Sólo se puede identificar diferenciando, sólo se puede diferenciar identificando*". La identidad y la diferencia están estrechamente asociadas, aunque como operaciones pueden separarse. Ambas forman parte del ser del objeto en sí mismo, siendo una la negación de la otra. Salen de su *en sí* para arribar al *para sí.*

El interés de Hegel a este respecto es "*mostrar que la identidad (que la conciencia ordinaria considera una evidencia) no es una premisa para el pensamiento, sino por el contrario, un resultado, una síntesis del pensamiento unificador*"[138], pues a la conciencia inmediata no se le presenta el todo sino las partes. Así, en la experiencia estética, el sentido de la obra se revela o resuelve sólo en el último momento, como resultado de un proceso no necesariamente cognitivo sino experiencial.

Ahora bien, una vez en el terreno de la *diferencia*, podemos hablar de ella según sea *absoluta* o *determinada*. La diferencia absoluta es la que opone al objeto a una totalidad indefinida, diferente a sí; por ejemplo, si decimos que "una piña no es un árbol, una casa, una estrella, etc.", estamos contrastando al objeto con *cualquier* otra cosa. Pero si decimos que "una piña no es una manzana ni un mango" estamos introduciendo alguna determinación que *restringe* el campo de distinción. Mientras que en la diferencia absoluta el otro es cualquier otro, en la determinada el otro empieza a ser *su* otro, el otro *del* otro (deja de ser una otredad en general para ser una específica); y las determinaciones de la cosa le vienen dadas por la serie de relaciones en las que está inmersa (la relación que establece con otros en general y con *sus* otros en particular). En el arte, la diferencia absoluta viene dada porque el ser humano se "compara" con las cosas

[138] Pérez Cortés, Sergio, *Identidad, diferencia y contradicción en la lógica de Hegel*, p. 43.

materiales o naturales, mientras que la diferencia determinada se da en comparación con el espíritu porque el espíritu es el *para sí* del humano —en tanto que los objetos materiales, sean cuales fueren, son *en sí* los *otros*—. De este modo, el hombre se sabe como algo material, pero también espiritual, es decir, no es enteramente lo uno ni completamente lo otro, sino materia espiritualizada, naturaleza cargada de espiritualidad.

A este movimiento que nos permite identificar que un objeto es idéntico a sí por un movimiento del pensamiento que hace que la cosa sea, a la vez, identificada y diferenciada poniéndola en relación con *su* otro, se le llama *diversidad.*

Una cosa es diversa de otra al colocarla en ciertas relaciones determinadas con otros, colocando una cosa junto a la otra, en cercanía, de modo que puedan ser comparables. Esta aproximación está en función de sus determinaciones, es un movimiento que realiza el pensamiento para poderlas comparar y afirmar algo en común de ambas. El mundo que la conciencia cotidiana encuentra es el de la diversidad, pero aún es de tipo extrínseca. Al interiorizar la diversidad, nos situamos en la categoría de *oposición.* Ella lleva en cada uno de los objetos el polo positivo y el negativo de la relación, por ejemplo, en la relación "madre e hija" uno necesita al otro para que se dé la relación específica: sin uno, el otro no es, y sin el otro, el uno no es. Tal es el caso de la obra de arte en relación con el espectador. O mejor dicho, es la relación del espectador con *su* obra específica que contempla, lo que permite que esta oposición tenga el sentido de ser de cada uno: sin la obra el contemplador no es y sin el contemplador, la obra no es.

El punto crucial del recorrido lo encontramos en la *contradicción*, que no es sino la plena identificación del no-ser, del polo negativo *en* el polo positivo: "*la contradicción es el momento en el cual la oposición* [lo positivo y lo negativo] *se interioriza en el objeto y éste hace de su otro una parte esencial de su propia determinación*"[139]. De este modo, la identidad se resuelve en el proceso, en el itinerario que lo ha hecho llegar a ser. Este es el movimiento de la razón dialéctica: aquel que no considera abstractamente lo que son las cosas según los principios de la razón analítica (basada en el principio de identidad o del tercero excluso), sino que las comprende tal como son en su realidad concreta, interpretada a la luz de la totalidad de sus posibilidades, que abarca lo que son y la negación de lo que son y que supera la contradicción aceptando la integración de los aspectos positivos y negativos. Este proceso supone tres momentos distintos en la conciencia y en la realidad: el pensar la cosa y el ser de la cosa en sí misma (inmediatez); el pensar la cosa y el ser de la cosa en cuanto incluye una negación (exteriorización) y la síntesis que afirma la identidad de esta diferencia, hecha por la razón (unidad mediada).

Y es gracias a esta unidad del ser con su no-ser que el sujeto no sólo conceptualiza el mundo, sino que también se constituye a sí mismo, pues todo en este mundo *es* por la mediación, por la

[139] Pérez, Sergio, *Identidad...*, p. 48.

contradicción; es así como el hombre se apropia de la cosa, en lo pensado y en lo práctico, del concepto y de su propio destino. Como en el amor, cada uno es *por* el otro, *con* el otro y *para* el otro; es la unidad más básica que hay que comprender. Nuestra esencia es la finitud, estamos constituidos por la unidad del ser y del no-ser y, aunque todos los días se libra una batalla entre ambos, resolviéndose de manera positiva para una de las partes, llegará el día en que se resuelva en beneficio de la otra; entonces, dejaremos de ser porque ya no-somos en potencia. Y a este movimiento incesante que nos constituye, nos transforma y sin embargo permanece, Hegel le llama *espíritu*. Y ese es el fundamento infinito de nuestra finitud, y no hay ningún misterio que quede por descubrir. La libertad, pues, consiste en el momento en que la conciencia independiente y colectiva reconocen que este mundo es su espacio de realización, su autodeterminación; el hombre será libre no porque se evada del mundo sino porque se reconcilia con él, porque se sabe transformado por él y transformador de él.

Así en el arte, el individuo se reconoce a sí mismo a través del itinerario de su diferencia, oposición y contradicción con la obra creada pero va más allá: al suceder este momento del encuentro, el sujeto halla su completa realización y autodeterminación porque entonces se hace partícipe del encuentro con el *espíritu*, *ergo*, consigo mismo. De ahí el reconocimiento de la libertad y la reconciliación con el mundo; de ahí, el comienzo de un nuevo ciclo de transformación y transfiguración de la realidad.

Con base en lo anterior afirmamos que en el arte este movimiento dialéctico se instaura al convocar a la interpretación del espectador, que constituye finalmente a la obra artística como contradicción necesaria de los sujetos que participan de su creación y re-creación. Para el artista, el primer diálogo con el espectador se establece gracias al acto de comunicación de sus emociones, sentimientos, experiencia, ideas, etc. —la función formal del arte[140]—, para dar paso al encuentro con el otro y desde esa otra mirada, establecer un nuevo diálogo interpretativo que fecunda la interacción. Así, sólo a partir de este primer diálogo mediado por la obra de arte, arribamos a un universo más profundo donde se revela lo sustancial del movimiento ontológico —la función sustancial del arte[141]—. En un caso hipotético, por un lado, el artista y el espectador son los dos sujetos opuestos que se sintetizan, se mezclan y se pierden en el acto estético con la obra como objeto unificador; por otro lado, estos dos sujetos aparentemente contrarios se resuelven como una unidad que dialoga con el *ser* en un nuevo y más rico encuentro dialéctico participando cada uno de estos sujetos desde su propia experiencia estética: el artista por medio del acto creador y el espectador a través de su interpretación de los contenidos del arte, mismos que se insertan en la cultura de la que también participa el artista. Por ello, este singular acto de comunicación es, en esencia, un acto de libertad y de transformación que suscita la auténtica realización del *ser* autodeterminado, del *ser* interpretado, del *ser* objetivado en la forma y subjetivado en la enunciación, en la palabra, en el destino final de la cosa originada y

[140] Cf. Cap. V, p. 80.
[141] Cf. Cap. V, p. 80.

resignificada, en su apropiación y en su *sentido*. Al mismo tiempo, es un movimiento incesante propio del *espíritu*, del *ser*, de la *Voluntad*: diálogo en construcción permanente que dignifica y glorifica los actos humanos por ser copartícipes de su propio yo, de su propia esencia. Así, el *ser* no sólo se conoce, se reconoce en las obras humanas y en el arte alcanza la culminación más audaz y sublime. De ahí a la contemplación del *ser*, sólo basta dejarse permear por la experiencia y dejarse seducir[142] por el acto.

Y en este diálogo que trasciende al individuo finito, él mismo entabla contacto y afinidad con los otros individuos, por lo cual la intuición del *ser* es más clara y precisa: su advenimiento se constata en todo este movimiento dialéctico y por ello es el fundamento infinito de nuestra finitud. El arte, al final del día, es ética[143] y poética: ética porque trata de las relaciones intersubjetivas y porque está imbricado con la filosofía de la vida. Poética, porque habla en su propio lenguaje *sígnico* y simbólico. Y, desde nuestro punto de vista, se dirige a una esencia humana, vital, que va más allá del gusto subjetivo. Su cualidad es ontológica.

Así, de ese incesante movimiento dialéctico que nos arrastra hacia la complejidad, habremos de caer en el método que permite al ser humano evidenciar su propio camino hacia la comprehensión de la obra de arte y, en consecuencia, del asomo al *ser*. Ese método de conocimiento lo dirigimos hacia *la intuición*: "*retorno a la percepción, a un momento anterior al engarce con la utilidad, al momento previo a su toma por la lógica del espacio y del lenguaje*"[144], mecanismo mediante el cual el hombre se reconcilia con su propia percepción del mundo y recupera la cercanía, la afinidad, la afirmación, la síntesis, la complicidad. Adoptamos la vía de la intuición por ser amplificadora de la percepción, al contrario del método de la ciencia, que busca reducir e inmovilizar a su objeto.

De este modo, en ese tránsito que va desde la obra hasta el sujeto de la percepción, y del sujeto a la reconciliación con *lo otro* en un acto de creación y re-creación interpretativa, encontramos el límite entre lo que aún encuentra expresión por medio del lenguaje y el más absoluto estupor: entramos en contacto con la auténtica experiencia estética transformadora, henchida de sentido, en su aspecto más vital; la identificación con los impulsos y con los movimientos; la aniquilación de la individualidad y la *separatidad* en función de un todo integrador que, a la vez que absorta al espectador en aquello que contempla, le hace partícipe de la creación de nuevos mundos y sentidos en virtud del contacto legítimo con aquello que, siéndole suyo, le supera: el espíritu.

---

[142] Seducir: apartar del camino. El camino de la estética es salir del ámbito de la cotidianeidad para encontrar lo otro, la negatividad en su sentido más profundo: arribar a la conciencia del no-ser a partir del salir de sí, para retornar a la auto-afirmación y a la autoconciencia y llegar a la auténtica libertad de lo que nos es dado para otorgar lo no-dado: las infinitas e inauditas interpretaciones.

[143] Refiriéndonos no a las prescripciones morales, esto es, no a las normas de conducta intersubjetivas, sino más bien al análisis de los conceptos que conforman estas normas. En ese sentido, la ética no va a analizar al arte, sino que va a posibilitar una nueva referencia al acto de interacción intersubjetivo.

[144] Pía López, María. Bergson, el vitalista, en *Materia y Memoria*, de Henri Bergson. P. 13.

Situados en esta complejidad, arribamos a un puerto de desconocidas dimensiones para el lenguaje científico pero lugar común en la poesía: la novedad expresable en la metáfora. El redescubrimiento de nuestra identidad en la alteridad por medio de la experiencia y no del discurso, nos hace percatarnos pero también otorgar, un nuevo *sentido* a nuestra existencia entera y específicamente humana. Así, la alegoría y la ficción dejan de ser alteraciones o falsificaciones de la realidad: se convierten en autenticidades poéticas en aquellos individuos que se permitieron ser arrebatados por la experiencia y el encuentro. De ahí el valor de la obra de arte: le proporciona al individuo un conocimiento intuitivo, esto es, más allá de si, más allá del conocimiento natural. Su valor es cualitativo, no cuantitativo. Radica en ella misma y no por causas externas a sí, sino en tanto que suscitadora de experiencias trascendentales. Nos deja un conocimiento del *espíritu*, del *ser*, de la esencia, y en ello expresa su contenido, manifestándose en emergencia y plenitud.

El aprehender del espectador: interiorizando a la divinidad

El diálogo que se establece entre la dualidad creador-espectador no sólo se queda en este movimiento, sino que al suscitarse tal dialéctica el espectador se re-inventa, se re-define, se re-construye a sí mismo gracias al conocimiento que puede obtener en el acto de la contemplación pura. Este conocimiento lo impacta con tanta agudeza en su interior que tiene la capacidad de re-significar, tanto su propio espíritu, como su percepción de la realidad que lo rodea, modificando al mismo tiempo la relación que establece con su otro, porque es un tipo de conocimiento que unifica al hombre tanto en sus sentidos como en su intelecto, tanto espiritual como materialmente: es el tipo de conocimiento denominado "intuitivo".

La palabra "intuición" proviene del latín *intueri*, que se puede traducir como "mirar hacia dentro" o "contemplar en tu interior". De esta forma, al conocimiento intuitivo tradicionalmente se le describe como el conocimiento que es directo e inmediato, es decir sin la intervención de la deducción o del razonamiento, siendo considerado como evidente. Así, podemos denominar a la intuición como el tipo de conocimiento que no sigue un camino racional para su construcción y formulación y que por lo tanto no puede explicarse o verbalizarse.

A lo largo de la historia de la filosofía se le ha otorgado un grado de preponderancia al conocimiento racional justificatorio, y es por ello que teorías como la de la intuición se han dejado de lado en la construcción del conocimiento, puesto que su conceptualización suele ser obscura al no establecer con toda claridad sus límites y sus alcances. Sin embargo, el conocimiento intuitivo, a diferencia del racional, integra al hombre en su totalidad, mientras que el conocimiento racional escinde al hombre como un ente que es prioritariamente analítico.

Sin embargo, este tipo de conocimiento intuitivo que se distingue del obtenido por abstracción y conceptualización, tiene su propio valor al concederle al hombre la posibilidad de integrar todas sus facultades intelectivas, no sólo el razonamiento analítico, sino una inteligencia sintética que, no por carecer de justificación carece de utilidad[145] y de validez. Ya Gadamer afirmaba que el grado de validez proviene del hecho mismo de la existencia de la cosa en cuanto que está llena de *sentido* y en este *sentido* está el conocer. Intuir, entonces, es otorgarle a las cosas y a los fenómenos un sentido que involucra nuestras condiciones actuales de existencia, al percibirlos de un modo inmediato —tal y como se nos presentan— presuponiendo su efectiva realidad:

"[...] *el conocimiento que* resulta *de la contemplación no es el conocimiento que teníamos cuando nos acercamos a la realidad que contemplamos. El conocimiento resultante de la contemplación y difuso en ella es un conocimiento integrador que implica al hombre entero. Si la actividad estética se considera generalmente como una de las que más influyen en la conformación integral del hombre, es porque pone en juego todas sus potencias, aun las más secretas y profundas, vinculándolas estrechamente entre sí.* [...] *emoción y comprensión: ambas intervienen* [...]"[146].

Por otro lado, es importante distinguir entre el conocimiento racional y la potencia intelectiva. El conocimiento intuitivo se encuentra, en cierto sentido, en contraposición del conocimiento abstracto, pero no del intelectivo, pues intuición y razonamiento pertenecen a la misma capacidad intelectiva, pero, sin embargo, son dos operaciones distintas. Así, nos atrevemos a afirmar, junto con Bergson, que la intuición se genera sin pasar por la abstracción de los datos que arrojan los sentidos, fundiéndose comprensión y sentimientos en un acto que se resiste al análisis, es decir, la intuición estética no necesita mediaciones pues se pierde en la realidad que contempla gozosamente. Así, en la intuición, las facultades del intelecto como la imaginación, la memoria, el sentimiento, entre otras, quedan integradas y sintetizadas como un todo que permite otorgar el *sentido* tanto a la obra como a la existencia del contemplador: "*A ese mismo principio* [principio de conocimiento simple] *debe hoy atribuirse la captación pluridimensional de las realidades profundas, cuya riqueza ha sido fragmentada y disecada excesivamente por la metodología de la filosofía occidental hasta Hegel* [...]"[147]

Expliquémonos. En esta contraposición del conocimiento intuitivo y conocimiento racional o abstracto, Bergson nos ofrece imágenes y musicalidad para evocar lo inexpresable, lo que se resiste a toda comunicación conceptual, contrastándolo con el estatismo de la herramienta del lenguaje, pues éste detiene lo que fluye y lo congela en una representación con fines utilitaristas y

[145] No estamos utilizamos este concepto en el sentido *utilitarista*, sino que, más bien, como la importancia que tiene como integrador de todas las facultades humanas. La utilidad en este sentido, es el conocimiento inmediato y este es un fin en sí mismo. Que este fin sea a su vez, útil para otros fines, por ejemplo, responder de manera inmediata y eficaz ante una circunstancia determinada, es un movimiento que se sustrae del fin en sí pero sin pertenecerle.

[146] Plazaola, Juan, *Op. Cit.*, p. 301.

[147] *Ibíd.* P. 302.

obteniendo con ello una inteligencia pragmatista. Así, Bergson afirma que *"la letra mata el espíritu"*[148] y esto es una trampa para el pensamiento, dando como resultado un automatismo que acecha la vida y que, desde luego, es incapaz de comprenderla.

Como vía de escape a esto Bergson propone "[...] *una escritura que ponga en evidencia el movimiento-mutación que la propia lengua traiciona*"[149] para disminuir los riesgos estatisto-pragmatistas que el lenguaje porta, por lo que se ve obligado a construir metáforas y ritmos para expresar lo que fluye, es decir un lenguaje poético que obedece no ya a la forma, sino "*a la coherencia de argumentos filosóficos*"[150] que reflejen el ritmo vital. Con este lenguaje metafórico se desaparecen los límites mediante la intuición para comprender las cosas en su plenitud.

Según Bergson la vida creó dos herramientas para el actuar: la inteligencia y el instinto, ésta última se desarrollo en los animales, mientras que la primera es característica del humano; el instinto articula una comprensión simpática del mundo, mientras que la inteligencia conoce mecanismos. Sin embargo tal separación crea el dilema[151] de que "*hay cosas que únicamente la inteligencia es capaz de buscar, pero que por sí sola no hallará jamás. Estas cosas el instinto las hallaría, pero jamás las buscará*"[152]. Así, aunque contrapuestas, son facultades que, sin embargo, no se excluyen mutuamente en el humano, es decir, en el hombre se reúnen inteligencia e instintos, sentidos y razón, *pathos* y *logos*. De esta forma la intuición es donde se funden la articulación simpática del instinto con la libertad de la inteligencia; es un retorno a la percepción como momento anterior al lenguaje; es un recomenzar en la afinidad con lo otro; es ahondar en la percepción para hundirse en las cosas. Es decir, es un:

"*conocimiento de la inmersión, del roce, de la inmanencia, del arrojo: es en la acción libre, cuando la conciencia está arrojada al acto, que puede percibir su propia potencia desplegándose, y comprender así –por afinidad con él- el despliegue del impulso vital. Conoce porque crea, y porque puede interrogar la propia existencia del fluir de la conciencia. Y si las «cosas» también pueden ser comprendidas en ese acto único e indivisible de la inmersión es porque ellas evidencian no la ausencia total de la duración si no el momento de su detención, conservan la huella del «gesto creador que se deshace». Entre conciencia y materia* [...] *no hay diferencia de naturaleza, sino de grado e intensidad*"[153]

Es decir, el conocimiento intuitivo no supone alejarse de la percepción ni elevarse por encima de ella, sino más bien ahondarnos en ella, introducir en ella nuestra voluntad para dilatar la visión de las cosas, para dilatarla en profundidad y altura; es un sentido de lo real, de lo original, de lo

---

[148] Pía López, Maria. Bergson, el vitalista, en *Materia y Memoria*, de Henri Bergson, p. 10
[149] *Ibíd* P. 11.
[150] *Ibíd*. P. 10
[151] Recordemos la frase de Kant: *"las intuiciones sin conceptos son vacías, los conceptos sin intuiciones son ciegas"*. CRP p. 93
[152] *Ibíd*. P. 13
[153] *Ibíd.*, p. 14

viviente; es un arte de equilibrio, de pensamiento que se conserva libre; es una atención a la vida; es perderse en la contemplación y convertirse en un *puro sujeto de conocimiento*. Su camino es el de la comprensión por simpatía, puesto que la vida comprende a la vida; su fin es expresar lo inexpresable, evocar lo indecible, poner en imágenes figuras vivientes... De esta forma la intuición es el método por el cual se conoce la vida, es el descubrimiento de la inmanencia pero prolongado por la inteligencia.

Ahora, según Bergson, esta dilatación visual, este perderse en la contemplación y expandido por la inteligencia se da, desde hace siglos, en aquellos seres cuya función es hacernos ver lo que no percibimos naturalmente, en otras palabras, lo inefable. Esos seres son los artistas. Sin embargo afirmamos, junto con Gadamer, que esta experiencia estética también se da en el espectador, es decir, el contemplador de otras realidades más allá de lo dado no se detiene en el creador, sino que el espectador, al hundirse en la percepción de la obra dada, al hablarle ésta de sus intereses más profundos, le otorga un conocimiento intuitivo de la esencia, y es por ello que el espectador dota de *sentido* a la obra interpretada.

Así, el espectador no sólo mira la obra dada, sino que la contempla en toda su plenitud y es en esta contemplación donde se produce un arrebato del individuo de su vida diaria para colmar sus facultades más profundas; es en este mimetismo con la obra donde la intuición se detiene en esa primera imagen y no va más allá de ella, pues se establece una simpatía instintiva con el espectáculo apasionante donde el apogeo de lo sensible tiene una imperiosa necesidad de sentir ese encuentro espiritual, donde el intelecto y no la razón entra en juego: "*una descarga eléctrica se produce en nuestro interior, un impulso hacia un plano existencial por encima del que nos hallamos*"[154].

Por lo anterior, afirmamos que la obra no sólo responde a un acto fenoménico subjetivo, sino que permite, en un primer momento, que creador y espectador entablen un diálogo de empatía en una fusión de sentimientos; y, en un segundo momento, ambos establecen esta dialéctica de conocimiento cargado de espiritualidad, donde de hecho, este diálogo entre individuos, en un tercer momento, es superado por algo que los sobrepasa; es decir, la obra, al ser de carácter genial, permite que éstos puedan sumergirse en la contemplación de lo divino dando como resultado una dialéctica entre creador-obra-espectador, pero donde éste último no tiene una actitud pasiva ante la obra, sino más bien activa, pues participa de y en ella en cada encuentro otorgándole un *sentido* que va más allá de la pura sensación, es decir un *sentido* embriagado de intuiciones divinas y evanescentes.

[154] Plazaola, *Op. Cit.* p. 287.

El diálogo ontológico con la obra de arte: relación y movimiento perpetuo.

La cuestión fundamental radica en la apreciación de la obra como objetivación —manifestación materializada— del *ser*: un ser que se desdobla, primero en el acto creativo, luego, en la forma, por último, en la contemplación. Es por ello que afirmamos que el ser está en movimiento: en el decurso de todo este proceso pero también en los micro-procesos intelectuales y sensibles de los sujetos que participan de él:

1) En el creador, a partir de la síntesis de su propia experiencia vital y cultural, desde la captación de lo que percibe como su realidad, hasta el *desdoblamiento* de sí en la idealidad de lo posible.

2) En el contemplador, como intérprete de los signos que le aparecen ante sí bajo el aspecto de una nueva realidad concretizada en un nuevo lenguaje formal, y que, en este acto interpretativo, re-significa los datos sensibles y re-codifica los signos "familiares", construyendo una nueva identidad con y a partir del *corpus* de la obra bajo la construcción de un nuevo *sentido*.

Así, la relación que se establece entre sujeto-objeto-sujeto produce la auténtica revelación del *ser*, no sólo en tanto cognoscible, sino también en tanto significable. Como tal, lo que propiamente entra en juego es la interacción de todas las facultades humanas, pues el arte es una creación del hombre que, en sí misma, busca penetrar en la conciencia a partir de lo sensible y provocar un impacto inmediato que reconecte al individuo precisamente como entidad *indivisible*.

El arte abarca un fragmento de la totalidad conformándose, al mismo tiempo, como una totalidad en sí misma. En tanto que tal, contiene una manera de aprehender la realidad, dirigida a todo aquel que esté dispuesto a entablar un diálogo con esta apreciación. Por último, el contemplador, luego de quedar absorto en la contemplación, luego de re-significar y re-codificar a la obra genial que tiene ante sí, luego de salir de su estupor y de romper el silencio, luego de asomarse al *ser*-en-movimiento, reconfigura en su consciencia un nuevo modo de aprehender su propia realidad. Y en este último movimiento de re-estructuración de la realidad, es donde se reconoce el vínculo último entre creador y contemplador. Ya no es sólo a través de la obra, sino a través de la construcción de nuevas formas de *significar* la existencia. El contemplador se renueva y renueva su manera de acercarse a *su* realidad. Al darse cuenta de que todo está en movimiento, al hacerse consciente de que posee en sí mismo la capacidad y la libertad de ser co-creador del mundo, aparece la posibilidad de un nuevo acercamiento dialógico con el artista: no ya a partir sólo del acto de la palabra, sino también, a través del actuar en cada ámbito de la vida. Si el artista provoca y provee de nuevas posibilidades de significación, el contemplador puede concretizarlas en el resto de los ámbitos de la cultura, a la cual también el creador pertenece. Así,

¡el hombre se encuentra consigo mismo! Se sabe partícipe, actor, creador, lector, significador, simbolizador, revelador y formador de su propio mundo; y lo único que queda por descubrir es esta facultad.

El *ser*, entonces, permeará la vida autoconsciente, creativa, metafórica, alegórica, pero también la productiva, la lúdica, la intersubjetiva, la biológica, etc. Más aún, hablar del *ser* tendrá un *sentido, sentido* otorgado por una consciencia autoconsciente. No habrá una vida "más allá" porque todo su *sentido*, su plenitud y realización estarán "más acá", en la cercanía, en la proximidad, en el diálogo, en la plurivocidad. Por ello, ¡el hombre se encuentra con el *ser*!, lo significa y lo dignifica, significándose y dignificándose a sí mismo.

En síntesis, este *ser* se convierte en un universal que se explora en la intimidad del ensueño y se comunica en la exposición pública —a partir del artista—. Un universal que se asoma en la ventana de lo creado; que no habla pero canta, susurra, danza y colorea y se vierte en la sensibilidad del que lo contempla. Un universal que se significa en la plurivocidad y se torna real al dotarse de *sentido* en el ámbito social.

La experiencia estética: atemporalidad del contemplador en el diálogo ontológico

¿Qué sucede después de que el espectador intuye la presencia del *ser* tras el fenómeno estético? Afirmamos que lo que sucede es una experiencia estética cargada de pleno contenido; una experiencia que nos re-significa y re-configura; una experiencia que va más allá de las palabras, que tiene un roce con lo inefable y evanescente; es una experiencia de unidad y armonía con lo divino…

La experiencia estética es el encuentro con el universal que se intuye en la sensibilidad de lo creado, donde la dialéctica queda sintetizada en un todo orgánico cuando nos permitimos sumergirnos en la contemplación. Dicha experiencia es un movimiento espiritual en el hombre que tiene su génesis en el arrebato del fenómeno estético, y es por ello que surge la imperiosa necesidad de todo contemplador por preguntarse: ¿Qué fue lo que ocurrió en mi interior cuando me sentí absorto y encantado por tal obra?; y en algunos casos: ¿Cómo es que este fenómeno material me permitió tener un acercamiento a lo divino e infinito? Para poder tener un acercamiento a una posible respuesta nos permitimos hacer una fenomenología de la experiencia estética, y para tal estudio seguiremos los pasos de Juan Plazaola.

Plazaola afirma que cuando contemplamos una obra los primeros protagonistas son el oído y los ojos, así nuestra vivencia estética comienza por los sentidos, y nunca se deslindan de ellos, por lo que en este momento se afirma que lo "bello" es aquello que impresiona a nuestros

sentidos, aquello que los cautiva y deleita. Sin embargo, la emoción estética no se detiene en este conjunto de percepciones que desencadenan sensaciones, sino que situados ante tales sensaciones "*tenemos la conciencia de que son facultades profundas de nuestro yo las que quedan colmadas y que este hecho es precisamente lo que caracteriza el placer de la belleza*"[155], pero, advierte Plazaola, tampoco podemos caer en un intelectualismo donde queda escindida la experiencia estética de sus raíces sensoriales, pues si bien al apreciar una obra de arte se superan las apariencias sensibles con el fin de alcanzar una armonía y unidad, no por ello podemos admitir que es sólo el entendimiento el que entra en juego. En otras palabras, en el goce estético están unidos tanto sensación como intelecto, aunque no la razón; pues, recordemos, en la contemplación estética la intuición se detiene y se sumerge en esa imagen y no va más adelante: "*Es en esa experiencia de plenitud vital y humana, milagroso acorde del sentido y del espíritu, donde adquirimos una oscura certidumbre de que esa paradoja, esa fusión prodigiosa de la carne y de la mente, entraña lo que será la base de una futura definición de la belleza.*"[156].

En resumen, es la imagen sensible la que nos asombra, la que detiene con estupor nuestra vida diaria; es la sensación que percibe sin la perturbación del intelecto pues nos detenemos en el asombro y afincamos en él nuestro yo entero, asombro donde se produce un cambio interno, de hombre *pragmático* a hombre *contemplativo*, pues es *ruptura* y *llamamiento*: ruptura porque transgrede nuestro ritmo cotidiano de un vivir pragmático, llamamiento porque te impulsa a una contemplación pura.

Retrocedamos un poco, cuando en el discurrir diario sale a nuestro encuentro una obra que cae sobre nosotros como un resplandor, paralizándonos y cegándonos de nuestro entorno, se produce un momento de asombro que promete una delectación profunda y superior, es en este momento que se produce una ruptura del ritmo cotidiano. Tras el asombro de este primer impulso observamos lentamente y analizamos la materialidad, sus fallas, sus recovecos, sus carencias, etc. Sin embargo este análisis no es un obstáculo para que se detenga nuestra mirada y se sumerja nuestro espíritu en una contemplación admirativa, pues lo que contemplamos ya no sólo es un conjunto de datos sensibles, sino que se exige una coherencia con nuevas percepciones, el contemplador ya no es pasivo, sino activo puesto que observa, compara, relaciona, presupone, exige, verifica, etc., es decir, desarrolla un itinerario contemplativo con el que va formando el objeto estético y con el que se va identificando en ese conjunto armonioso, y con ello se va transportando a otro mundo. Es en este momento cuando dejamos de indagar para inundarnos del gozo de la pura contemplación, convertirnos en el *puro sujeto de conocimiento* de Schopenhauer, pues no hay nada que nos empuje fuera de él. Así, el contemplador se identifica con el objeto, ya no contempla la realidad sino la *co-realidad* que es esencialmente apariencia, siguiendo a Nietzsche.

---

[155] Plazaola, Juan. *Op. Cit.* p. 284.
[156] *Ibíd.* P. 286.

Según Plazaola, si en este detenerse y perderse en la contemplación se alcanza un momento de gran intensidad, entonces es cuando a la contemplación estética se le denomina como *rapto*. Se trata de un éxtasis que nos arranca de nuestra vida cotidiana para transportarnos a un plano de vida superior, es el estado extático[157] que se asemeja al éxtasis místico. Es una pausa milagrosa donde el contemplador se abandona a las impresiones confusas y deliciosas que le permiten pasar de un estado pasivo de la observación a uno activo en el vaivén rítmico de tales impresiones, de tal suerte que éstas nos arrebatan de este mundo para descubrirnos otro donde queda colmado nuestro espíritu, pues "*En la contemplación estética hay una captación del alma por el objeto.*"[158]

De esta forma para Plazaola existen tres características del rapto estético:

1) *Debilitamiento de la realidad práctica*, el cual está vinculado al *desinterés* de la fruición[159] contemplativa. Se trata de un olvido de lo material y pragmático, un olvido donde se adormecen las potencias activas de nuestra personalidad para arribar a un estado de docilidad perfecta en la cual realizamos la idea que se nos sugiere. Es decir, nos sustraemos a los comportamientos prácticos de la vida para permanecer en un estado de indiferencia respecto a estos, así lo bello opera como un tipo de hipnosis.

2) *Exaltación del sentimiento de vida*, pues la contemplación implica un libre juego de sentimientos, intuiciones e imágenes dentro de ese círculo mágico que ejerce su fascinación sobre el contemplador, "*se trata de una forma de vida esencialmente intemporal ya que la vida misma es liberada de las limitaciones, inquietudes y contingencias del humano existir*"[160]. En otras palabras, en la experiencia estética se pasa el tiempo sin sentir, pues no nos roba el tiempo, sino que se instaura un tiempo nuevo, un tiempo estetizado, es el tiempo del *espíritu* ya que la experiencia estética es la actividad más intemporal de todas las terrenas[161]:

"*Así, la belleza en cada experiencia es resumen de infinitas experiencias y condensación de todos los tiempos. Es el único tiempo comparable a la eternidad. Se ha dicho que no es la creación artística, sino la contemplación, la que «eterniza». El artista crea* tiempo. *Pero ese tiempo —ese instante que queda coagulado en la obra de arte— es referido a un* antes *y a un* después *solamente en la contemplación*"[162]

---

[157] Que está en éxtasis. Para nuestro uso, un éxtasis estético, es decir provocado por el arte.

[158] *Ibíd.* P. 295

[159] La *fruición* es el gozo o la vivencia plena del placer. Se aplica especialmente al gozo sumo concomitante a la felicidad en la posesión bienaventurada de Dios.

[160] *Ibíd.* P. 297.

[161] "[...] *si por eternidad se entiende, no la duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente.* [...]", Wittgenstein, *Tractatus...*, p. 179.

[162] Plazaola, *Introducción...*, p. 297.

De esta forma, la contemplación de la obra de arte es un leer y otorgarle contenido mas allá de lo que el artista ha puesto, pues la contemplación añade lo que es de otros, es ponerle un *después* que el artista nunca puede poner, es dotarla de intuiciones extáticas[163], es otorgarle un nuevo *sentido* en cada encuentro. En resumen, la contemplación estética lleva aparejada una exaltación de vida, de hecho, en ella encuentra su pleno desarrollo, y es en esta exaltación del sentimiento vital donde se halla el sentimiento de intemporalidad, dando como resultado un comportamiento extático de la contemplación, lejos de lo inerte y pasivo, sino más bien cargado de actividad vital fuera de la temporalidad.

3) *Pérdida del yo*, se trata de un olvido del yo, que sólo en el estado extático llega al extremo el ansia de enajenarse del propio yo, donde la abstracción y proyección sentimental son dos inclinaciones capitales de la contemplación estética. Así, al introducir en otro objeto nuestro afán de vivencia interna nos hallamos dentro de él, es decir, estamos redimidos de nuestro ser individual por una forma exterior, pues nuestra individualidad se vierte en ese otro. En este sentido, según Hegel, el sujeto se siente enteramente libre ya que tiene la idea y el fin ante sí realizadas de manera perfecta. Para Schopenhauer, como vimos, la felicidad del estado estético consiste en el enajenamiento del imperio de la voluntad, pues en la pura contemplación nos perdemos y nos identificamos con el universal. De esta forma el aquietamiento del apetito descansa en la contemplación del objeto, y este silenciamiento del apetito se concilia con el amor: "*El verdadero amor, cuanto más puro y más fuerte es, más tiende al reposo en la unidad*"[164], para Hume, el amor que inspira la belleza es al mismo tiempo vibración interior y reposo.

Sin embargo, según Plazaola, el gozo intenso que se despierta ante la contemplación de la obra, también es un gozo precario, pues el contemplador no puede instaurarse en el éxtasis ya que el placer de la belleza es por definición breve, permanece sólo en el instante del arrebato y la pérdida del sujeto: "[...] *la contra partida de su milagrosa intensidad es su lacerante brevedad*"[165]. Es decir, seres humanos condicionados por el curso del tiempo, por agentes fisiológicos y psíquicos, sometidos a servidumbres de carácter moral, social, religioso, etc., nos es imposible conservar largamente el temple requerido para la contemplación, es entonces cuando después del arrebato estético que la realidad se nos aparece más dura y más miserable, ya que la belleza contemplada transfigura nuestro mundo con indicios y promesas de otro mejor que no acaba de revelarse, pero que súbitamente desaparece para dar lugar a una "realidad" defectuosa, entonces se trata de "*«la tristeza mortal del ser divino»*"[166]; se trata de una angustia previa, de una melancolía que invade el corazón del que se extasía antes de que ésta llegue a su plenitud; se trata de una nostalgia por lo bello que nos colma pero que, sin embargo, nos vacía al mismo tiempo. Si decíamos que la belleza es amor, también es un amor que nos hace sufrir pues deja al

[163] Intuiciones que se perciben a través del éxtasis estético.
[164] *Ibíd.* P. 298.
[165] *Ibíd.* P. 299.
[166] *Ibíd.* P. 300.

alma más insatisfecha con su existir humano. Sin embargo, también existe la posibilidad de que este éxtasis en la belleza sea prolongado por un momento más extendido, en cuanto que este arrebato intemporal diluye las barreras de la separación entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado. La realidad puede tornarse más completa, aún en su imperfección; puede suscitar un sentimiento de goce por la existencia misma, puede hacernos amar nuestra finitud porque nos hace reconocer que ésta y nuestro vacío pertenecen al gran mosaico cromático en que el *ser* se manifiesta.

Entonces, retomemos la pregunta: ¿Qué sucede después de que el espectador intuye la presencia del *ser* tras el fenómeno estético? Argüimos que acontece la interiorización del fenómeno en el contemplador bajo el acto de una experiencia que lo trasciende, y donde esta experiencia estética es un reconciliarse con el mundo de lo divino; es un sorprenderse de lo bello de este mundo; es un re-conocer verdades intuidas de nuestro espíritu; es la vivencia de nuestro espíritu en un re-conocimiento; es la ruptura, el llamamiento, el gozo, la nostalgia, la pérdida del yo, el sentimiento de vida, el éxtasis, etc. del sujeto embriagado en la contemplación de algo que lo invade de intemporalidad…

Por otra parte, afirmamos que, aunque para analizar un fenómeno es necesario deconstruirlo en sus partes constitutivas, en realidad no hay un proceder necesariamente lineal ante la experiencia del arte. Más bien es un proceso dialéctico que se encierra sobre sí mismo y que da como resultado el reconocimiento de la pertenencia humana particular a un universal que le es de suyo y que se deja entrever en la diversidad de lenguajes, formas y estilos, y que permea la obra del creador por el solo hecho de pertenecerle una autoconciencia emancipadora de sus propias facultades.

Como conclusión tenemos que la experiencia estética no es un simple mirar, sino un contemplar con el espíritu y perderse en tal contemplación, es dotar de *sentido* a la obra y simultáneamente otorgarnos a nosotros mismos un nuevo *sentido*, es permearnos de intemporalidad en identificación con lo divino, es intuir verdades obscuras pero eternas…

El valor de la obra de arte: una significación del universo estético

Una vez recorrido el proceso dialéctico entre creador-obra-espectador que se entabla en el universo estético, una vez que se ha reconocido el tipo de conocimiento que proporciona la experiencia estética, una vez instaurada la divinidad en el gozo estético —tanto en la creación como en la contemplación—, surge la imperiosa necesidad de reconfigurar el valor de la obra de arte que se tiene en la actualidad, pues afirmamos que este valor apunta hacia algo más que la comercialización del arte. Para poder arribar a este valor es importante denotar algunas paradojas que encierra este universo:

1.- *Un interés desinteresado*. Habitualmente se habla de interés cuando sentimos una atracción hacia la pertenencia del objeto o ideal, cuando queremos poseerlo y apropiárnoslo, en tanto sirva para fines útiles o placenteros. Sin embargo el interés estético no tiene que ver con la posesión de éstos, sino con el goce estético, es decir, no "*en* aquello *que aparece, sino en la* apariencia misma"[167]. Hablar de interés en la percepción estética, por tanto, es hablar de una relación *hacia* el objeto de la contemplación, en el sentido de que nos produce un goce individual cargado de espiritualidad, diferente de la relación *por* el objeto, que, en este sentido, tendría que ver con su búsqueda *para* otros fines. De ahí nace la idea del *desinterés*, no porque haya una ausencia de búsqueda de la belleza, sino porque el *interés* no pasa más allá del sujeto, quedando colmado en la pura contemplación, en cuanto que suspende "*las tendencias apetitivas cotidianas, pero que, por otra parte, enriquece al hombre, colma su sensibilidad, fecunda su espíritu y es por ello profundamente deseable*"[168]. El goce, por tanto, no ha nacido de la satisfacción de un deseo, sino en el acto mismo de la contemplación bajo la reducción del sujeto a *puro sujeto contemplativo*.

2.- *La función lúdica y fecunda del sentimiento estético*. El rapto estético provoca, como se ha dicho, la inmersión en el juego, en la gama de posibilidades que plantea este universo de significaciones, todas ellas circunscritas en su propio espacio, el del arte. Sin embargo, esta misma apertura se circunscribe a una espacio-temporalidad determinada, a unas *reglas* que, si bien se instauran dentro del propio espacio lúdico, han de seguirse para continuar con el juego propuesto y son las que, en su determinación, suscitan la fecundidad de relaciones, pues el artista,

"*no ignora esta condición del carácter circunstancial de todo deleite, sino que crea la obra como «apertura» a estas posibilidades, apertura que, no obstante, oriente las posibilidades mismas en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes pero afines a un estímulo en sí definido. Y el hecho de salvar esta dialéctica de «definitud» y «apertura» es algo que nos parece fundamental para una noción de arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal.*"[169]

3.- *Lo personal e impersonal del sentimiento estético.* Es personal porque es una experiencia individual donde el espectador se proyecta sentimental y simbólicamente en el objeto, subjetivándolo, o bien, objetualizándose a sí mismo en una suerte de *identificación empática.* Es impersonal porque al proyectarse en el objeto hay una unidad entre ambos y, al perderse en la contemplación, el yo pierde su personalidad y queda absorbido en unidad con el Espíritu.

4.- *Es una vivencia individual y social*. La experiencia del arte es individual, en un primer momento, porque el artista se plantea a sí mismo expresar sus propios sentimientos, bajo la expectativa de ser novedoso, inédito y único, buscando con ello la perennidad de su obra. Por otra parte, es social porque su obra es producto de sus antecedentes sociales y culturales en los que se halla inmerso, dándole una legibilidad (léase, un significado) propio de su contexto. También es

---

[167] Plazaola, *Op. Cit.*, p. 295.
[168] *Ibíd.* P. 306.
[169] Eco, Umberto, "El problema de la obra abierta", en *La definición del arte,* p. 162.

individual porque reconfigura a la persona del contemplador desde la subjetividad del creador, pero es social porque reconstruye a la cultura a través de la intersubjetividad de todos los que participan del encuentro.

5.- *Es real e ideal.* El sentimiento estético es real porque en el arte se encuentra la elaboración, manipulación y modificación de materiales sensibles, pero también porque surge de una realidad estetizada sensiblemente y ésta reclama la percepción real de ciertas cualidades sensibles porque deviene de personas reales que nos hablan de sentimientos y vivencias reales, pero también porque nos provee de experiencias reales. Pero al mismo tiempo es ideal porque recrea un mundo ilusorio, porque reafirma una irrealidad suscitada, porque devela un universo cargado de fantasías y ensoñaciones.

6.- *Concilia sentidos e intelecto.* En el arte, a diferencia de otros campos de la vida humana, los sentidos y el intelecto se fusionan en una configuración única para comprehender verdades que trascienden la finitud del hombre. Es decir, si bien el sentimiento estético encuentra su génesis en el placer de los sentidos, éste no se detiene ahí, sino que exige la potencialidad de todas las facultades intelectivas del ser humano tanto para su creación, como para su comprensión y, por ende, su total captación de intuiciones.

Bajo esta óptica afirmamos que estas antinomias de la experiencia estética nos evidencian un mundo profundamente paradójico, dando como resultado que es en este campo donde ambos extremos de un mismo continente se conforman como una unidad. Y es justo en esta unidad entre contrarios, aunque no contradictorios ni inconciliables, donde radica una posibilidad de otorgar el valor de la obra de arte, pues es en este universo y sólo en éste donde se hacen posibles todos los mundos improbables, donde la realidad es transformada y formada bajo la óptica del que vive *estéticamente:*

"estuve enamorado del arte con verdadera pasión y al final no vi nada más que arte en todos los seres, en la edad en que normalmente otras pasiones ocupan el alma de forma razonable"[170];

"yo mismo llamé a toda esta manera de pensar «la filosofía de Dioniso»: una meditación que reconoce en la creación y transformación tanto del hombre como de las cosas el placer supremo de la existencia"[171];

"¡El arte y nada más que el arte! Es lo que más posibilita la vida, lo que más seduce a vivir, el gran estimulante de la vida. El arte como única fuerza superior contraria a toda voluntad de negación de la vida, como el anticristianismo, el antibudismo, el antinihilismo par excellence"[172].

---

[170] Nietzsche, *Estética...*, §40 p. 63.
[171] *Ibíd.*, §73, p. 68.
[172] *Ibíd.*, §96, p. 76.

Además de este valor que concilia opuestos, podemos encontrar otras fuentes de valor de la obra de arte, una de ellas, es según el significado que a ésta se le otorga como producto humano. De ahí que, en tanto signifique a una comunidad determinada tal o cual cosa, su valor se verá reflejado bien en su rechazo, bien en su apreciación y aceptación. Por otra parte, el valor de estas obras, desde una perspectiva ontológica, contiene otras características.

Desde el primer punto de vista, es decir, del valor de la obra como producto artístico, podemos distinguir, al menos, tres aspectos[173]:

1) *Valores sensoriales*: Son aquellos captados por el espectador desde una inmediatez, como el color, la textura y el tono, sin arribar aún a la apreciación de sus características formales. Entre estos contenidos sensoriales valorativos, podemos encontrar, por ejemplo, el brillo del jade, el pulimento de la madera, el azul intenso del firmamento, las cualidades visuales y táctiles del marfil o el mármol y el timbre de un violín.

2) *Valores formales*: En el arte, hablar de la *forma* implica hablar de las relaciones entre los elementos, con la interrelación total de las partes, con la organización global de la obra, su estructura cargada de complejidad. Así, lo que entra en el aspecto valorativo es la *unidad* u *organicidad* del conjunto, entendiendo por *unidad* y *organicidad* la necesidad de cada una de las partes en la conformación del todo en una relación de *interdependencia*, semejante a la manera en que ocurre con los seres vivos, donde cada parte colabora con el resto en relación de unidad, basándose en ello su organización y su equilibrio, y donde la alteración de una implica una alteración de la totalidad.

3) *Valores vitales*: a estos nos referimos no ya desde el punto de vista del contenido propio de la obra como objeto, sino desde el punto de vista externo a ella, es decir, de la singularidad y complejidad del sujeto que la percibe. Entre estos encontramos dos vías:

a) la de la sensibilidad del que contempla, pues tiene que ver con los sentimiento y emociones que le produce la obra en cuestión; y

b) la del entorno cultural, que se refiere al conocimiento que posea el contemplador con base en su contexto social y cultural, perspectiva desde la cual valorará la obra en función de su medio.

Si bien esta tipología obedece a criterios evaluativos de la obra de arte *objetivos*, esto es, a partir de la fenomenología de la experiencia estética más o menos común a todo individuo, desde la perspectiva ontológica el criterio se amplía y obedece a un orden que va más allá del análisis estructural de la obra.

---

[173] Hospers, John y Beardsley, Monroe, *Estética, historia y fundamentos*, p. 65.

En este sentido, el valor de la obra de arte se encuentra precisamente como *provocadora* de *sentido*[174] y como *significación* de un universo trascendental *mostrado* a partir de un pequeño universo *simbólico.*

Desde este punto de vista, la obra de arte, sin perseguirlo, logra la salida de sí y la vuelta a sí del que la contempla: "*imposible que no veamos en ella el camino de la restauración de una perdida unidad. Imposible, también, el que no la sintamos como la forma de la comunidad* [...]"[175] porque encuentra, sin buscarlo, compartir la soledad y hacer notar el silencio fijando lo inexpresable; pues a través de ello "*formamos nuestro punto de vista estético de la vida*"[176], y a partir de este salir de sí, la obra de arte hace ver con otros ojos, escuchar con otros oídos, percatarse con otro tacto y comprehender con otra mente al mundo que nos rodea. De ahí la *re-significación* de la vida en el regreso a sí, y el movimiento incesante del *espíritu* hacia su *realización.*

De lo anterior se desprende un valor más de la obra de arte: el conocimiento intuitivo que se puede adquirir a partir del diálogo que se establece con ella. Así la obra de arte no solamente es pura satisfacción de lo sensible sino que en ella se imbrica una satisfacción intelectual, pues como hemos afirmado, a partir de ella podemos experimentar intuiciones de algo que nos sobrepasa y es más eterno. Pero, ¿por qué el conocimiento intuitivo es un valor de la obra de arte? Primero, porque la intuición unifica las facultades humanas intelectuales y sensibles; segundo, porque tal intuición nos permite percatarnos, tanto de nuestra finitud, como de nuestra propia trascendencia individual y colectiva.

En resumen, damos por supuestas, al menos, cuatro vías por las cuáles se le puede otorgar una valoración intrínseca a la obra de arte, las cuáles son: a) concilia opuestos; b) es un producto humano que responde a necesidades espirituales y las expresa; c) en un *sentido* ontológico, pues en ella el ser encuentra su manifestación; d) porque provee al hombre de un conocimiento experiencial de tipo intuitivo. Si bien estas vías nos denotan un valor de la obra, no por ello afirmamos que se necesitan de los cuatro caminos, sino que aún tomando por lo menos uno de ellos arribamos a un valor que no depende de otras circunstancias ajenas a la obra, sino que su valor radica en sí misma. Así, la experiencia estética en su generalidad, nos da la pauta para reconocernos un poco locos pues nos hace enajenarnos de las relaciones causales del mundo pragmatista, pero también nos permite reconfigurar nuestra *apercepción* y nuestro entorno social y cultural haciéndonos más libres y co-participativos en su desarrollo, pues es en el arte donde el ser humano puede coligar la determinabilidad con la libertad, en un acto de creación ilimitada,

---

[174] Como una re-significación de nuestros mundos internos y externos en una existencia lúdica. Ver cap. III, particularmente las págs. 46 y ss. y el cap. II, en el apdo. *el espacio lúdico*, p. 27 y ss.

[175] Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, p. 89.

[176] De Picasso, Pablo, *"El arte es una mentira que nos hace ver la verdad"*, en Sánchez Vázquez, Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*, p. 404.

recordando que no sólo el artista es el creador, sino que todo contemplador se suma como co-creador en una constante interrelación.

Así, el *valor* de las obras de arte está dado desde su propia circunscripción a los límites de una realidad propia, a diferencia del *costo* que no sólo está implicado en las condiciones intrínsecas de su existencia, sino en una *valoración* y *evaluación* que se hace de ella desde la perspectiva del mercado, del poder adquisitivo y del gusto subjetivo, así como de los costos de su producción. Evidentemente, nosotras no nos sumamos a este tipo de valoración mercantilista, pues asumimos que el *costo* sí tiene que ver con una *posesión* del objeto en cuestión, mientras que el *valor* no necesariamente la tiene, más aún, está ligado a la *experiencia* ante el objeto del arte.

Si es que en todo lo anterior no podemos encontrar un auténtico valor de la obra de arte, entonces podemos caer en la creencia de que el arte sólo provee objetos ornamentales que dependan exclusivamente del gusto subjetivo, de las preferencias y nada más; lo que nos puede llevar a una existencia de inmediatez con los objetos, es decir, entablar relaciones con los fenómenos bajo el principio de causalidad alejándonos de una existencia más plena, más bella, más libre, mas verdadera y más suprema... Limitándonos a una finitud material y obstaculizándonos la experiencia de la intemporalidad del espíritu humano. Ahora, si bien el valor de la obra radica en esta potenciación de las facultades y en esta exaltación de la vida hacia una unidad y plenitud mayores, asumimos que en estos aspectos se halla oculta su función.

CAPITULO V

LA FUNCIÓN DEL ARTE

Sería necesario que la palabra, ya no transmitida cara a cara, abandonara la pretensión de traducir una voluntad de decir. Sería necesario que se retrajera a una zona más acá de su objeto, que permaneciera al acecho. Es este permanecer al acecho para captar algo de lo que no puede ser dicho, lo que la palabra escrita puede transmitir. Entonces se revestirá de sabiduría artística y experiencia, indicará reglas y descubrimientos. Pero su valor más auténtico —si llega a conquistarlo— será el de ser una forma de no-decir diciendo."

"[...] el arte es, mediante la ficción, saber construir una verdad"[177]

En el arte hemos encontrando un universo de diálogo, de intuiciones y resignificaciones tanto de un mundo inmediato como de un mundo que va mas allá de lo sensible, sin embargo se suele poner este universo al servicio de otros fines, ya sean moralizadores, políticos, económicos, etc., es decir, con fines pragmático-utilitaristas. Por otro lado, nosotras afirmamos que el arte, por ser el medio de expresión suprema del *espíritu*, no puede ni debe encontrar su fin[178] en algo extrínseco a él. Así, si el *télos* del arte es develar la *verdad* del *espíritu*, entonces su función es expresar este mundo espiritual y por ende divino.

Si bien existe la distinción que hace Stephen Davis con relación a la definición del arte bajo su aspecto *funcional* o *procedimental*, donde el primero implica la evaluación a partir de su función, y la segunda, a partir de los procedimientos que se siguen en el acto de creación artística, nosotras optamos por adherirnos a la primera distinción:

"*El funcionalista cree que, necesariamente, una obra de arte lleva a cabo una función o funciones (normalmente la de procurar una valiosa experiencia estética) que son distintivas del arte. En contraste, el procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos*".[179]

Aunque esta categorización del arte *depende* de su estructura o de su función, nosotras aducimos que la función está dada *solo después de asumir* que la obra de arte es validada como tal y no sólo así, sino, además de pertenecer al *sistema-mundo* del arte, puede decirse de ella que es una obra *genial* dadas sus características de contenido-formal (sin distinción entre una y otra, o más bien, de codependencia entre la *forma* y el contenido); de evocación de sentimientos y aspiraciones trascendentales (aunque el tema sea referido a circunstancias particulares, como la

---

[177] Barba, Eugenio, *Teatro...*, p. 64 y *las islas...*, p. 69, respectivamente.
[178] Entiéndase fin como *télos* —finalidad— y no como término —final—.
[179] Davies, Stephen, *Definitions of Art*, citado en Castro, Sixto J., *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, p. 172.

Revolución Francesa o la batalla de Guernica, por mencionar algún ejemplo); por provocar en el contemplador un estupor y una suspensión de la individualidad y del principio de razón; por mostrar la interrelación humana, el acto colectivo, el Espíritu Trascendental manifiesto en el devenir…

Así, una vez instaurados en este universo o sistema-mundo del arte, podemos enlistar algunas de las funciones que se le han otorgado al universo estético a través del itinerario histórico:

a) *El arte como imitación de la naturaleza.* En tanto que se presenta como modelo de belleza, la naturaleza ha resultado ser una inspiración para su imitación de una *idea ejemplar* (Platón), que, si bien resulta ser un doble engaño, ha de regirse por el *conocimiento* de los *números* y las *medidas* de los seres creados. Por otra parte, también vemos en Aristóteles esta idea de la imitación como *mímesis*, pero en cuanto que *prolonga* o *completa* la actividad de la naturaleza, imitando lo más universal y necesario: la idea o el *tipo*. De igual modo, en el s. XIX el realismo naturalista exalta la imitación fidedigna de las formas naturales, al menos, como punto de partida de una nueva concepción del arte posterior al neoclasicismo y al romanticismo. El contraargumento para esta concepción del arte versa en el sentido de que, si bien la imitación o la *mímesis* han sido necesarias en el proceso de construcción de una identidad y una destreza técnica que sitúen al hombre como un sujeto capaz de orientarse en este misterioso universo estético, no es lo suficientemente abarcador de la totalidad del fenómeno del arte, pues de él esperamos algo enteramente diferente de lo que nos es dado de manera natural.

b) *El arte en su función simbólica.* Una de las funciones que también ha adquirido el arte y que es contraria a la anterior, es la de producir símbolos asequibles a la inteligibilidad humana. Estos símbolos pueden ser, desde formas femeninas robustecidas (símbolos de fertilidad) hasta códigos corporales que simbolizan enfrentamientos o expresan, de un modo universalizable, el dolor o la angustia (pensemos en la danza *butoh*), pues estos símbolos, más que codificar significados, *muestran* las relaciones que se tienen dentro de un mismo universo cultural, como rostros visibles del *arquetipo.* Si bien esta función pertenece a los análisis semióticos contemporáneos, el problema es que el arte no se queda siempre en esa lectura, porque lo que dice, o puede decir una obra, suele ir más allá de esas primeras instancias inteligibles. Muestra, también, no sólo los mundos existentes, sino los posibles y su probable concatenación con emociones y sentimientos que probablemente aún no encuentran una adecuación a determinadas formas culturales, e incluso en un mismo parámetro temporal, la diversidad cultural puede ser causa de tergiversación de un contenido simbólico, por ejemplo, el caso de la *Coatlicue,* que, vista desde la mirada española durante la conquista, no simbolizaba ni la fertilidad ni la belleza supremas, sino todo lo opuesto: un monstruo demoníaco.

c) *La función utilitarista.* El arte se ha puesto al servicio de la función del objeto en cuanto tal, ejemplo claro, el *pop art* en el diseño de sillas, mesas, sillones, teteras, etc., pero quizá más evidente, el diseño artístico arquitectónico, donde el espacio es obviamente habitable, pero también en algunas columnas (pensemos en la Roma antigua) que fungían como sostén de los arquitrabes y no por ello perdían su cualidad estética. Sin embargo, la importancia que radica en este tipo de obras, no es propiamente, o no exclusivamente, su cualidad artística sino el *agregatum* de la función objetual, que sí es preponderante.

d) *La función ornamental.* Este ha sido el caso de una buena parte de la función del arte en diversos momentos históricos, sobre todo sirviendo a un gusto predominante: el de la casta sacerdotal o el del grupo de poder dominante en la época, aunque también como una manera de expresión del gusto colectivo. Como ejemplos citamos al barroco y al rococó aristocráticos, estilos que principalmente buscaban embellecer el espacio arquitectónico y los espacios interiores. También de un modo mucho más individualista, hoy en día muchas obras de pintores clásicos o contemporáneos, obra antigua o de restos arqueológicos, suelen ser adquiridas en subastas para el regocijo personal de quien posee la capacidad económica para adquirirlos y, con ellos, ornamentar (y labrarse un *estatus* de "superioridad cultural") sus propios espacios. El problema con esto es que el arte apunta más allá del *buen gusto* de una elite o del gusto genérico de los pueblos y culturas, pues el arte, en un gran número de casos, rompe con las costumbres decorativas, e inclusive, con los *cánones* del gusto imperantes en ciertas épocas.

e) *La función moralista.* Esta función tiene como prioritaria el establecimiento de los valores morales y su proyección a diversos estratos de la sociedad, particularmente enalteciendo conductas, situaciones e ideales que correspondan con criterios de moralidad, o de *recta razón*, especialmente ante el paralelismo entre el *Bien* y la *Belleza* (desde Platón hasta Santo Tomás). Desde otra perspectiva, el canon estético hindú, por ejemplo, habla de una postura *purificadora* ante la cual ha de hallarse el artista para poder ser el *médium* a través del cual se exprese la divinidad, y para ello, ha de trazar su vida de una manera *correcta* y llevar a cabo prácticas de *higiene* espiritual (en este caso, es moralizador en principio, aunque sigue parámetros no-occidentales). Siendo ésta una función del arte, éste se pone al servicio de la divulgación de los valores morales predominantes, que no necesariamente han de pertenecerle como consustanciales. De que se puedan desprender valores morales de las obras artísticas no se sigue que tengan que hacerlo de manera unívoca e ineludiblemente.

f) *En su función política.* Como tal, el arte ha servido para enaltecer la figura de gobiernos y gobernantes, de imperios y emperadores, de reyes, faraones, etc., así como en conmemoración de hechos históricos que muevan a las masas a su adhesión o aceptación a través de su capacidad de impresionarles, pues las obras artísticas, al *excitar* las emociones, han sido empleadas precisamente para *erigir monumentos* que manipulen los

sentimientos de los espectadores hacia fines específicos, tocando las fibras sensibles pero también su orientación ideológica en direcciones que le convienen a la clase política. Por otra parte, también ha servido para denunciar injusticias, los abusos de poder y criticar la crueldad inherente a las guerras. Ahora, si bien el arte representa el estado cultural de un pueblo a través de la óptica del artista, no necesariamente se restringe todo arte a esta óptica. El arte no tiene por qué obedecer a ninguna posición política, ni conmover para dirigir la acción política, aunque, tomando a esta última como la participación social de los individuos de una colectividad, el arte no sale de las fronteras de lo social y lo humano porque los individuos, al ser ciudadanos, están inmersos en esa misma colectividad. Así, si bien el artista es un *zoon politikon*, no es un funcionario de la política. Su saber es acerca del arte, del hombre y de sí mismo. Y esa ha de ser su tarea fundamental.

g) *El arte como fuerza social*. Ligada a la anterior, como movimiento social y cultural que le pertenece a un pueblo en aras de su contexto social, que es material, espiritual, ideológico y comunitario, el arte se ha visto comprometido con ese contexto y ha sido exacerbado el compromiso que tiene con "su tiempo", por ejemplo, durante el nazismo y en el bloque socialista, convirtiéndolo en el arte "oficial". De este modo, el arte ha sido fomentado más como un medio proselitista y de transmisión de ciertos valores culturales, que como una manifestación pluridimensional y plurivocal.

h) *El arte como medio de comunicación*. En la medida en que el arte es visto como lenguaje, se le ha circunscrito a su análisis semiótico por la capacidad que tiene para transmitir ideas y sentimientos, que se manifiestan a través de signos y símbolos, y con ello hace patente la *relación* dialógica entre el creador y el espectador. Sin embargo, si bien el arte cumple con esta función, no sólo permanece en ella, la trasciende en la medida en que lo que se expresa en él; no sólo le pertenece a los sujetos como entidades lingüísticas a través de una experiencia sensible y cognoscitiva, sino, además, asumimos el fenómeno estético como una *presencia* de entidades ontológicas, es decir, le pertenece a un ámbito que va más allá del campo de la comunicación (perteneciente al *logos*): el del *ontos*.

i) *Su función terapéutica*. En la actualidad, pero no exclusivamente, el arte ha sido empleado como un medio para la expresión y el tratamiento de ciertas neurosis, que como tales se les conoce a partir del desarrollo del psicoanálisis, pero también como un desahogo de los conflictos internos de los sujetos que los experimentan, como una especie de compensación psicológica a ellos. El auge de esta corriente ha llevado a la construcción de nuevas corrientes de pensamiento, metodologías y tratamientos a través de los diferentes lenguajes artísticos, como por el ejemplo, la musicoterapia y la danzaterapia, bajo la capacidad que tienen las disciplinas artísticas de expresar los sentimientos y re-direccionar cognoscitivamente las experiencias subjetivas. Si bien esta función le es inherente a la experiencia estética y es una herramienta poderosa para canalizar energías psíquicas (léase, poner en movimiento una gran cantidad de funciones cognitivas) y, a su vez, coadyuva en

la construcción de una ética personal e intersubjetiva, no es propiamente la búsqueda de este tipo de relación la que se trata de entablar en el decurso de la experiencia estética ni en la producción de obras artísticas. Podemos decir que esta función es una consecuencia de los procesos artísticos *per se*, no propiamente un *télos* del arte. Si el fin del arte es purificar sentimientos, entonces su función es terapéutica; sin embargo, no podemos comprehender a todo el arte bajo esta sola función.

j) *La función mágica y/o religiosa.* Desde las primeras pinturas rupestres hasta la contemporaneidad en sociedades donde predomina un fuerte sentimiento de religiosidad, como la hindú o la tibetana, la función del arte ha ido trasladándose y deambulando del ritual mágico a la manifestación del sentimiento religioso. Basta poner ejemplos como las pinturas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina y las danzas balinesas. Sin embargo, aunque ésta también ha sido una función muy extendida en el tiempo y el espacio culturales, no podemos afirmar con ello que sea suficiente universalizar esa unilateralidad porque en el arte también está imbricado el sentimiento individual del artista, e inclusive, como hemos visto, pueden otorgársele otros valores y funciones totalmente fuera de esta peculiaridad mágica o religiosa.

Una vez recorridas las diferentes funciones que se le han dado al arte en los diferentes momentos históricos, es imperativo hablar de lo que hemos considerado como la auténtica función del arte, una función que no se encuentra fuera del universo estético, sino en él y dentro de sus propios límites, es una función que lo dignifica y le da su contenido, una función que si bien inicia con la materialidad de la obra de arte no se detiene allí, entendiendo esta función como una síntesis entre la función puramente estética y la función trascendental. Para arribar a ésta nos basaremos en la reflexión de Hegel.

El primer punto que se tendrá que tratar para una comprensión más plena de la función del arte, es sobre la oposición de la carne y el espíritu y su enfrentamiento en el ser humano. Según Hegel "[...] *el moderno enfoque moral parte de la firme oposición entre la voluntad en su universalidad espiritual y su particularidad natural sensible, y no consiste en la mediación completa entre estos dos lados opuestos, sino en su lucha entre sí* [...]"[180]. Esta oposición surge como una escisión radical entre lo que es *en y para sí* del ser humano y lo que es el ser-ahí externo de la naturaleza, es decir entre la oposición de lo universal frente a lo particular, donde se ve representado en el hombre por una lucha entre lo espiritual y su naturaleza, entre las inclinaciones y los impulsos sensibles por un lado, y por el otro el deber por el deber. Para Hegel esta oposición ha sido una de las grandes inquietudes en la consciencia humana, pero que en la cultura moderna ha encontrado su mayor potencia:

[180] Hegel, *Lecciones...*, p. 42.

"La formación espiritual, el entendimiento moderno producen en el hombre esta oposición que hace del mismo un anfibio, pues ahora tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de modo que ahora la consciencia también deambula por esta contradicción y, arrojada de un lado para otro, no puede satisfacerse para sí ni en uno ni en otro. Pues por una parte, vemos al hombre prisionero de la realidad efectiva común y de la temporalidad terrena, agobiado por la necesidad y miseria, acosado por la naturaleza, enredado en la materia, en fines sensibles y su disfrute, dominado y arrastrado por impulsos naturales y pasiones; por otra parte, se eleva a ideas eternas, a un reino del pensamiento y la libertad, se da en cuanto voluntad leyes y determinaciones universales, despoja al mundo de su animada, floreciente realidad efectiva, y la disuelve en abstracciones, pues el espíritu ahora únicamente afirma su derecho y su dignidad [...]"[181]

Sin embargo, en la cultura moderna y en su entendimiento, esta oposición entre vida y conciencia va acompañada de la exigencia de que se disuelva tal contradicción, y es en ésta donde se halla la tarea de la filosofía[182]: en la superación de las oposiciones, en mostrar que ni la pura abstracción, ni la unilateralidad poseen la verdad, sino que es lo que se autodisuelve, que la verdad se encuentra en la reconciliación y mediación entre ambas, es decir apuntar a una perspectiva superior, y es en esta perspectiva superior donde hemos de encontrar su función sustancial del arte, por lo tanto su fin último.

Ahora, si hemos hablado de una oposición entre carne y espíritu en el hombre, el arte, como producto del hombre, también tiene esta oposición, y sin embargo, es en este universo donde se disuelve tal oposición de una manera bella y sublime.

En la pregunta generalizada: ¿cuál es el contenido del arte y por qué ha de representarse tal contenido?, nos encontramos en la opinión común de que la función del arte consiste en presentar a nuestro sentido y sentimiento todo lo que tiene lugar en el espíritu humano, es decir,

"su fin se pone por tanto en despertar y avivar los sentimientos, inclinaciones y pasiones latentes de toda índole, colmar *el corazón y dejar que los hombres, cultos o incultos, sientan a través suyo todo lo que el ánimo humano puede albergar, experimentar y producir en lo más íntimo y secreto de sí mismo, todo lo que puede conmover y agitar el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos, y entregarse para su goce al sentimiento y a la intuición de lo que en su pensamiento y en la idea tiene el espíritu que alcanzar de esencial y elevado, el esplendor de lo noble, eterno y verdadero;* [...]"[183]

En este sentido, el arte presenta a nuestra sensibilidad la desgracia y la miseria, lo horrible y lo atroz, pero también el placer y la felicidad; permite a la fantasía entregarse a los juegos de la

[181] *Ibíd.*, p. 43.
[182] En el caso de la filosofía del arte podemos recordar el conocimiento intuitivo donde se funden armónicamente tanto sentidos como potencias intelectivas, una de las paradojas del arte. Cf. con capítulo IV, págs. 66, 74 y ss.
[183] *Ibíd.*, p. 37.

imaginación y abandonarse a la seductora magia de intuiciones y sentimientos. Así, el arte debe captar, representar y transmitir esa rica gama de contenido a fin de completar nuestra experiencia de ser-ahí exterior. Sin embargo, es importante tener conciencia de que esta experiencia se produce mediante la apariencia de lo suscitado efectivamente real, pues recordemos que "*el arte sustituye ilusoriamente la realidad efectiva por sus producciones*"[184] y nos presenta a los sentidos algo diferente de lo que en la naturaleza ya existe. Esta posibilidad de ilusión mediante la apariencia atraviesa la representación e intuición como medio para penetrar en el ánimo y la voluntad. En esto encontramos el poder emblemático del arte, sin embargo esta función tiene la peculiaridad de ser enteramente formal, y aunque su fin esta en sí mismo aún no se ha entrevisto el contenido superior del arte.

En resumen, en este primer acercamiento a la función del arte sólo hemos dejado claro el fin formal de él, en otras palabras, el fin *carnal* del arte, pues está entregado al goce de los sentidos y de la imaginación lo que se halla de espíritu en el hombre, es donde se da la *kátharsis* de sentimientos, pues en el arte se representa lo que nuestra naturaleza nos demanda pero nuestra conciencia del deber ser no nos permite. Sin embargo el fin del arte debe superar esta condición formal en una perspectiva superior, pues "*el arte eleva a éste* [el hombre] *con dulces manos más allá del aprisionamiento en la naturaleza*"[185], y por consiguiente, la condición de ser el purificador de las pasiones tiene que ser llevada a la conciencia según su *esencialidad y universalidad*. Es decir, sólo estamos en la primera fase de la función del arte.

Como contraposición a lo anterior, y por ende su parte reconciliadora, el contenido del arte debe tratar de un fin universal que se encuentre en relación con lo espiritual, es decir, no contingente, "*Pues la obra de arte no debe presentarle a la intuición un contenido en su universalidad como tal, sino esta universalidad sin más individualizada, sensiblemente particularizada*"[186]. Esto quiere decir que el contenido sustancial de la obra de arte es lo universal que tiene el *espíritu* y que está representado en formas sensibles pero que le hablan a lo más interno del espíritu humano por medio de la intuición, formando una identidad entre artista, objeto y contemplador ya que todos ellos son manifestación del *espíritu* en diferentes etapas. De esta forma el arte no puede ser medio para otros fines puesto que lo figurativo y lo sensible serían solo adornos exteriores y superfluos, dejando a la obra de arte diseccionada ya que la forma y contenido no tendrían relación. Por el contrario, el arte tiene la propiedad de detenerse en el punto medio entre la forma puramente sensible y el *espíritu* encontrándolos y disolviéndolos en armonía.

En este sentido, en tanto que la obra de arte tiene como contenido sustancial al *espíritu*, el fin de este universo estético sería: "[...] *ha de afirmarse que el arte está llamado a desvelar la* verdad *en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición*

[184] *Ibíd.*, p. 38.
[185] *Ibíd.*, p. 40.
[186] *Ibíd.*, p. 41.

reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismo"[187]. En otras palabras, la función del arte es expresar el contenido espiritual en forma sensible, mientras que su fin es el de desvelar la *verdad.*

Resumiendo, la función formal del arte es suscitar nuestras pasiones y sentimientos, despertar los acontecimientos humanos mediante determinados y multiformes espectáculos, sin embargo, lo que tiene de profundo la obra de arte invoca tanto a los sentidos como al espíritu, pues "*lo sensible se espiritualiza y lo espiritual aparece como sensibilizado*"[188]. De esta forma el contenido sustancial del arte es el *espíritu*, de lo que se desprende que la función del arte es expresar tal contenido, mientras que el fin del universo estético es desvelar esa *verdad espiritual.* Plazaola nos resume el fin del arte hegeliano:

"*El fin del arte es representar lo real como verdadero, es decir, en su conformidad con la idea que ha llegado a la perfección de su existencia refleja. «Es necesario que la idea, que encontró en la inteligencia humana la más cabal expresión no sensible de sí misma, proceda como si fuera a repetir conscientemente el proceso gracias al cual estuvo inconscientemente encarnada en la naturaleza y construya para sí una representación más adecuada, igualmente real, para los sentidos en esa segunda naturaleza que es el arte»*"[189]

Ahora bien, Hegel no fue el único que ha afirmado que el fin del arte es *desvelar la verdad*; en este punto podemos encontrar aseveraciones semejantes tanto de Schopenhauer[190] como de Heidegger[191] y de Gadamer[192], entre otros. Sin embargo es importante mencionar, como el mismo Plazaola lo demuestra, que esta tesis tiene sus consecuencias: por un lado, si el arte es una manifestación de lo divino bajo la apariencia de lo sensible, en el momento en que desaparece, o más bien se le olvida al hombre el mundo de lo divino, es decir, que el hombre pierde su espiritualidad, entonces el arte debe consagrarse a un nuevo culto de la humanidad pragmatista; por otro lado, en la pérdida humana de esta espiritualidad se anuncia la muerte del arte. Nosotras afirmamos, por el contrario, que el arte es el espacio donde el hombre se reconcilia y se reconoce

---

[187] *Ibíd.*, p. 44.

[188] *Ibíd.*, p. 236.

[189] Plazaola, *Op. Cit.*, p. 135.

[190] *"El arte reproduce las ideas eternas capturadas a través de la contemplación pura* [...] *Su único origen es el conocimiento de las ideas; su única meta la comunicación de éste conocimiento."* Schopenhauer, *Op. Cit.*, p. 275. Esta cita también se encuentra en el Capítulo Introductorio, p. 10. A este respecto recordemos que el arte permite que nos quitemos el *velo de Maya*. Cf. capítulo III en el apartado de Schopenhauer, p. 40 y ss.

[191] "[Heidegger] *hace de la belleza una manera de ser de la verdad, y la verdad la concibe como un desvelamiento del ser; la belleza es, pues, una «manifestación» de esa verdad."* Plazaola, *Op. Cit.*, p. 239. De esta manera Heidegger define el arte como auto-revelación del ser, como una manera en que acontece la *verdad, y* esto consiste en «ponerse-en obra de la verdad». En este *desvelamiento de la verdad* el ser aparece como la luz que le da belleza a la obra, en otras palabras la belleza como luz y claridad del ser. Esta teoría de la luz la retoma Gadamer en su metafísica de la luz y del verbo. Cf. capítulo III p. 53.

[192] Estos dos últimos bajo la perspectiva de que el arte es un tipo de lenguaje. Para referencia véase el capítulo III en el apartado de Gadamer, págs. 53 y ss.

con su parte espiritual de una manera experiencial. Inclusive, podemos decir que la necesidad que posee el hombre por expresarse es tan firme y poderosa, que en el arte encuentra una de sus manifestaciones más sublimes y, a la vez, contundentes, tanto que sin importar de cuántas diversas formas exprese la condición humana, el *espíritu* siempre encontrará un sesgo por dónde asomarse, en medio, a través de y concatenando la urdimbre de materialidad espiritualizada que es el arte.

Es así como el *espíritu* se mueve a través de la experiencia estética, siendo el artista un vínculo entre lo humano (por tanto, en lo social porque entra en el ámbito de la comunicación), y lo divino, pero no porque ésta sea una función exclusiva del creador, sino, más bien, cuasi-paralela; porque expande nuestros horizontes comprensivo-expresivos y nos remite a los orígenes de nuestro propio existir: el movimiento incesante, el cambio, la transformación y transfiguración, la utopía, el diálogo y el encuentro.

De ahí lo que llamamos *la función del arte*; no en términos de una función fuera de sí misma, fuera del ámbito de la estética, pero sí en función de la *estetización de la existencia*, es decir, de una experiencia que se propone acrecentar nuestros niveles de percepción de la realidad por algunos momentos pero que incrementa, en esos mismos instantes, su *intensidad* y *duración*[193], y esto con el único motivo de llegar al encuentro del hombre consigo mismo, con su autenticidad, con su creatividad, con su esencia vital, con su propio sentido y, como consecuencia, con su responsabilidad *ante el otro*. Nos situamos frente a un espejo que nos hace ver tanto lo terrible como lo sublime, lo disímil y lo idéntico, lo uno y lo múltiple: he ahí la dialéctica ontológica de la experiencia estética y su valor más allá de los límites subjetivos del gusto. He ahí el valor de la obra de arte y de la creación continua. He ahí el sentido del creador y lo creado y de la nueva, inédita e infinita creación de nuevos sentidos; y dentro de este micro universo, se nos revela la función del arte como aproximación a un conocimiento ontológico —por lo que tiene de dialógico, dialéctico y en construcción permanente bajo un itinerario que le es propio— por medio de una experiencia a partir de la cual se identifica intuitivamente con el *ser*: el macro universo que permea a toda la existencia, el movimiento encerrado en sí mismo produciendo y re-produciéndose *ad infinitum.*

[193] Pía López, Maria. Bergson, el vitalista, en *Materia y Memoria*, de Henri Bergson. P. 14-16.

CONCLUSIONES

Emprendamos el camino de regreso. El contenido sustancial del universo estético está en relación con el *espíritu* y aunque su representación está en forma sensible, es la intuición tanto del artista como del espectador lo que permite que se entable un diálogo, a partir de la obra, con lo universal desde lo más profundo que tiene el espíritu humano, pues en el arte se reconcilian e identifican ambos. Es por ello que la función suprema, trascendental, del arte es expresar ese contenido y transmitirlo a aquel que esté dispuesto a ser cómplice de una experiencia más que mística, más bien una experiencia de carácter ontológico; se trata de ser más que un testigo de tal acontecer, sino más bien de un diálogo con el *espíritu* que está en constante resignificación, se trata de vivir estéticamente con el otro. Sin embargo no hay que olvidar que el llamamiento del arte comienza desde el impacto en el espíritu del hombre en el encuentro con este universo, con la materialidad de la obra; con aquella forma que le habla a lo más profundo de nuestros sentidos, a la forma que representa en su particularidad el *pathos* humano; es en este llamamiento de la carne donde se encuentra la *función formal*, es decir estética, del arte.

Pues si bien el universo estético tiene su fin en *desvelar la verdad*, este desvelamiento supone al otro, supone a un espectador que lo interprete, que lo comprenda y con ello que lo *signifique*, es decir, para entablar un diálogo se da por supuesto a otro que reciba la información y replique lo dicho, pues de otra manera el diálogo no tendría sentido ya que se hablaría para uno solo, por ende, ya no sería diálogo. Así, el espectador adquiere un importante papel en el juego del arte, pues es él quien significa la obra, le otorga un *sentido* a la forma y al mismo tiempo se re-significa a sí mismo, y es en esta resignificación donde modifica su relación con su otro, con su igual, donde su cosmopercepción se altera de manera estética. Una vez reconfigurado el espíritu del espectador, éste, al pertenecer a una colectividad determinada, se inserta a ella con nuevas significaciones de su realidad, modificando su cultura.

La interpretación del espectador forma una parte medular dentro del campo de la experiencia estética, pues es a él a quien se le revela con mayor plenitud el *ser* al entablar contacto con las obras de arte, pues éstas entablan su diálogo con aquél en tanto sujeto a quien se destina la relación comunicativa, entablando con ello contacto y afinidad con otros sujetos, y, al mismo tiempo, percibiendo y conociendo de manera intuitiva al *espíritu* objetivado en la forma y subjetivado en la enunciación interpretativa, apropiándose y siendo apropiado por un *sentido* y una resignificación otorgada por el contemplador en cuestión. A esta reconciliación con *lo otro*, con *su otro*, puede atribuírsele el hecho de que la experiencia estética sea, en efecto, una experiencia transformadora y plena de *sentido*, por lo tanto, vital, en franca integración de todas las facultades humanas al identificarse con los impulsos y movimientos suscitados por el fenómeno y al aniquilar, por un momento, la individualidad y la separación del individuo con el mundo. Ahora bien, esta compenetración en la contemplación y la vuelta *a sí*, trayendo una

comprensión superior del *ser*, se encuentra sólo en la medida en que el sujeto lo *intuye*, esto es, no lo analiza sino que integra al intelecto tanto en su función racional como afectiva para dar paso a un instante en el que se le revela una realidad superior que él mismo conforma y provee de *sentido*. Su comprensión no es por pura racionalización, sino por empatía: la vida comprendiéndose a sí misma en un acto de evocación y de expresión de lo inexpresable de otro modo. De ahí que el *ser* se manifieste en el acto de objetivación, desdoblándose en el acto creativo, en la forma comunicativa y en la contemplación o acto interpretativo, para volver a alimentar a nuevos fenómenos estéticos a través de la cultura, y ello porque el *ser* se encuentra en constante movimiento, en proximidad y en plurivocidad. Por ello es que la vía más cercana al conocimiento de este *ser* se encuentra en la experiencia y no en la reflexión, su expresión se halla más contundente a través de la metáfora y no de la lógica, y sus efectos permean en lo intersubjetivo sobrepasando al solipsismo.

Así, la experiencia estética es un contemplar al infinito a través de la ventana de lo finito, perdernos en esa misma contemplación, dotar de un nuevo *sentido* a la realidad, permearnos de intemporalidad e identificarnos con algo superior y divino. Y este valor de la obra de arte se lo concede, precisamente, el hecho de que sea la intuición el método por el cual nos podamos acercar a este conocimiento del *ser*.

Ahora, si bien este aprehender intuitivo del espectador por medio de la experiencia estética tiene como contenido al *ser universal*, no por ello podemos afirmar que en el encuentro con la obra captemos su vastedad, pues ésta es una pequeña ventana por donde se asoma el *espíritu* y por ende, sólo podemos observar un pequeño cuadro del gran mosaico del *Absoluto* a través de la obra. Sin embargo, si tal observación se deshace de toda individualidad y se sumerge en la total contemplación, nuestro espíritu se pierde y se confunde en identidad con el universal, es decir, la contemplación ya no está dirigida a la materia, sino más bien al todo, pues ya somos idénticos al *Uno Primordial*. Es por ello que Hegel, anteponiendo el *Espíritu Absoluto* a toda creación humana, articula al arte —siendo éste un vehículo a través del cual aquél se manifiesta en su devenir y en su máxima expresión—como un medio expresivo no sólo de la condición humana en su finitud, sino en lo que posee de *espiritual*, pero condicionada la necesidad universal y absoluta de su aparición al hecho de que el sujeto es una conciencia pensante. Al mismo tiempo, Schopenhauer hace del *sujeto puro del conocimiento* el único capaz de reconocer las *ideas eternas* que se objetivan en las obras de arte al ser éstas auténticos representantes de la totalidad, y ello sólo a través de la contemplación pura, que no es sino el absortarse por completo en el objeto de nuestra contemplación olvidándose de las relaciones causales que le dieron vida, así como de todos los fines o motivos, y la causa de que estas ideas eternas sean cognoscibles por medio del arte es que participamos de ellas por identidad con el *mundo de la voluntad*, enfatizando en el *conocer* sobre el *querer*. Nietzsche, por su parte, da un giro a esta última concepción de la voluntad, focalizando a la creación artística en el centro del *querer*, un hacer, un crear pujante y creativo del instinto del placer, expresión de la *voluntad de poder* que no es sino

la total y consumada fuerza impulsora que rige a toda la existencia, en una suerte de esencia del *ser*, porque es pura creación caótica que toma forma gracias a la potencia armonizante de su aspecto organizador. Por otro lado, Nietzsche desmorona la concepción dualista del mundo, aquel que hablaba del mundo *verdadero* y mundo de las *apariencias*, en todo caso, para reivindicar que sólo existe el segundo y que todo conocimiento no es ni puede ser del mundo verdadero sino del mundo que el hombre se crea para sí mismo, esto es, de la posesión de un nuevo *sentido* a nuestra existencia. Así, el arte es *óntico* desde dos caminos: 1) nos remite al proceso creador de la *Voluntad de poder* y 2) nos remonta al *sentido* que el individuo le imprime a *lo creado*. Gadamer encuentra también el camino hacia la ontología a través de una estética, a partir del movimiento del creador al conferirle un *sentido* y un *significado* a la realidad y plasmarlo en su obra, representando con ello un nuevo aspecto de un nuevo mundo, y esto no por una única vez y para siempre, sino tantas veces como la misma obra se encuentre con distintos espectadores o en diferentes momentos ante uno mismo, y esta representación, al final, es una constante *búsqueda de sentido*, primero del contenido formal de la obra, pero de modo intrínseco, de todo cuanto se suscita ante su existencia.

Por lo anterior, en el arte la materia particularizada se disuelve en armonía con lo divino; es donde el *ser* se encuentra y dialoga con lo que hay de *espíritu* en el hombre, pues si bien el arte es materia, no sólo es materia natural, sino que su forma ha sido modificada estéticamente por el artista, por aquel ente espiritual que se ha detenido a contemplar la idea eterna de las cosas y en ella ha encontrado su inspiración, es el medio por el cual el *espíritu* exige manifestación material y también el modo que tiene que arribar a toda la existencia: siendo percibido, intuido, resignificado y simbolizado bajo la totalidad de las formas conocidas y por conocer.

De este modo, el artista explora nuevas configuraciones de lo que apareció ante sí y le colmó o le suscitó un profundo interés, juega con las formas en su imaginación, encuentra o construye relaciones no dadas, estimula sus propias capacidades creativas e inventa y da forma a los materiales en un tono predominantemente metafórico, y todo ello con la brújula y provocación de su intuición, desde donde se convierte en co-creador de la realidad al otorgarle un nuevo *sentido* a su propia existencia, pero también estimulando una nueva visión del mundo al resto de los individuos que, al abstraerse en la contemplación pura de su obra, se asoman por unos instantes al movimiento incesante del *ser*. En este movimiento hacia lo universal por lo circunstancial, del acercamiento al infinito por el instante, el creador hace de la metáfora su expresión particular y específica para relacionarse con el mundo que ha experimentado porque es en este modo de comunicación que reconoce y revela el valor de lo otro en sí mismo y además lo conduce hacia su manifestación formal, de un modo inexpresable denotativamente —pues lo que quiere mostrar no se encuentra en la descripción del fenómeno, sino en cómo éste ha sido captado por aquél— pero que encuentra la vía más eficaz sólo bajo la multiplicidad connotativa, analógica, simbólica, en fin, poética. Pero si el creador reconoce este vehículo es porque ha surgido en él la necesidad imperiosa de encontrar una plenitud más perfecta, más completa hacia la cual dirigirse, no tanto

como una meta a alcanzar sino como algo de lo cual despojarse para que emerja de sí este gozo. Este camino hacia la vacuidad se suscita, primero, por la capacidad sensible del artista más allá de los límites de lo establecido como "normal", "recomendable" o "saludable" —recordemos que la locura por sí sola, sin el derrotero de la creación, es categorizada como enfermedad mental—, que sobrecarga e impele al creador a buscar una salida creativa, novedosa, distinta a lo dado que se materializa gradualmente en una obra de arte; segundo, la sobrecarga de contenido cognitivo caótico, incoherente, tiene su propia vía de reestructuración por medio de la imaginación, que es el modo bajo el cual el artista se sustrae del mundo de lo sensible y lo lleva hacia el intelecto en el intento por acercarse a un mundo más perfecto que, en potencia, existe en su fantasía: la dominación de lo imposible en el desdoblamiento del objeto posible, a su vez, posibilitado por la capacidad intuitiva que posee en extremo y que pone en movimiento en un entorno lúdico, dentro del cual se encuentra, simultáneamente, en riesgo —porque pone su intimidad al descubierto— y en resguardo —porque el espacio lúdico del arte genera sus propias leyes y reconfigura las normas sociales en beneficio del artista y de la salvaguarda de su acto creador—.

En esta necesidad imperante del artista por derramar aquellas sensaciones rabiosamente agitadas en su ser, en este expresar aquellas intuiciones divinas y eternas vienen codificadas en una lengua que le ha sido heredada al creador por medio de su cultura. En otras palabras, el artista se expresa a partir de un lenguaje que le es propio, sin embargo esto no significa que únicamente aquellas personas que pertenezcan a su colectividad puedan comprehender la obra, pues al ser el arte una expresión sensible del *ser*, le habla al espíritu del hombre, independientemente de la relación espacio-temporal en la que se haya sumergido el contemplador.

Una vez que nos hemos paseado por el universo estético que hemos propuesto, es decir, pasando desde la cultura donde se gesta el lenguaje y la inspiración del artista, su cosmopercepción, la obra materializada, la contemplación y diálogo del espectador con la obra, hasta la inserción de nuevas visiones del mundo en la cultura, y donde todo este camino esta permeado por la presencia del ser y su aprehensión por medio de la intuición en la experiencia ontológica; podemos afirmar contundentemente que las diferentes definiciones que se han dado del concepto "arte" a lo largo de la historia no son suficientes, pues éstas solo arriban al aspecto fáctico de este universo, dejando olvidados o menospreciados, aquellos aspectos que lo dignifican como tal, es decir: el contenido espiritual en cada una de sus etapas, así como también el diálogo que se establece tanto del creador como del espectador por medio de la obra con aquello que nos sobrepasa, que es universal y supremo, y con ello, el conocimiento ontológico que se puede generar a partir de la intuición en la experiencia estética. Pues, en el terreno del arte no se puede hacer una escisión entre su expresión fáctica y su parte suprasensible, como se ha intentado en el estudio del hombre. Por el contrario, es en este terreno donde ambos continentes entran en reconciliación, diálogo y en unión armoniosa. Así, si el arte deviene del espíritu del artista donde el *ser* exige expresión sensible, en esta expresión entra en diálogo con el espíritu del

contemplador, quien *significa* a la obra por medio de la intuición ontológica en su experiencia estética y al desprenderse de esta experiencia reconfigura los *significados* en su cultura, cultura que a la vez va a gestar nuevos artistas; es por ello que estancarla en cualquiera de los dos extremos no abarca en su totalidad al fenómeno estético, pues sería eliminar, ya sea la parte sensible que nos habla del *pathos* humano, o eliminar lo divino, espiritual y sustancial de este universo.

Con todo lo anterior, concluimos que lo propio del arte es *desvelarnos una verdad* de carácter ontológico a partir de la intuición en la experiencia estética, pero el llamamiento del contemplador al universo estético inicia en el impacto que produce la obra a sus sentidos dando como resultado un asombro de la imagen[194], la cual detiene con estupor nuestra vida diaria para desprendernos del mundo causal y perdernos en la contemplación.

Es por ello que notamos que estamos lejos de arribar a la completa definición del arte, pues todo lo que puede significar el universo estético es difícil encerrarlo en un concepto frío y estático, en un concepto de la razón que busca la universalidad de las experiencias. De esta forma nos atrevemos a decir que el fenómeno del arte en su totalidad no se puede ni debe definirse, dado que lo propio del arte roza con la infinitud del espíritu universal, pero también, y por ello, permanece en constante transformación, modificación y cambio, de tal modo que sólo se puede sentir, gozar y comprehender, y esto a partir de la de la analogía, es decir, ¡¡¡de la metáfora!!!

[194] Aun en la música, la imagen que produce el asombro es una imagen mental o la interiorización de una figura provocada por aquella.

BIBLIOGRAFÍA.

Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, Ed. UNAM, México, 1983, 265 pp.

_____. *Teatro, soledad, oficio y rebeldía*, Ed. Escenología, México, 1998, 379 pp.

Bergson, Henri. *Materia y Memoria*. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, 227 pp.

Berlin, Isaiah. *Las Raíces del Romanticismo*. Ed. Taurus, México, 2000, 226 pp.

Calderón, José Luis. *Juego, Interpretación y Cultura*. Ed. Universidad Intercontinenetal. Revista Semestral *Intersticios. Filosofía, Arte, Religión*, núm. 16 y 15/2001. México, 2001, 354 pp.

Cardona, Patricia. *Dramaturgia del Bailarín.* Ed. Aire en el Agua, San José, Costa Rica, 2009, 232 pp.

Castro, Sixto J. *En Teoría, es Arte. Una introducción a la Estética.* Ed. Horizonte Dosmil. Madrid, 2005, 278 pp.

Dávila Macías, Rubén Alfonso. *Caudal de Plata*. Gramsci Ediciones, México, 2007, 68 pp.

Eco, Humberto. *La Definición del Arte*. Ed. Destino, Barcelona, 2002, 304 pp.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Ed. Sígueme. Salamanca/España, 2001, 699 pp.

_____. *La Herencia de Europa*. Ed. Península, Barcelona, 1990, 156 pp.

Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre Estética*. Ed. Akal, Madrid, 2007, 933 pp.

_____. *Fenomenología del Espíritu*. Ed. FCE, México, 2008, 438 pp.

Hospers, John y Beardsley, Monroe, *Estética, historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 2007, 176 pp.

Jung, Carl Gustav y Wilhelm, Richard. *El Secreto de la Flor de Oro. Un Libro de la Vida Chino.* Ed. Paidos. México, 1991, 136 pp.

Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Ed. Taurus. México, 2006, 690 pp.

Labastida, Jaime. *Cuerpo, Territorio, Mito.* Ed. Siglo XXI. México, 2000, 303 pp.

Nietzsche, Friedrich. *Estética y Teoría de las Artes*. Ed. Tecnos/ Alianza, Madrid, 2007, 241 pp.

_____. *El Nacimiento de la Tragedia*. Ed. Alianza, Madrid, 2000, 298 pp.

_____. *La Voluntad de Poder.* Ed. Biblioteca Edaf, Chile, 2008, 680 pp.

_____. *Crepúsculo de los Ídolos*. Ed. Alianza. Madrid, 2006, 179 pp.

_____. *El Nihilismo, Escritos Póstumos*. Ed. Península, Madrid, 1998, 144 pp.

_____. *En Torno a la Voluntad de Poder*. Ed. Península, Madrid, 1973, 258 pp.

_____. *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral y otros fragmentos de la filosofía del conocimiento,* Tecnos, España, 2010, 120 pp.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. Ed. Biblioteca Edaf, Chile, 2008, 311 pp.

_____. *Así Habló Zaratustra*. Ed. Alianza, Madrid, 2000, 498 pp.

Peréz Cortés, Sergio. *Identidad, Diferencia y Contradicción en la Lógica de Hegel*, Revista Signos Filosóficos vol. VIII, núm. 16, México, 2006.

Plazaola, Juan, S.I. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Ed. Universidad de Deusto, España, 2007, 623 pp.

San Agustín, *Obras Completas*, tomo I: *Escritos Filosóficos,* Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1994, 794 pp.

Sánches Vázquez, Adolfo. *Textos de Estética y Teoría del Arte*. UNAM, México, 1972, 492 pp.

Schopenhauer, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación, volumen I y II*. Ed. FCE, España, 2005, 643 (I) y 630 (II) pp.

_____. *Lecciones Sobre Metafísica de lo Bello*. Ed. Quiles, Colección Estética y Crítica, Valencia/España, 2004, 308 pp.

Solares, Blanca. *Madre Terrible. La Diosa en la Religión del México Antiguo*. Ed. Anthropos-UNAM. España, 2007, 430 pp.

Tatarkiewicz, Wtadystaw. *Historia de Seis Ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Ed. Tecnos/ Alianza, Madrid, 2008, 424 pp.

Villoro, Luis. *La Significación del Silencio y Otros Ensayos*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 2008, 358 pp.

Wittgenstein, Ludwing. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ed. Alianza, España, 1999, 248 pp.

_____. *Philosophical investigations*, third edition, Macmillan Publishing Co. Inc., New York, 1968, 250 pp.

Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. Ed. FCE, México, 2005, 111 pp.

Diccionario de filosofía en CD-ROM. Copyright © 1996-99. Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona. ISBN 84-254-1991-3. Autores: Jordi Cortés Morató y Antoni Martínez Riu.

Diccionario Ilustrado Latino-español, español-latino, Ed. Bibliograf, Barcelona, 1979, 715 pp.