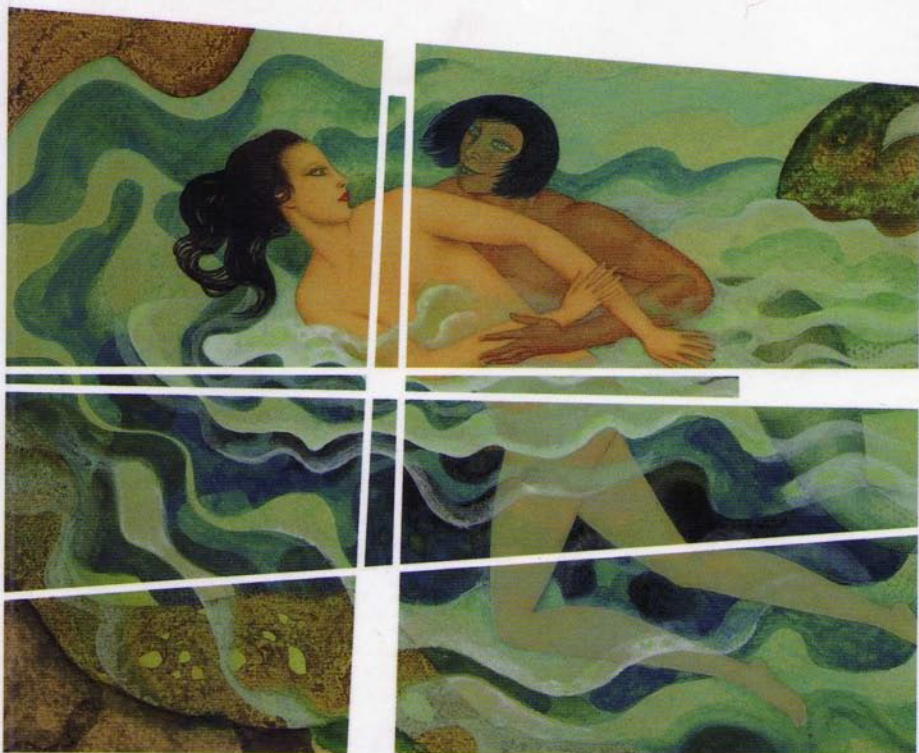


Ernesto Grassi

Arte y mito

Introducción de Emilio Hidalgo-Serna



ANTHROPOS

AUTORES, TEXTOS Y TEMAS
HUMANISMO

Colección dirigida por Emilio Hidalgo-Serna y José Manuel Sevilla

14

XXI grupo editorial
siglo veintiuno

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS,
04310, MÉXICO, DF
www.sigloxxieditores.com.mx

salto de página, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.saltodepagina.com

editorial anthropos / nariño, s. l.

DIPUTACIÓ, 266,
08007, BARCELONA, ESPAÑA
www.anthropos-editorial.com

siglo xxi editores, s. a.

GUATEMALA, 4824,
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA
www.sigloxxieditores.com.ar

biblioteca nueva, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA
www.bibliotecanueva.es

Ernesto Grassi

ARTE Y MITO

Edición revisada, corregida
y aumentada por el autor

Introducción de Emilio Hidalgo-Serna
Traducción de Jorge Navarro Pérez

Con la colaboración de la
FUNDACIÓN
STUDIA HUMANITATIS

 **ANTHROPOS**

Arte y mito / Ernesto Grassi ; edición revisada, corregida y aumentada por el autor ; introducción de Emilio Hidalgo-Serna ; traducción de Jorge Navarro Pérez. — Barcelona : Anthropos Editorial, 2012

XI p. 146 p. ; 21 cm. (Autores, Textos y Temas. Humanismo ; 14)

Tit. orig.: "Kunst und Mythos". Índices
ISBN 978-84-15260-33-2

I. Arte - Filosofía 2. Arte y religión 3. Mitología 4. Arte y mitología I. Hidalgo-Serna, Emilio, intr. II. Navarro Pérez, Jorge, trad. III. Título IV. Colección

Portada: Edmund Dulac, «Myths the Ancients Believed - Glaucus and Scylla»

Título original en alemán: *Kunst und Mythos*.
Vom Autor durchgesehene, revidierte und erweiterte
Fassung (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990)

Primera edición en Anthropos Editorial: 2012

© Emilio Hidalgo-Serna, 2012

© Anthropos Editorial. Nariño, S.L., 2012

Edita: Anthropos Editorial. Barcelona

www.anthropos-editorial.com

ISBN: 978-84-15260-33-2

Depósito legal: B. 16.657-2012

Diseño de cubierta: Javier Delgado Serrano

Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial

(Nariño, S.L.), Barcelona. Tel.: 93 6972296 / Fax: 93 5872661

Impresión: Top Printer Plus, S.L.L., Madrid

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

INTRODUCCIÓN

[...] ut Aristoteles ait, etiam philosophus natura
philomythos, idest fabulae studiosus est.

ANGELO POLIZIANO, *Lamia*

El origen y la esencia del mito y del arte, de la pintura o de la música, así como el análisis de la *aísthesis*, la *empeiria* y la *téchne* en el pensamiento antiguo, constituyen —junto a la pregunta por la palabra metafórica y su función filosófica en la tradición humanista—, los temas centrales de *Arte y mito*. Este libro de Ernesto Grassi es la versión española de la segunda edición alemana de *Kunst und Mythos*, que fue publicada por la editorial Suhrkamp en 1990, después de haber sido reelaborada y ampliada por su autor con un nuevo y último capítulo sobre *La inversión de la concepción tradicional del arte. La palabra metafórica*.¹

Ante la imposibilidad de reducir el mito, el arte y la poesía a los paradigmas del pensamiento analítico y a un lenguaje ra-

1. Cfr. E. Grassi, *Kunst und Mythos*. Vom Autor durchgesehene, revidierte und erweiterte Fassung, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1990, pp. 115-147. Existe una versión italiana de esta segunda edición: cfr. E. Grassi, *Arte e mito*, trad. y ed. de C. Gentili, Nápoles, La Città del Sole, 1996. En su *Introduzione* examina Carlo Gentili el *Arte e mito* de Grassi y lo coteja con las interpretaciones del mito en E. Cassirer, W. F. Otto, H. Blumenberg, K. Kerényi, M. Eliade y M. Heidegger. La primera edición de este libro la publicó Grassi como volumen 36 en su colección «Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie» y llevaba una dedicatoria *in memoriam* Helmut Küpper, su editor en Berlín, y a sus amigos de Valparaíso, el poeta argentino Goffredo Jommi y el arquitecto chileno Alberto Cruz Covarrubias: cfr. E. Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch, 1957, p. 6. Como cada libro de la «Enciclopedia alemana de Rowohlt», y respondiendo a su idea programática de recoger el saber del siglo XX en una colección de libros de bolsillo, Grassi escribió al final de su obra un *sephirah* enciclopédico de carácter didáctico sobre *El arte: su origen y su relación con lo religioso*; *ibid.*, pp. 170-180. Esta edición de 1957 fue traducida al serbo-croata en 1970, al japonés en 1973 y al español (cfr. E. Grassi, *Arte y mito*, trad. de J. Thieberger, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968).

cional y abstracto, siempre incapaces de expresar las situaciones históricas que determinan la circunstancia del hombre y su formación, la escritura de Grassi en *Arte y mito* se ajusta a la realidad originaria, a la naturaleza aún no «humanizada», a la *res* histórica, al arte y a los múltiples modos de manifestarse el ser. El lector podrá reconocer en *Arte y mito* la continuación del itinerario pasional, apasionante y meditativo que el filósofo italiano había iniciado dos años antes en su *Viajar sin llegar*.² En ambas obras confluyen y coexisten fenomenológicamente no sólo las descripciones emotivas de las experiencias directas de Grassi en Sudamérica y su propia reflexión especulativa, sino también sus interpretaciones de la filosofía clásica, de la genuina tradición humanística y del pensamiento contemporáneo. Consciente de las limitaciones del discurso lógico-deductivo, Grassi propone al lector sus impresiones sensoriales, sus vivencias y experiencias frente a la «incomprensible» naturaleza inquietante y originaria de Chile o Brasil como el necesario punto de partida existencial para acercarse a la «visión» figurativa de lo inderivable del mito y del arte, es decir, de lo que no puede ser objeto de un pensamiento racional-deductivo. Él no cree posible comprender el mito y los vestigios de las culturas antiguas si nos empeñamos en aplicarles las categorías del arte. Las mismas obras de arte, que aparecen en situaciones humanas siempre diferentes, son nuevas formas de manifestación y no pueden ser juzgadas según normas que fueron válidas en otros tiempos.

2. E. Grassi, *Viajar sin llegar. Un encuentro filosófico con Iberoamérica*, pres. de E. Hidalgo-Serna y J. M. Sevilla, intr. de J. Barceló, Barcelona, Anthropos —colección Humanismo, 11—, 2008. Sobre los pormenores de la vida y las múltiples actividades del autor de *Viajar sin llegar* (1955) y de *Arte y mito* (1957) durante los semestres invernales de 1951-1954 en Santiago de Chile y en Valparaíso, véase la *Introducción* de su alumno chileno, el profesor Joaquín Barceló: cfr. J. Barceló, *Introducción. La experiencia iberoamericana de Ernesto Grassi*, en E. Grassi, *Viajar sin llegar*, cit., pp. XI-XXIV. Acerca del contexto filosófico de *Viajar sin llegar* son importantes los trabajos de M. Marassi, *Introduzione* a E. Grassi, *Viaggiare ed errare. Un confronto con il Sudamerica*, trad. de C. De Santis y ed. de M. Marassi, Nápoles, La Città del Sole, 1999, pp. 11-26, así como el capítulo de G. Cacciatore, «América Latina y el pensamiento europeo en la «filosofía del viaje» de Ernesto Grassi», en G. Cacciatore, *El búho y el cóndor. Ensayos en torno a la filosofía hispanoamericana*, Bogotá, Planeta, 2001, pp. 79-91.

«Pocos filósofos se han dedicado a pensar lo arcaico con tanta pasión y persistencia como Ernesto Grassi»,³ asegura Kozljanič, en su denso y excelente trabajo sobre *Arte y mito* y el singular concepto grassiano de «realidad originaria» (*Urwirklichkeit*). El estudioso alemán ha analizado la condición mítica, arcaica y existencial del arte, las funciones del «impulso creativo», del «acto artístico», de la «realidad originaria» y del acto del *légein*, en cuanto acción humana esencial de manifestar lo originario en el pensamiento del intérprete de la tradición humanista y teórico del arte. Kozljanič descubre en *Arte y mito* la unión de objetividad y subjetividad, además de la conexión entre el aparecer y el hacer que algo se manifieste. Él nos indica cuáles son, según Grassi, las fuentes de las que se nutren el artista mítico, el medieval y el moderno, qué tipo de realidad se manifiesta en las obras de arte y el modo como se muestra dicha realidad.

La intensiva investigación de Grassi sobre el arte y el mito en la década de los años cincuenta culminó en 1962 en su nuevo libro *Die Theorie des Schönen in der Antike*.⁴ Su objetivo aquí es

3. Cfr. Robert Josef Kozljanič, *Kunst und Mythos. Lebensphilosophische Untersuchungen zu Ernesto Grassis Begriff der Urwirklichkeit*, Oldenburg, Igel Verlag, 2001, p. 10. También de R. J. Kozljanič, *Ernesto Grassi. Leben und Denken*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003. En 1965 Richard Wisser publicó un ensayo en el que destaca la significación y las posibilidades del arte en la obra grassiana: «Das Mehr-als-Ästhetische der Kunst. Ernesto Grassis Theorien über Wirklichkeit und Möglichkeit als Wesen der Kunst», *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* (Colonia) 1, XVII, 1965, pp. 62-73 y pp. 161-168. Y del mismo autor: «Ricordo di Ernesto Grassi. Arte e mondo», en E. Hidalgo-Serna y M. Marassi (eds.), *Studi in memoria di Ernesto Grassi*, Nápoles, La Città del Sole, 1996, vol. I, pp. 159-191. A propósito del arte y de la estética de Grassi es fundamental la monografía de Rita Messori, *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2001, sobre todo el capítulo IV, pp. 127-174.

4. Cfr. E. Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Colonia, M. DuMont Schauberg —colección Historia del arte, 1, dirigida por E. Grassi y W. Hess—, 1962. Existe una versión italiana de este libro: E. Grassi, *Arte come antiarte. Saggio sulla teoria del bello nel mondo antico*, trad. de C. Hermanin y ed. de E. Mattioli, Turín, Paravia, 1972. Esta obra fue también traducida al serbo-croata en 1974 y al portugués en 1975. Además de *Arte y mito*, el ya citado *Viajar sin llegar*, y *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Ernesto Grassi escribió entre 1950 y 1962 otros ensayos sobre el mito y el arte; así, por ejemplo: *Von Ursprung und Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*, en colaboración con Thure von Uexküll, München, Leo Lehnen, 1950, pp. 47-51 y 71-93 (trad. esp.: *Las ciencias del espíritu y de la naturaleza*, trad. y pról. de

llegar al fundamento del arte y señalar la significación ontológica de lo bello como esplendor y fuerza de la realidad originaria en el pensamiento griego, interpretar la belleza de la naturaleza y de las obras humanas en Jenofonte y destacar el origen de la estética y la esencia del arte como unidad de mito y *mimesis* en la *Poética* aristotélica. Grassi expone además en qué consiste la defensa del arte en la tradición latina y la concepción de lo bello en Cicerón, Horacio, Quintiliano, Séneca, Flavio Filóstrato, Vitruvio, Luciano de Samosata, Plotino y Casio Longino; y al final ofrece a sus lectores una articulada antología de textos (cfr. pp. 185-266) de los autores analizados previamente.

El interés por el mito estuvo siempre presente en la reflexión y en las obras de Ernesto Grassi. Ya en su primer libro, *Il problema della metafisica platonica*, de 1932, analizó el valor y el significado del mito platónico de la inmortalidad del alma y su relación especulativa con la teoría de la reminiscencia en el *Menón*, enfrentándose entre otros a Hegel, quien reduce el mito a pura pedagogía y condena las imágenes y el mito por oscurecer la razón y el pensamiento en Platón:

En el *Menón*, contra la interpretación de Hegel, de Natorp y de la mayor parte de los intérpretes, hemos demostrado que el mito no es el revestimiento artístico de pensamientos no profundizados. El mito no es aquí un simple elemento artístico cuya belleza reside exclusivamente en la creación fantástica, sólo admirada como la obra de un gran escritor. El problema de la relación entre arte y

A. Muñoz Alonso, Barcelona, Miracle, 1952, pp. 31-35 y sobre todo el capítulo III, *Mito y drama*, pp. 54-75); «La filosofía nella tradizione umanistica», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, 30 de marzo - 9 de abril de 1949, a cargo de L. J. Guerrero, 1950, 3 vols., Buenos Aires, Platt Establecimientos Gráficos, 1950, vol. 1, pp. 212-220; «Esperienza europea nell'ambito sudamericano. Il problema di un filosofare sudamericano», *Archivio di filosofia*, *Filosofia e Psicopatologia*, Padua, 1952, XXI, pp. 89-107; especialmente las pp. 103-107, «Mito ed arte», *Rivista di Filosofia* (Milán) 1956, 2, XLVII, pp. 140-164; «Apocalipsis e historia», *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, Santiago de Chile, 1956, I, pp. 195-209; «Das Museum», en André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch, 1957, pp. 115-120; «Die Sprache der modernen Kunst», en Hans Jaenisch, *Aquarelle aus Amrum*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1958, pp. 5-13; «Zur Diskussion einiger Richtungen der gegenwärtigen Kunst», en *Carl Linfert. Glückwünsche seiner Freunde zum 60. Geburtstag*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1960, pp. 67-81; y «Der Kampf gegen das Ästhetische. Eine Meditation über einige Richtungen der gegenwärtigen Kunst», *Die Neue Rundschau* (Frankfurt) 4, 1961, pp. 880-903.

pensamiento en los diálogos platónicos no debe ser resuelto con una 'dicotomía' que aisle y contraponga un elemento frente al otro, dando la preeminencia a uno de los dos términos. El mito, como muchos otros elementos de los diálogos platónicos, es expresión de uno de aquellos caracteres fundamentales de su diálogo mediante el cual Platón quiere conservar siempre las circunstancias, tradiciones y figuras históricas para hacerlas objeto del dialogar y transformarlas en mito. [...] Sólo teniendo en cuenta esta concepción del mito podremos advertir la unidad de los elementos artísticos y filosóficos, sin calificar de grandes las obras de Platón únicamente por su arte o sólo por sus componentes racionales, sino precisamente por la unidad filosófica de ambos.⁵

En los primeros escritos de Grassi anteriores a su *Arte y mito*, los lectores podrán apreciar la evolución hermenéutica y especulativa del mito, del arte poética y de la retórica en la obra del filósofo milanés. Él reconoció muy pronto en el mito la capacidad de salvaguardar unitariamente los múltiples fenómenos originarios y las primeras experiencias directas del mundo humano. La *Fundación Studia Humanitatis* —creada por Grassi para difundir los textos del Humanismo que él mismo interpretó durante más de medio siglo—, ha editado todos sus artículos alemanes e italianos hasta 1946,⁶ que son los menos conocidos y de más difícil acceso.

5. Cfr. E. Grassi, *Il problema della metafisica platonica*, Bari, Laterza, 1932, pp. 128-129. La traducción de la cita es nuestra.

6. Cfr. Ernesto Grassi, *Primi scritti (1922-1946)*, ed. de I. Basso, L. Bisin y M. Marassi, Nápoles, La Città del Sole —collana *Studia Humanitatis*, Testi 7—, 2011, 2 vols., 1.057 pp. El primer volumen cuenta con un puntual estudio introductorio de Massimo Marassi (pp. IX-XC) y recoge los escritos grassianos en su lengua de publicación original y en orden cronológico. El segundo volumen incluye la traducción italiana de todos los artículos en alemán (pp. 751-1.038), además de un índice de nombres (pp. 1.039-1.057). En estos *Primi scritti (1922-1946)* no han sido incluidos los siguientes libros que Grassi publicó en esta primera época: *Il problema della metafisica platonica*, cit.; *Vom Vorrang des Logos. Das Problem der Antike in der Auseinandersetzung zwischen italienischer und deutscher Philosophie*, Múnich, C. H. Beck, 1939 y *Verteidigung des individuellen Lebens. Studia humanitatis als philosophische Überlieferung*, Berna, A. Francke AG., 1946. Los dos volúmenes de *Primi scritti (1922-1946)* han sido donados por la *Fundación Studia Humanitatis* a las más importantes bibliotecas del mundo y a los investigadores que se han interesado hasta ahora por la obra de Grassi. Sobre la vida y la obra del filósofo italiano hasta 1948, fecha de su nombramiento como profesor invitado en la universidad de Múnich y director del *Istituto di Studi Filosofici* en la capital de Baviera, véase el libro de W. Büttemeyer, *Ernesto Grassi - Humanismus zwischen Faschismus und Nationalsozialismus*, Múnich, Alber, 2009.

llegar al fundamento del arte y señalar la significación ontológica de lo bello como esplendor y fuerza de la realidad originaria en el pensamiento griego, interpretar la belleza de la naturaleza y de las obras humanas en Jenofonte y destacar el origen de la estética y la esencia del arte como unidad de mito y *mimesis* en la *Poética* aristotélica. Grassi expone además en qué consiste la defensa del arte en la tradición latina y la concepción de lo bello en Cicerón, Horacio, Quintiliano, Séneca, Flavio Filóstrato, Vitruvio, Luciano de Samosata, Plotino y Casio Longino; y al final ofrece a sus lectores una articulada antología de textos (cfr. pp. 185-266) de los autores analizados previamente.

El interés por el mito estuvo siempre presente en la reflexión y en las obras de Ernesto Grassi. Ya en su primer libro, *Il problema della metafisica platonica*, de 1932, analizó el valor y el significado del mito platónico de la inmortalidad del alma y su relación especulativa con la teoría de la reminiscencia en el *Menón*, enfrentándose entre otros a Hegel, quien reduce el mito a pura pedagogía y condena las imágenes y el mito por oscurecer la razón y el pensamiento en Platón:

En el *Menón*, contra la interpretación de Hegel, de Natorp y de la mayor parte de los intérpretes, hemos demostrado que el mito no es el revestimiento artístico de pensamientos no profundizados. El mito no es aquí un simple elemento artístico cuya belleza reside exclusivamente en la creación fantástica, sólo admirada como la obra de un gran escritor. El problema de la relación entre arte y

A. Muñoz Alonso, Barcelona, Miracle, 1952, pp. 31-35 y sobre todo el capítulo III, *Mito y drama*, pp. 54-75); «La filosofía nella tradizione umanistica», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, 30 de marzo - 9 de abril de 1949, a cargo de L. J. Guerrero, 1950, 3 vols., Buenos Aires, Platt Establecimientos Gráficos, 1950, vol. 1, pp. 212-220; «Esperienza europea nell'ambito sudamericano. Il problema di un filosofare sudamericano», *Archivio di filosofia*, Filosofia e Psicopatologia, Padua, 1952, XXI, pp. 89-107; especialmente las pp. 103-107, «Mito ed arte», *Rivista di Filosofia* (Milán) 1956, 2, XLVII, pp. 140-164; «Apocalipsis e historia», *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, Santiago de Chile, 1956, I, pp. 195-209; «Das Museum», en André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch, 1957, pp. 115-120; «Die Sprache der modernen Kunst», en Hans Jaenisch, *Aquarelle aus Amrum*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1958, pp. 5-13; «Zur Diskussion einiger Richtungen der gegenwärtigen Kunst», en Carl Linfert, *Glückwünsche seiner Freunde zum 60. Geburtstag*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1960, pp. 67-81; y «Der Kampf gegen das Ästhetische. Eine Meditation über einige Richtungen der gegenwärtigen Kunst», *Die Neue Rundschau* (Frankfurt) 4, 1961, pp. 880-903.

pensamiento en los diálogos platónicos no debe ser resuelto con una 'dicotomía' que aísle y contraponga un elemento frente al otro, dando la preeminencia a uno de los dos términos. El mito, como muchos otros elementos de los diálogos platónicos, es expresión de uno de aquellos caracteres fundamentales de su diálogo mediante el cual Platón quiere conservar siempre las circunstancias, tradiciones y figuras históricas para hacerlas objeto del dialogar y transformarlas en mito. [...] Sólo teniendo en cuenta esta concepción del mito podremos advertir la unidad de los elementos artísticos y filosóficos, sin calificar de grandes las obras de Platón únicamente por su arte o sólo por sus componentes racionales, sino precisamente por la unidad filosófica de ambos.⁵

En los primeros escritos de Grassi anteriores a su *Arte y mito*, los lectores podrán apreciar la evolución hermenéutica y especulativa del mito, del arte poética y de la retórica en la obra del filósofo milanés. Él reconoció muy pronto en el mito la capacidad de salvaguardar unitariamente los múltiples fenómenos originarios y las primeras experiencias directas del mundo humano. La *Fundación Studia Humanitatis* —creada por Grassi para difundir los textos del Humanismo que él mismo interpretó durante más de medio siglo—, ha editado todos sus artículos alemanes e italianos hasta 1946,⁶ que son los menos conocidos y de más difícil acceso.

5. Cfr. E. Grassi, *Il problema della metafisica platonica*, Bari, Laterza, 1932, pp. 128-129. La traducción de la cita es nuestra.

6. Cfr. Ernesto Grassi, *Primi scritti (1922-1946)*, ed. de I. Basso, L. Bisin y M. Marassi, Nápoles, La Città del Sole—collana *Studia Humanitatis*, Testi 7—, 2011, 2 vols., 1.057 pp. El primer volumen cuenta con un puntual estudio introductorio de Massimo Marassi (pp. IX-XC) y recoge los escritos grassianos en su lengua de publicación original y en orden cronológico. El segundo volumen incluye la traducción italiana de todos los artículos en alemán (pp. 751-1.038), además de un índice de nombres (pp. 1.039-1.057). En estos *Primi scritti (1922-1946)* no han sido incluidos los siguientes libros que Grassi publicó en esta primera época: *Il problema della metafisica platonica*, cit.; *Vom Vorrang des Logos. Das Problem der Antike in der Auseinandersetzung zwischen italienischer und deutscher Philosophie*, Múnich, C. H. Beck, 1939 y *Verteidigung des individuellen Lebens. Studia humanitatis als philosophische Überlieferung*, Berna, A. Francke AG., 1946. Los dos volúmenes de *Primi scritti (1922-1946)* han sido donados por la *Fundación Studia Humanitatis* a las más importantes bibliotecas del mundo y a los investigadores que se han interesado hasta ahora por la obra de Grassi. Sobre la vida y la obra del filósofo italiano hasta 1948, fecha de su nombramiento como profesor invitado en la universidad de Múnich y director del *Istituto di Studi Filosofici* en la capital de Baviera, véase el libro de W. Büttemeyer, *Ernesto Grassi – Humanismus zwischen Faschismus und Nationalsozialismus*, Múnich, Alber, 2009.

Grassi recurre al mito en su incesante lectura e interpretación filosófica de la propia tradición humanista y de su autor preferido, el napolitano Giambattista Vico. Así, por ejemplo, cuando examina su pensamiento epocal e inventivo, previo al acto de juzgar, y repara en la relación existente entre el mito, el ingenio y la tópica viquiana: «Se puede, pues, describir la actividad ingeniosa como la respuesta a la necesidad. La tópica originaria es sensorial e inventiva porque es mediante nuestros sentidos como las necesidades originarias se manifiestan. La actividad ingeniosa se expresa originariamente mediante el mito»⁷ y éste es el fundamento de la lógica poética y de la metáfora (G. Vico, *Ciencia nueva*, § 404), la llave de la experiencia originaria, de la existencia humana, de las primeras culturas y de la historia. El mundo humano comienza con la «vera narratio» (*Ciencia nueva*, § 401) y la creación de los mitos.

Arte y mito es un libro integrador y de fácil lectura. El lector advertirá que son dos libros en uno. En 1957 Ernesto Grassi examinó el problematismo del mito y del arte en el pensamiento antiguo a partir de la definición de la tragedia en Aristóteles (cfr. capítulos I-VI). Treinta y tres años más tarde el autor apostilló su propia obra con un ensayo sobre la metáfora y la inversión de la concepción tradicional del arte en el Humanismo.⁸

En este sentido, son significativas e ilustrativas las palabras que, con motivo del sexagésimo cumpleaños de Grassi, el histo-

7. Cfr. E. Grassi, *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, pról. de D. P. Verene y trad. de J. Navarro Pérez, Barcelona, Anthropos —colección Humanismo, 5—, 1999, p. 179. Véanse M. Marassi, «Ernesto Grassi y su asidua lectura de Vico», *Cuadernos sobre Vico*, 13-14 (Sevilla), 2002, pp. 55-69; J. M. Sevilla, *Prolegómenos para una crítica de la razón problemática. Motivos en Vico y Ortega*, pres. de E. Hidalgo-Serna, Barcelona, Anthropos —colección Humanismo, 13—, 2011, pp. 146-227; y J. Sánchez Espillaque, *Ernesto Grassi y la filosofía del humanismo*, pres. de E. Hidalgo-Serna, Sevilla, Fénix Editora —Biblioteca Viquiana, n. 3—, 2010.

8. Véase *infra*, capítulo VII, pp. 111-143. Los últimos seminarios, conferencias y publicaciones de Grassi representaron su vehemente esfuerzo final para mostrar a sus oyentes y lectores algunas de las raíces imprescindibles del filosofar poético y retórico en el teatro griego y en la tradición latina y humanista: el lenguaje originario y la metáfora, la pasión, la preeminencia del *noûs* y del pensar noético. Cfr. de E. Grassi, *La metáfora inaudita*, ed. de M. Marassi, Palermo, Aesthetica, 1990; *Filosofare poetico non metafisico. L'Alceste e il Don Chisciotte*, en colaboración con E. Hidalgo-Serna, Lecce, Congedo Editore, 1991; así como su obra póstuma *Il dramma della metáfora. Euripide, Eschilo, Sofocle, Ovidio*, ed. de M. Marassi, Roma, L'officina tipografica, 1992.

riador de la filosofía Nicola Abbagnano escribía en la primavera de 1962 al editor H. M. Ledig-Rowohl, y que citamos para concluir esta Introducción:

De todos es sabido los méritos de Ernesto Grassi como investigador. Él ha dado a conocer en Italia algunos aspectos fundamentales de la filosofía clásica y contemporánea alemana, y en Alemania ha ilustrado algunos aspectos fundamentales de la gran tradición humanista italiana. Mas quisiera decir que estas dos diversas y complementarias actividades del estudioso no coexisten accidentalmente en la personalidad del filósofo Grassi, sino que constituyen los componentes que le dan equilibrio y riqueza. Para Grassi, el mundo del hombre, del que los humanistas quisieron reivindicar su valor, y el mundo de lo Absoluto, sobre el cual se vierte la especulación clásica alemana, se compenetraban el uno con el otro, y lejos de ser dos fuerzas opuestas y antagonistas constituyen en cambio una única realidad que en cada momento conjunta el aspecto temporal y el aspecto eterno. El mito y el arte son, según Grassi, la más evidente manifestación de lo eterno en el tiempo. Los análisis tan valiosos, detallados y profundos que Grassi nos ofrece de ellos, utilizando coherentemente un vastísimo material documental, están, creo yo, entre las cosas más bellas y profundas que han sido dichas en la literatura filosófica contemporánea.⁹

EMILIO HIDALGO-SERNA

Wolfenbüttel, marzo de 2012

9. Carta inédita de N. Abbagnano a H. M. Ledig-Rowohl (Turín, marzo de 1962). Grassi y Abbagnano eran coetáneos y se estimaban mutuamente. En el mismo año 1957 en que publicó su *Arte y mito* Grassi editó también el libro del profesor turinés, *Philosophie des menschlichen Konflikts. Eine Einführung in den Existentialismus* (Hamburgo, Rowohl Taschenbuch —colección «Rowohlts Deutsche Enzyklopädie», 43—, 1957). La primera parte —*Philosophie des menschlichen Konflikts* (pp. 9-72)— es obra de Abbagnano; Grassi escribió la segunda parte del libro: *Was ist Existentialismus?* (pp. 73-124). Como fundador y director de la «Enciclopedia alemana de Rowohl», Grassi publicó entre septiembre de 1955 y diciembre de 1958 un total de 77 volúmenes, catorce de los cuales formaban parte de la serie dedicada a Teoría del arte e Historia del arte («Bildende Künste. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte»). Cfr. E. Grassi, *Die zweite Aufklärung. Enzyklopädie heute. Mit lexikalischem Register zu Band 1-75*, Hamburgo, Rowohl Taschenbuch —colección «Rowohlts Deutsche Enzyklopädie», 76/77—, 1958.

EL PROBLEMA

1. La naturaleza sin arte

La pregunta de la que nos vamos a ocupar aquí dice así: ¿qué experiencias, inusitadas ya para nosotros, están relacionadas con el origen de fenómenos como la poesía, la pintura, la música y otros semejantes? Una historia milenaria nos rodea con una rica tradición, que por supuesto sólo es decisiva para nosotros los occidentales. Esta tradición conecta en nuestra imaginación hasta los acontecimientos que en apariencia están aislados históricamente, y de este modo nos proporciona la imagen de un mundo «cerrado» en el que nos sentimos tan resguardados (es decir, tan protegidos de lo infinito, de lo ilimitado) como por las murallas de nuestras ciudades y por los productos de nuestro arte. Pero ¿cuál es el móvil originario de nuestras creaciones artísticas? En contacto constante con la vivencia inmediata vamos a intentar reconquistar la visión y la comprensión de lo que es de manera originaria y primigenia, si bien en la mayoría de los casos está sepultado sin remedio; de este modo adquiriremos el punto de partida para nuestras preguntas teóricas. Una cultura heredada corre siempre el riesgo de separarse de lo originario (es decir, de su sustrato real) para a continuación vegetar en formas que se han vuelto artificiales.

En el transcurso de nuestros análisis intentaremos recurrir a ciertas experiencias inmediatas que son la consecuencia del encuentro con una naturaleza y una realidad extrañas para nosotros, los europeos. Ya sabemos que la filosofía de hoy recela de este recurso a lo inmediato. Parece tener miedo a acabar cometiendo una apostasía demasiado palmaria contra la «teoría». Pero

también podría ser que la filosofía de hoy parezca tan inconexa y carente de vigor precisamente porque se ha alejado mucho de la experiencia inmediata. Esta aversión a lo que es eficaz con inmediatez era desconocida a la retórica tradicional, cuya esencia ya apenas está a nuestro alcance porque confundimos la retórica con una especie de persuasión mediante palabras, mientras que su tarea originaria era encontrar las palabras apropiadas para una situación determinada y excitar o apaciguar al espíritu aplicando toda la intensidad disponible.¹

Tal vez se pueda describir en qué consiste lo que es eficaz con inmediatez a partir de una vivencia personal que permite llegar a ciertas conclusiones sobre el origen del arte.

Nos encontramos en Chile. La primavera comienza: una luminosidad difusa, que todo lo empuja trémulamente y casi sin sombras hacia el primer plano, irradia algo despiadado; no queda rincón alguno donde refugiarse, te sientes expuesto sin protección no sólo a lo que solemos percibir como «luz», sino a todo un fenómeno cósmico. Los álamos tiemblan al viento, acariciados por una mano invisible, y su color verde se transforma en plateado. La soledad aumenta el sentimiento de impotencia: no te crees capaz de

1. Cicerón dice: «Pues no hay que extrañarse de que esto de la oratoria sea algo mayor de lo que la gente piensa, y hecho de muchas artes y aficiones [...] Pues hay que abarcar un saber en muchísimos ámbitos, sin el cual las fintas verbales resultan hueras y ridículas [...] y hay que conocer a fondo todas las pasiones con que la Naturaleza dotó al género humano, ya que toda la fuerza y esencia de la oratoria ha de manifestarse en calmar o excitar el ánimo de los oyentes [...] Y a mi entender nadie podrá ser orador coronado por la gloria si no ha conseguido el saber de los grandes temas y técnicas. Pues conviene que el discurso brote y rebose del conocimiento de las cosas, ya que si el discurso no trata de cosas familiares y conocidas al orador, se reduce a palabrería hueca y poco menos que infantil» [*Sobre el orador*, trad. José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002, pp. 92-94] (*De oratore*, I, 16-20: «Sed enim maius est hoc quiddam quam homines opinantur, et pluribus ex artibus studiisque collectum [...] Est enim et scientia comprehendenda rerum plurimarum, sine qua verborum volubilitas inanis atque irridenda est, [...] et omnes animorum motus, quos hominum generi rerum natura tribuit, penitus pernosceri, quod omnis vis ratioque dicendi in eorum qui audiunt mentibus aut sedandis aut excitandis expromenda est [...] Ac mea quidem sententia nemo poterit esse omni laude cumulatus orator, nisi erit omnium rerum magnarum atque artium scientiam consecutus. Etenim ex rerum cognitione efflorescat et redundet oportet ratio, quae nisi res est ab oratore percepta et cognita, inanem quandam habet elocutionem et paene puerilem»).

«ver» este paisaje desde un punto de vista pictórico; por supuesto, el paisaje está ahí y despliega ante nosotros sus encantos, pero todavía ningún artista nos lo ha presentado. Algunos pintores provincianos han intentado, de manera grotesca, falsificarlo para convertirlo en un paisaje europeo. El conocimiento de ese fracaso desconcertó al observador.

La naturaleza, como una realidad todavía no conocida y ordenada por el hombre, se muestra como lo inquietante por antonomasia. ¿Qué sucede cuando no hay un proyecto humano que nos presente la naturaleza? Entonces impera una falta absoluta de diálogo. Ante nuestros ojos desfilan unas figuras vacilantes que nos resultan incomprensibles y aterradoras.

Mi mirada se dirige, desde la pequeña habitación en que estoy sentado, hacia los Andes. Me siento resguardado en la penumbra de la habitación, en este espacio que me resulta familiar gracias a unos cuadros, como por ejemplo los interiores de Matisse. La ventana, abierta, llega hasta el suelo; unas cortinas largas y ondulantes atrapan la luz exterior y hacen resplandecer rítmicamente la habitación mediante un movimiento de respiración.

Pero fuera brillan acerados los Andes, que arden en la nieve y mezclan las fuerzas de la luz: un crisol flotante en el cielo de cobalto. Me pregunto: ¿podría ser éste un paisaje alpino, similar al que nuestros pintores nos han presentado? Pero esta pregunta suena grotesca, incluso ofensiva, pues hay que ser ciego para suponer esto. Los Andes se yerguen aquí como un fenómeno puramente geológico, o como imágenes arrancadas de un tratado científico. ¿Acaso su altura y su figura tienen la menor relación con el entorno, con la ciudad moderna y sarnosa que se extiende a sus pies? No, pues la ciudad, que yace como un hongo seco al borde de una duna, está nadando en esa luz como una hoja suelta y marchita.

¿Cómo captar entonces estas montañas? ¿Qué proyecto pictórico podría someterlas para integrarlas en una interpretación artística? Es muy desconcertante no poder aprehender los colores, las sombras y las formas en una unidad artística que nos los haga accesibles. Voy arriba y abajo como si estuviera encerrado en una jaula, pues la inmensidad que hay fuera es inalcanzable.

Pero la incomprensibilidad de este paisaje no es el único motivo de confusión. A los pies de esas lejanas montañas se extiende una planicie verde en la que crecen álamos, sauces y algunos eucaliptus y mimosas y que está surcada por amplias praderas: todo

revuelto. Aunque esta mezcla de vegetación es inusual para nosotros, el resultado es una imagen que podríamos entender de algún modo en un sentido «bucólico».

Alrededor hay un silencio inquietante: soledad sin hombres y sin animales. El silencio cruje. Una pita gigantesca brilla en primer plano, eclipsando el paisaje «bucólico» situado detrás. La pita es azul grisácea, acerada: sus hojas relucen como espadas curvas que parecen negarnos, amenazantes, el acceso a la planicie que hay detrás: una advertencia de que todo intento de interpretar el paisaje a partir de sus formas aparentemente familiares será inútil. Pues ¿qué tienen para nosotros los sauces y los álamos en común con las pitas? Y a la sombra de las pitas se mueven, seductoras como una alucinación que nos engatusara, las rosas, pálidas y adulatoras.

Todo esto está directamente ante mi ventana; y todo lo demás que fuera se muestra, se concatena y vive, al mismo tiempo se impone y quiere ser «visto». Pero no lo captamos. Nos resulta imposible establecer una relación pictórica entre las montañas que se funden en la luz y el paisaje en apariencia virgiliano. No hay coordenadas, y los elementos tectónicos no concuerdan. Todo flota en la luz de un aire gélido, a pesar del sol llameante; nuestros órganos sensoriales fallan como instrumentos que se contradicen unos a otros, y toda percepción unitaria de lo visible fracasa.

Y ahora llegamos a un tercer aspecto de esta experiencia, el cual guarda una peligrosa relación de «simultaneidad» con los aspectos ya descritos al hablar de los Andes. En un lateral de la ventana —que resulta ser un mirador inquietante—, el paisaje que mana (no sé por qué, tiene algo de «fluyente») presenta un aspecto inesperado. Suaves colinas se escalonan por planos, una detrás de la otra, delimitando otro espacio. Sin proponérmelo, recuerdo el fondo de un cuadro de Leonardo: «La última cena», en Santa Maria delle Grazie. Y al mismo tiempo recuerdo otro paisaje: el que se extiende ante el estudio de Petrarca en Arquà. Delante de la iglesia, un poco elevada, está el «arca», el sarcófago en que Petrarca fue enterrado. A las afueras del pequeño pueblo se conserva, intacta como por arte de magia, su humilde morada; desde su mesa de trabajo pueden verse a través de la ventana las suaves Colinas Euganeas. Es como si esta imagen externa fuera lo único que sigue siendo visible del gran poeta, porque somos capaces de «conocer» este paisaje como el que fue «su» paisaje.

A través de este recuerdo me he deslizado, sin darme cuenta, hasta volver a un mundo humano. Pero de repente vuelvo a despertar: aquí las suaves colinas, los matices del verde —abandonados por completo a sí mismos— semejan escombros en la playa después de una tormenta marina. Nada, absolutamente nada revela algún tipo de conexión o nos ayuda a buscar un orden posible. Ese estado de ánimo en el que ya no distinguimos qué es real y qué es irreal se eleva como un hálito amenazador que poco a poco lo abarca todo; en él, en medio del surgimiento y la desaparición de colores y formas, de recuerdos y fragmentos de mundos singulares, ya no podemos encontrar un lugar fijo. Y si a continuación preguntamos: ¿debe el arte interponerse entre nosotros y la naturaleza para mitigar los temores que ésta nos inspira?, ¿y qué sucede cuando no somos capaces de dominar la naturaleza con ayuda de un proyecto humano?, estas preguntas ya no surgen de una actitud heredada, tradicional.

Sin experiencias como las que hemos descrito nunca comprenderemos qué significa erigir una muralla y organizar un espacio; ni qué sentido tiene pintar un cuadro, componer formas y colores; ni en qué consiste describir con palabras y ritmos en un poema nuestra situación y nuestras experiencias, haciendo frente de este modo al embate del mundo caótico.

Así pues, ¿el arte es uno de los intentos más importantes de atrapar la naturaleza mediante proyectos humanos, de limitarla y detenerla en su fluir y en su constante deshacerse? Debemos dejar claro desde el principio que no identificamos la «naturaleza» con el paisaje. Es necesario destacar esto porque se podría caer en el error de suponer que el arte —la poesía, la pintura, la escultura, etc.— es sólo la dominación de la naturaleza visible. Pero esto no es así: más adelante podremos determinar con mayor precisión el sentido filosófico del concepto «naturaleza».

Ahora bien, ¿cómo ocurre el grandioso intento del arte? ¿Es el único intento o hay otros similares? Tales preguntas surgen no sólo del encuentro con paisajes y continentes extraños. Algunos pintores nos relatan casi con las mismas palabras sus intentos de apoderarse de la realidad que nos rodea en Europa. Cézanne, en sus conversaciones con Gasquet, afirma:

Todo lo que vemos se dispersa, se va. La naturaleza es siempre la misma, pero sin que tenga nada fijo, no queda nada de lo que

miramos [...] ¿Y qué es lo que esconde? Nada quizás. O a lo mejor todo. Todo, ¿entiendes? [...] Voy cogiendo sus tonos, sus colores, sus matices, de aquí, de allí, a derecha, a izquierda, por donde sea, los retengo, los acerco. Forman líneas. Se vuelven algo, rocas, árboles, sin que me entere. Cogen cuerpo. Tienen un valor. Si estos cuerpos, si estos valores corresponden en mi tela, en mi sensibilidad, a los planos y manchas que tengo, que están ahí bajo mi vista, pues eso, mi tela junta las manos [...] El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo encierro en mi tela [...] Mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, pero el uno, caótico, huidizo, confuso, sin vida lógica, al margen de todo raciocinio: la otra, permanente, sensible, categorizada, participando en la modalidad, en el drama de las ideas.²

El conocimiento de que hacer frente al espacio, el cual se desborda infinitamente, forma parte de la esencia del arte se manifiesta cada vez con más fuerza en ciertas tendencias de la pintura moderna. Por supuesto, es importante subrayar que dicho conocimiento no brota ni de experiencias inmediatas (como en nuestras descripciones de un mundo ahistórico) ni sencillamente de la vivencia de la creación artística (como en Cézanne), sino más bien de la vivencia moderna de una realidad que ya no está ordenada, articulada. Así, por ejemplo, el pintor Beckmann escribe:

Cuanto más fuerte e intensa es mi voluntad de retener las cosas inefables de la vida, con tanta mayor pesadez y hondura arde en mí la conmoción ante nuestra existencia, tanto más se cierra mi boca, tanto más fría es mi voluntad de *atrapar a este horrible monstruo de vitalidad, de aprisionarlo límpidamente en líneas y planos cortantes, de aplastarlo y ahogarlo*. Una vez superadas la imitación maquinal de lo visible, la degeneración del arte en decoración vacía y el falso misticismo hinchado y sentimental, albergamos la esperanza de llegar ahora a una objetividad transcendente, que puede surgir de un amor profundo a la naturaleza y a los hombres.³

2. J. Gasquet, *Cézanne*, Berlín, 1948, p. 12 [traducción española de Josep Elias en: Michael Doran (ed.), *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 151-153].

3. Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburgo, 1956, p. 109 [traducción española de José María Coco Ferraris en: W. Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 154].

Con frases como ésta, el arte se separa de lo que solemos denominar marco «estético» y se traslada a un espacio metafísico. Pues si el arte es un intento de arrancar a los poderes de la realidad unas figuras completamente determinadas, pertenece a las primeras etapas de un desarrollo que conduce a la dominación de la naturaleza y, al mismo tiempo, a una relación más profunda con la realidad primigenia. La siguiente afirmación de Beckmann también debe entenderse en este sentido: «En mi opinión, todas las cosas esenciales del arte, desde Ur en Caldea, desde Tel Halaf y Creta, han surgido siempre de una sensibilidad profundísima para el misterio de nuestra existencia».⁴

2. Historia del arte y de la literatura

¿Cómo accedemos hoy a las obras de las artes plásticas y de la literatura? Sobre todo a través de la contemplación histórica, ya que las obras de arte se pueden explicar a partir de sus presupuestos temporales, políticos, sociales y personales. Ahora bien, nosotros completamos esta tesis diciendo que estos presupuestos deben entenderse en un plano más profundo que el meramente histórico y deben conducir en él al conocimiento de la esencia del arte. Pero esto hay que entenderlo correctamente: hay épocas en las que las creaciones humanas poseen, por ejemplo, un significado sagrado; en este caso, su contemplación artística y su ubicación en la historia del arte no cuentan. Cuando estas obras pierden su significado sagrado y —vistas ahora de manera profana— se presentan con su significado artístico, tienen que «interpelarnos» inmediatamente con su contenido artístico (y nuestra tarea primordial en este trabajo será elaborar de manera más precisa la teoría de esta «interpelación»). Si estas obras no nos «interpelan» inmediatamente, requieren una interpretación (y tendremos que aclarar en qué consiste lo específico de la comprensión e interpretación del «arte»); los conocimientos históricos forman parte de esta interpretación como un momento, como una herramienta. Por eso, todo historiador del arte y de la literatura debe saber qué es el arte y cómo hacer hablar a una obra de arte en su historici-

4. *Ibid.*, p. 131 [trad. esp. cit., p. 153].

dad esencial.⁵ Sólo después podrá recurrir a las categorías de la historia de los estilos y de las formas para que los interesados se orienten. Consciente o inconscientemente, toda historia del arte, de la literatura o de la música presupone una concepción determinada de la esencia del arte. El tipo de acceso histórico (es decir, el método como «camino hacia algo») sólo se puede elegir una vez que se han determinado *la esencia y la historicidad específica del arte*, es decir, la dirección que deberá seguirse en la contemplación de la obra.

Sin duda, la visión histórica está justificada cuando corrige las deformaciones de perspectiva que hasta ahora han dificultado o imposibilitado la aprehensión de una obra de arte determinada; además, la investigación histórica debe «averiguar todo lo que los tiempos han modificado en la obra».⁶ Pero el significado, la medida y el sentido de los medios para estudiar la obra de arte sólo los podremos determinar con mayor exactitud una vez que sepamos *qué es una obra de arte* y de qué manera podemos acceder a ella.

Por tanto, la historia de la literatura y del arte puede despejar el camino hacia la obra de arte en tanto que expone sus elementos históricos. De hecho, saber algo de las circunstancias exteriores del surgimiento de una obra de arte nos ayudará a comprenderla. Pero sólo llegaremos a conocerla si de antemano sabemos cuál es la manera adecuada de acceder a una obra de arte. De la misma manera, sólo podemos descifrar un texto filosófico determinado mediante un acto intelectual de «co-filosofar», y no por el mero conocimiento gramatical o lexicográfico de su idioma, que no es más que una herramienta.

En este sentido, y sólo en este sentido, hacemos nuestras las palabras de un historiador del arte:

La obra de arte está hoy sola. Es única, indisoluble, irrepetible. Los estilos y las etapas, la influencia y el liderazgo, la presencia y la creación: todo esto son sólo nuestros medios de llegar a la obra. Ésta no conoce el «ya» ni el «todavía». Todos sus condicionamientos y dependencias (artistas y sociedad, mecenas y pueblo, función y materia) los ha convertido en meros presupuestos. La obra está ante nosotros, nos mira igual que noso-

5. Cfr. E. Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, 2.^a ed., Colonia, 1980.

6. K. Bauch, *Abendländische Kunst*, 1952, p. 8.

tros la miramos. Con su interpelación silenciosa nos exige que la hagamos presente.⁷

Para descartar desde el principio los malentendidos, destaquemos que el tema que vamos a tratar no será en modo alguno histórico, pese a todas las referencias históricas. La mayoría de las teorías occidentales del arte se remontan a reflexiones de los filósofos griegos de la Antigüedad, sobre todo Platón y Aristóteles. Este hecho debe ser entendido como adopción de esos conceptos antiguos o como discusión con ellos. Por tanto, hacemos bien en elegir esas teorías como punto de partida. La referencia a la tradición humanista y a la Antigüedad debe valer, sobre todo, como adhesión a una tradición que todavía fue capaz de preguntar por la esencia del arte de una manera originaria, es decir, sin una orientación histórica. Además de recurrir a experiencias personales e inmediatas, partiremos de textos antiguos y humanistas, con la convicción de que la esencia del arte fue abordada de un modo único por la teoría aristotélica de la *mímesis*.

3. Nuestra tarea

Para aclarar nuestro planteamiento del problema vamos a hacer unas observaciones que recapitulan algo de lo que acabamos de insinuar:

a) El término griego *mímesis* se suele traducir como «imitación», y de este modo se determina la concepción antigua del arte, ya se trate de la poesía, de las artes plásticas o de la música. Este término ha experimentado a lo largo de los siglos las interpretaciones más variadas y contradictorias.

Sin embargo, aclaremos en seguida que este término no alude a un problema *histórico*, sino sobre todo a un problema *teórico*. Veremos que toda interpretación de la *mímesis* presupone una concepción determinada tanto de lo real como del hombre y de sus capacidades espirituales.

Con otras palabras: el problema del arte nos interesa no sólo en sí mismo, sino porque nos conduce inevitablemente a estu-

7. *Ibid.*

diar la *esencia del hombre*. Así pues, la pregunta por la esencia del arte hay que plantearla de tal manera que sus dos aspectos (los cuales interesan tanto al filósofo como al aficionado al arte) salgan claramente a la luz.

b) Interpretar una obra de arte, del tipo que sea, significa hacerla hablar y guiar hacia ella a otros oyentes o espectadores. Pero cada interpretación presupone la elección de un *método* determinado.

Ahora bien, ¿cómo vamos a realizar esta elección antes de saber qué es lo que caracteriza a una obra de arte? Por supuesto, esto no lo vamos a aprender de los autores de la mayoría de las historias del arte y de la literatura que se escriben hoy. Y, sin duda, el hecho de que en ningún otro siglo se haya escrito tanta historia del arte y de la literatura como en el nuestro es preocupante.

c) Continuamente nos encontramos con «obras» que es imposible clasificar de acuerdo con las categorías de la historia, de las ciencias naturales o del pensamiento: las llamamos «obras de arte». Sucumbimos a su fascinación, la padecemos, si ellas nos cautivan a pesar de que ninguna teoría o conocimiento de su naturaleza nos conduce a ellas. De ahí la pregunta: ¿en qué consiste esta peculiar fascinación? ¿Será lo que ejerce esa fascinación, el «arte», un factor imprescindible de nuestra existencia, uno de los factores que determinan la esencia del hombre?

d) También los documentos históricos y filosóficos deben ser objeto de interpretación. Pero ¿en qué se diferencia la interpretación de una obra de arte de cualquier otra interpretación?

e) Las obras que nos proponemos interpretar aparecen ante nosotros peculiarmente veladas e inaccesibles, aunque estén presentes (visibles, palpables, audibles). De lo contrario no tendríamos por qué interpretarlas. ¿Cómo se explica esta paradoja de que una obra de arte pueda estar para nosotros al mismo tiempo presente y ausente?

f) Finalmente, por cuanto respecta a la *mímesis*, que para Aristóteles es la esencia de la obra de arte, habría que preguntar: ¿puede entenderse la *mímesis* como imitación? Y si así fuera, ¿qué imita la *mímesis*? ¿La naturaleza? Pero ¿qué significa «naturaleza»? ¿Lo que los sentidos nos transmiten? A lo largo de los siglos se ha objetado una y otra vez que en este caso la obra de arte sería un duplicado superfluo de la naturaleza. Pues si ya nos hemos adueñado de la naturaleza mediante los senti-

dos, ¿para qué la obra de arte nos la presenta otra vez? ¿O quizás las percepciones sensoriales son defectuosas y de algún modo insuficientes?

Así, desde el comienzo de nuestra investigación los problemas se acumulan, y tenemos que esforzarnos por encontrar poco a poco el camino correcto y recorrerlo paso a paso.

4. La preeminencia del acto interpretativo

De acuerdo con la tradición humanista, la esencia del hombre está en el *lógos*. Por eso, esta tradición ve en la actividad del *lógos*, es decir, en el *λέγειν* (en el sentido griego original de seleccionar y recolectar), un elemento esencial de la «formación» humana y atribuye un papel decisivo a la *interpretación*. ¿Con qué razones?

Ante todo debemos aclarar algunas cuestiones preliminares.

Lo consumado, lo concluido —¿acaso la obra perfecta, cerrada en sí misma, no es objeto de la historia del arte?—, pertenece al ámbito de lo ya *ocurrido*, y por tanto también en apariencia a la historia, que hoy reclama enérgicamente la preeminencia.

La historia tiene sus raíces sobre todo en el recuerdo. La enseñanza de la historia parecía consistir en la transmisión de lo ocurrido. Frente a una enseñanza de esta índole no cabe otra actitud que la recepción pasiva, que hoy es habitual en las aulas, aunque no es una obviedad.

Pero una observación superficial muestra ya que toda forma del recuerdo representa necesariamente al mismo tiempo la realización de una *elección*; de lo contrario nos ahogaríamos en lo pasado y nos hundiríamos en lo indiferenciado. El hombre hace historia sobre todo *separando*: mediante la elección salva partes del pasado, que traslada al presente para hacerlas revivir. Con esta actividad, el hombre demuestra que sólo por medio del *lógos* (en su sentido original de capacidad de seleccionar y recolectar) puede afirmarse como ser histórico. Es evidente que esta capacidad va unida a lo que los griegos llaman *hermeneúein* y nosotros «interpretar», ya que toda interpretación significa *recolectar* lo esencial, *seleccionarlo* y, de este modo, resaltarlo.

En este contexto recordamos el mito del dios Theuth, que Platón narra en *Fedro*. Theuth le entrega varios obsequios al rey egipcio Thamus, entre ellos las letras, a las que alaba diciendo que son un apoyo para la inteligencia y la memoria. Sin embargo, Thamus rechaza este obsequio porque teme que los hombres se acostumbren a recordar no desde «dentro», sino desde «fuera» (275a).⁸ Es evidente que esta alusión a la escritura (como base de una tradición y de un saber) se refiere a la cuestión más general de si un signo «exterior» puede ser el portador de una tradición espiritual. Responder a esta pregunta es hoy urgente porque nos encontramos ante una cultura de libros y museos, con su correspondiente modalidad de enseñanza.

Platón continúa la interpretación del mito:

Es impresionante, Fedró, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la *pintura*. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si *tuvieran vida*; pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios [...] Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda de su padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas.⁹

Este defecto es propio de la escritura, igual que de la imagen: ambas se caracterizan por lo «terrible» (δαινόν), de modo que están ante nosotros como si vivieran y pudieran hablar. Pero si les preguntamos, «apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa» (275d). Esto significa que no pueden participar por sí mismas en un diálogo y que son incapaces de defenderse; echan de menos a su creador: les falta carácter *dia-lógico*.

8. Para la interpretación de este pasaje véase: R. Schaerer, *La question Platonicienne. Études sur les rapports de la pensée et de l'expression dans les Dialogues*, Neuchâtel, 1938; P. Merlan, «Platons Form der philosophischen Mitteilung», en: *Hermäon*, 10 (1939); id., «Form and Content in Plato's Philosophy», en: *Journal of the History of Ideas*, 8 (1947); P. Friedländer, *Platon*, vol. I, 2.ª ed., Berlín, 1954, cap. V [hay traducción española de S. González Escudero: *Platón*, Madrid, Tecnos, 1989].

9. Platón, *Fedro*, 275 d-e [traducción española de Emilio Lledó en: *Platón, Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos, 1997, pp. 405-406].

La crítica de Platón a las tradiciones que se basan sobre todo en documentos «exteriores», ya se trate de escritos o de imágenes, dice lo siguiente:

Porque es olvido lo que [las letras] producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria (μνήμη) lo que has hallado, sino un simple recordatorio (ὑπόμνησις). *Apariencia* de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad [...] Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme *por el hecho de estar en letras*, rebosa ingenuidad.¹⁰

Aquí se afirma de manera explícita que la palabra escrita no basta para transmitir conocimientos. ¿Qué significa esta afirmación?

El «recuerdo interior» —que Platón contrapone al recuerdo exterior (μνήμη-ὑπόμνησις)— es la introspección con que llevamos a cabo la «selección» de los aspectos del pasado que debemos y queremos preservar para el presente. Sería prematuro analizar aquí qué es esa «lectura interior», por qué tiene que ser necesariamente «interior» y cómo es que coincide con la esencia de la inteligencia en tanto que capacidad de *intus-legere* (de la selección interior).

Pero es esencial destacar que Platón formula ya la tesis de que toda obra espiritual se lleva a cabo gracias a la capacidad dialógica del *lógos*, es decir, διὰ λόγον. Por tanto, sin esta capacidad no se podría pensar ninguna historia o tradición. Con otras palabras: sólo *después* del acto dialógico de interpretación se podrán abordar las cuestiones del «antes» y el «después», el «cómo» y el «dónde», así como la cuestión de las influencias formales y estilísticas mediante las cuales una obra de arte ha surgido; sólo entonces se podrán dar respuestas razonadas.

Sólo podemos acceder a las obras y disponer de ellas gracias a nuestra capacidad de *légein*, de seleccionar. Al hacerlas hablar, les otorgamos la posibilidad de seguir viviendo.

10. *Ibid.*, 275 a-c [trad. esp. cit., pp. 403-405].

Como ya hemos adelantado, nuestra tarea consistirá en determinar la forma de *légein* (leer, interpretar) que corresponde a la obra de arte y que debemos adoptar frente a ella. Entonces comprenderemos cómo una obra de arte puede estar materialmente ante nosotros y resultarnos, sin embargo, inaccesible, ya que su significado no se agota en el efecto sensorial instantáneo que produce. En qué consiste el problema de la interpretación de obras de arte lo vamos a analizar al hilo de un texto filosófico: el diálogo *Ion* de Platón, cuyo tema es precisamente cómo comunicar la poesía.

5. La fiesta, la obra de arte y la historia

El diálogo *Ion* comienza con las siguientes palabras:

SÓCRATES: ¡Bienvenido, Ion! ¿De dónde nos acabas de volver ahora? ¿De tu patria, Éfeso? ION: De ninguna manera, oh Sócrates, sino de Epidauro, de las fiestas de Asclepio. SÓCRATES: ¿Celebran, acaso, los de Epidauro en honor del dios juegos de rapsodos? ION: Ciertamente; y además de todo lo que tiene que ver con las musas. SÓCRATES: ¿Y qué? Seguro que has competido. ¿Qué tal lo has hecho? ION: Nos hemos llevado los primeros premios, Sócrates. SÓCRATES: ¡Así se habla! Procura, pues, que sea nuestra la victoria también en las Panateneas. ION: Lo será, si el dios quiere.¹¹

Sabemos gracias al texto que este diálogo se desarrolla entre dos fiestas que poseen un carácter tanto sagrado como competitivo.¹² ¿Debemos entender esta referencia como una mera intro-

11. Platón, *Ion*, 530 a [traducción española de Emilio Lledó en: Platón, *Diálogos*, vol. I, Madrid, Gredos, 1997, p. 249].

12. Asclepio, el dios de la medicina, adquirió gran importancia a finales del siglo V. En la época clásica su lugar de culto más famoso estaba en Epidauro, donde se decía que el dios había nacido. Ya Píndaro atestigua que en Epidauro se celebraban juegos gimnásticos; las competiciones en honor de las musas parecen haberse agregado después, en la época ficticia de redacción del *Ion*.

Las panateneas, la «fiesta total de Atenea», eran la fiesta mayor de Atenas; según la leyenda, fueron fundadas o por Erecto o por Teseo. Se distinguen las «grandes panateneas», que se celebraban cada cuatro años, y las «pequeñas panateneas», que se celebraban todos los años. La fiesta religiosa se dividía en tres partes principales: la celebración nocturna (*pannychís*), con carreras de antorchas y coros de jóvenes; la procesión (*pompé*), que sobre un carro con forma de nave llevaba al palacio el peplo con el que se vestía la imagen de

ducción al diálogo propiamente dicho?, ¿o sirve la información sobre las fiestas en las que Ion participa como punto de partida de la argumentación?

Atenea; y los actos de sacrificio en el palacio. A esto se añadían las competiciones, que duraban de tres a cinco días; había competiciones deportivas, así como declamaciones de rapsodas y un certamen en honor de las musas. Las declamaciones de rapsodas, en las que se recitaba sobre todo a Homero, fueron creadas, al parecer, por Hiparco. Véase a este respecto L. Ziehen en: *Paulys Real Enzyklopädie*, vol. XVIII, 1949, s. v.

Los rapsodas fueron en la Antigüedad los difusores de la poesía épica y presentaron, especialmente en el siglo V, una fuerza cultural de primer orden. En el *Ion* platónico tenemos mucha información sobre su manera de actuar. Según este texto, iban de ciudad en ciudad (541b), de fiesta en fiesta (530a), y competían por los premios. Para declamar se vestían con ropas multicolores, adornadas con guirnaldas de oro (535d), y se colocaban en una tribuna frente a la multitud (535e), recitando de memoria. En su repertorio incluían a poetas como Hesíodo y Arquíloco, pero sobre todo a Homero (531a, 530b).

Es difícil interpretar el nombre «rapsoda», y su origen se pierde en la noche de los tiempos. La palabra «rapsoda» no aparece en las obras de Homero, pero sí *aoidós*, el cantor que recita acompañándose con la lira. Es muy probable que este «cantor» se convirtiera en el «rapsoda» al abandonar la lira y empuñar la vara (*πάβδος*) del orador. Hesíodo cuenta que las musas llevaron una rama de laurel a su consagración y se la entregaron como «un cetro» (*teogonía*, V, 30). La vara del árbol de Apolo elevaba al rapsoda a dignidad divina: «De las Musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra» (V, 94) [cfr. Hesíodo, *Obras y fragmentos*, trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978, pp. 71 y 75].

Ya en el siglo VI los rapsodas interpretaban a Homero en sus competiciones. Heródoto cuenta (5, 67) que el tirano Clístenes de Sición (primera mitad del siglo VI) excluyó a los rapsodas de los juegos de su ciudad. En el año 504 el rapsoda Cineto se encargó de que en las celebraciones de Siracusa los poemas de Homero ocuparan un lugar fijo (escolio a las *Nemeas* de Píndaro, 2, 1). Más o menos en la misma época, Hiparco ordenó en Atenas que Homero entero fuera recitado por los rapsodas.

Píndaro (*Nemeas*, 2, 2) llama a los homéridas *ραπτῶν ἐπέων αἰοδοί*, es decir, «cantores de poemas cosidos», y de este modo da la explicación del nombre «rapsoda». En otro lugar (*Istmicas*, 4, 38) Píndaro dice que Homero dio a los hombres la fuerza de Áyax *κατὰ πάβδον θεσπεσιῶν ἐπέων*, «según la vara de los poemas divinos» [cfr. Píndaro, *Odas y fragmentos*, trad. Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1984, pp. 222 y 282].

Del *Ion* se desprende que los rapsodas no sólo recitaban a Homero, sino que además lo explicaban. Ya que Homero fue el autor en el que se basó la cultura griega, los rapsodas fueron los primeros «maestros» de la nación y actuaron durante mucho tiempo como tales.

Acerca de los rapsodas, véase W. Schadowaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart, 2.ª ed., 1951, pp. 54 ss.

Para los griegos la *fiesta* no era sólo ni una expresión de alegría colectiva ni un patético día solemne. Era, entre otras cosas, el lugar y el momento de celebración de las obras humanas más grandes. En este sentido, la fiesta creaba la historia, algo de lo que no son capaces los meros «días de conmemoración». Para nosotros este significado ha desaparecido. Como consecuencia de la tecnificación general, el ritmo de los acontecimientos se ha acelerado tanto en nuestro pobre presente que hemos perdido incluso la capacidad de elevarnos a un día festivo y ordenar los acontecimientos en vista de él.

Por el contrario, los griegos dividían el tiempo de acuerdo con las fiestas, no con los «acontecimientos».

Cuando en el ámbito de la naturaleza hablamos de «acontecimientos», queremos decir simplemente que dentro de un sistema de referencias establecido por nosotros mismos se han producido ciertos cambios, los cuales pueden representar en un caso un comienzo y en otro caso un final. De hecho, en la naturaleza nada comienza o termina; los fenómenos sólo tienen la apariencia de comenzar o terminar cuando los observamos en vista de un sistema de referencias que hemos elegido.¹³ La «historia de la naturaleza» es la clasificación de los fenómenos en nuestros sistemas de referencia, y no es una casualidad que en griego *historía* no signifique «historia», sino «ciencia particular».

También en el ámbito humano ocurre lo mismo: los acontecimientos se suceden sin cesar, a saltos, como las olas del mar, y depende únicamente del observador que un período comience o termine con uno u otro de ellos. Pero esta sucesión de acontecimientos, interminable e incomprensible, todavía no es la historia. Por el contrario, al contemplarla nos invade una sensación de estar perdidos, el miedo a ahogarnos en lo ilimitado.

Por tanto, la *historia* sólo aparece una vez que se ha impuesto un orden determinado a los acontecimientos y se ha dado a su sucesión un comienzo y un final; un orden y una unidad que los propios acontecimientos no muestran y que no se desprende de ellos.

13. Véase Thure von Uexküll, *Der Mensch und die Natur*, 1953 [*El hombre y la naturaleza*, trad. Manuel Entenza, Barcelona, Zeus, 1961], así como E. Grassi y T. von Uexküll, *Von Ursprung und Grenzen der Geisteswissenschaften*, 1950 [*Las ciencias de la naturaleza y del espíritu*, trad. Adolfo Muñoz Alonso, Barcelona, Luis Miracle, 1952].

Los romanos crearon la historia integrando los acontecimientos en el proyecto de *su mundo*, que ellos intentaron realizar. Sólo por esta razón podemos hablar del comienzo y el final de la historia de Roma.

Por supuesto, la historia (en este sentido) no es una obviedad. Hay países y continentes enteros en los que el pensamiento histórico apenas existe. Así pues, ¿quién o qué crea originariamente la historia?

Desde el punto de vista griego, la fiesta celebra el instante de la realización de una obra humana o divina: en el caso de los juegos olímpicos se trata de una actuación deportiva que se basa en el dominio magistral del cuerpo; en el caso de las representaciones dramáticas y poéticas se trata de la ejecución de una proeza espiritual. De ahí que Vico pensara que los griegos contaban el tiempo de su historia según los juegos olímpicos, los cuales eran la consagración de sus realizaciones supremas y al mismo tiempo el reconocimiento de éstas por la comunidad. La comunidad desempeña aquí un papel esencial, ya que sólo en ella puede imaginarse y realizarse una competición.

Esta concepción de la fiesta como el acontecimiento fundamental de la historia no es privativa de los griegos. También los cristianos hicieron empezar su historia en el día en que la compleción del hombre se volvió posible: con el nacimiento del Redentor. Los cristianos celebraban y celebran, pues, un acontecimiento que no pertenece sólo al pasado, sino también a un presente permanente y que, como toda fiesta genuina, está relacionado con un final que todavía ha de llegar.¹⁴

14. A la vista del contenido religioso de la festividad, Kerényi habla de un aspecto festivo del mundo, al cual corresponde un tipo determinado de transfiguración. Véase K. Kerényi, *Die antike Religion*, 1952, p. 42 [hay traducción española de K. Kovacsics y M. León: *La religión antigua*, Barcelona, Herder, 1999]; también P. Radin, *Die religiöse Erfahrung der Naturvölker*, Zürich, 1951.

Expresiones como las de Platón en el libro segundo de *Las Leyes* (653d) aclaran también el sentido y la índole de la fiesta griega: «Los dioses, apiadándose del género humano que, por naturaleza, está sometido a tantas fatigas, dispusieron como descanso de sus penurias la alternancia de fiestas, y, para que recuperen su estado originario, les dieron a las Musas y a Apolo, el guía de las Musas, así como a Dionisio como compañeros de sus festivales» [traducción española de Francisco Lisi: Platón, *Diálogos*, vol. VIII, Madrid, Gredos, 1999, p. 244]. Qué sucedía esencialmente en estas fiestas lo sabemos gracias a las odas de Píndaro, que al mismo tiempo son elementos integrantes de una

Por tanto, la fiesta auténtica fundamenta la historia al extraer de las mejores obras y acciones de los individuos en el marco festivo de una comunidad las normas que luego serán determinantes para valorar las obras humanas. Al quedar fijado este punto de referencia, todas las acciones y todos los acontecimientos humanos pueden ser situados en un orden temporal y espacial.

En conjunto, las fiestas de una comunidad forman un «proyecto» determinado en cuyo marco se desarrolla su historia. Si este proyecto es de tipo religioso, la raíz de la historia será la providencia.

Por el contrario, si el proyecto es de tipo mundano (técnico, político), la historia que se desarrolle en su marco tendrá sobre todo carácter profano. Pero ¿qué lugar ocupa aquí el poeta? ¿Qué clase de fiesta crea el poeta?, ¿cuál es el «tiempo humano» que él instaaura así?

¿Hay una relación original entre la obra de arte y la obra religiosa que nuestra estética y nuestra historia del arte han pasado por alto y olvidado hace ya mucho tiempo? ¿Se refiere el comienzo del *Ion*, tan poco importante en apariencia, a este conjunto de preguntas?

fiesta determinada, y establecen y exponen su significado auténtico. Así, la primera oda pítica comienza de la siguiente manera: «¡Áurea lira, de Apolo y de las Musas de trenzas violáceas tesoro justamente compartido! A ti te escucha el paso de danza, comienzo de la fiesta, y obedecen los cantores tus señales cuando de los preludios que guían los coros los primeros acordes preparas vibrante. ¡Hasta el rayo apagas, lancero de inextinguible fuego! Y duermes sobre el cetro de Zeus el águila, su rauda ala a entrambos costados relajando, la reina de las aves, cuando una nube de ojos oscuros sobre su corva cabeza, de los párpados dulce cerrojo, le has derramado, y ella dormitando la húmeda espalda levanta, por tus impulsos cautivada. Y aun el violento Ares, a un lado dejando la hiriente punta de sus lanzas, calienta su corazón en sueño profundo; y tus dardos embelesan también las almas de los dioses, gracias a la pericia del hijo de Leto y de las Musas de apretada cintura» [traducción española de Alfonso Ortega: Píndaro, *Odas y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 142].

II

EL ENFOQUE TRADICIONAL DEL MUNDO HUMANO: EMPEIRÍA

1. El planteamiento del problema

La cita del diálogo platónico *Ion* nos ha permitido constatar que la historia ni consiste en la enumeración de acontecimientos ni puede ser explorada a partir de ella. La historia es siempre ordenación (de acontecimientos) en un proyecto (del mundo), es decir, una interpretación. De aquí se deriva un problema: ¿cuál es la forma de interpretación que corresponde a la obra de arte? Vamos a estudiar esta pregunta al hilo de nuestro texto. En *Ion* Sócrates toma de nuevo la palabra:

Por cierto, Ion, que muchas veces os he envidiado a vosotros, los rapsodos, a causa de vuestro *arte* (τέχνη); vais siempre adornados en lo que se refiere al aspecto externo, y os presentáis lo más bellamente que podéis, como corresponde a vuestro *arte* (τέχνη), y al par necesitáis frecuentar a todos los buenos poetas, y principalmente a Homero, el mejor y más divino de ellos, y penetrar no sólo sus palabras, sino su pensamiento. Todo esto es envidiable. Porque no sería buen rapsodo aquel que no entienda lo que dice el poeta. Conviene, pues, que el rapsodo llegue a ser un intérprete del discurso del poeta, ante los que le escuchan, ya que sería imposible, a quien no conoce lo que el poeta dice, expresarlo bellamente.¹

Aquí nos encontramos ya con los términos exactos de nuestro planteamiento.

En primer lugar habría que aclarar qué significa:

1. Platón, *Ion*, 530 b5 [trad. esp. cit., pp. 249-250].

a) *ocuparse* (διατρίβειν) de los poetas, y por tanto de una obra de arte;

b) *comprender* su sentido (γινώσκοντα ὅτι λέγει, τὴν διάνοιαν ἐκμανθάνειν) y no sólo sus palabras (μὴ μόνον τὰ ἔπη);

c) *interpretarlos* (τὸν ῥαψῳδὸν ἐρμηνέα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίγνεσθαι).

Pero ¿en qué se distingue la interpretación especial de una obra poética de la interpretación de un texto filosófico o de la interpretación de un documento histórico?

Está claro que la esencia del rapsoda está relacionada de una manera peculiar con el fenómeno del λέγειν, es decir, del seleccionar, del elegir y, por tanto, del recolectar. Su propio nombre habla de esta relación: ῥαφή es la costura, ῥάπτης es el que cose, y ῥάπτω significa reunir.

¿El hecho de que se atribuya al rapsoda una función especial se deberá a que el hombre es, según Aristóteles, un ζῷον λόγον ἔχον, un ser vivo que posee la facultad del λόγος y con ella la capacidad de λέγειν, de seleccionar y reunir?

En cierto sentido suena raro que Sócrates, el filósofo, diga que envidia al intérprete de los poetas. ¿Esta envidia es mera ironía o hay tras ella una intención especial?

En las frases siguientes de nuestro texto hay una declaración que al parecer nos proporciona, aunque en forma negativa, una primera definición del arte.

Ion responde a la afirmación de Sócrates de que el rapsoda debe ser capaz de comprender y comunicar el sentido de los poetas:

Verdad dices, oh Sócrates. A mí, al menos, ha sido esto lo más trabajoso de mi arte, por eso creo que de todos los hombres soy quien dice *las cosas más hermosas sobre Homero* (λέγειν περὶ Ὁμήρου); de manera que ni Metrodoro de Lámpsaco, ni Estesímbroto de Tasos, ni Glaucón, ni ninguno de los que hayan existido alguna vez, han sabido decir tantos y tan bellos pensamientos sobre Homero, como yo [...] Creo que es digno de oírse lo bien que he adornado a Homero [...] SÓCRATES: Yo, por mi parte, me tomaré tiempo para escucharte; pero ahora respóndeme a esto, ¿eres capaz únicamente de hablar sobre Homero, o también sobre Hesíodo y Arquíloco? ION: No, no, *únicamente sobre Homero*. A mí me parece ya suficiente.²

2. *Ibid.*, 530 c7 - 531 a3 [trad. esp. cit., pp. 250-251].

Las palabras de Ion indican que su talento especial no se refiere a lo que es *común* a todos los poetas (es decir, a algo general o universal), sino exclusivamente a lo que es *particular* de uno solo (Homero). ¿Cómo puede explicarse esta limitación?

Al comienzo de su *Metafísica* Aristóteles distingue las diversas formas y peldaños del saber, del εἰδέναι. *Eidénai* significaba inicialmente «ver», tiene la misma raíz (*id*) que el verbo latino *videre*. Entre los primeros peldaños del saber, Aristóteles menciona la sensación, y dentro de ella atribuye la supremacía a la visión, pues ella es la que «más diferencias» revela.³

Así pues, Aristóteles entiende el saber en primera instancia como la capacidad de distinguir; y contrapone dos formas completamente diferentes del *eidénai*, del «saber»:

a) La primera *se dirige hacia lo universal*, lleva a cabo distinciones basándose en un principio. Es el saber razonado, que forma parte de la *theoría*. Quien, basándose en una *theoría*, hable de poesía o de arte será capaz de conocer e interpretar a *cualquier* poeta, y no sólo a uno.

b) La otra forma del saber se refiere a lo *individual* (τὰ καθ' ἕκαστον). El ejemplo clásico de esta categoría es el conocimiento mediante los sentidos (αἴσθησις), que no sirve para conocer lo universal, sino sólo lo individual.

Así pues, de las manifestaciones de Ion se desprende que el talento del rapsoda (y al mismo tiempo el del poeta, pues más adelante veremos que ambos son eslabones de la misma cadena) *no surge de la «visión» de lo universal*, es decir, de la *theoría*.

Acabamos de decir que los sentidos revelan lo individual, lo καθ' ἕκαστα; ¿tendría entonces el arte su razón de ser en lo que los sentidos nos transmiten? Algunos teóricos del arte derivan el arte en tanto que tal de una sensibilidad especial.

Para responder a esta pregunta debemos aclarar, en primer lugar, qué son (de acuerdo con la tradición) los sentidos y qué es lo que nos transmiten.

Quizás un ejemplo de la experiencia inmediata sea la mejor ayuda para responder a esta pregunta, pues teorizar sobre los

3. Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1987, pp. 1-2. [N. del T.]

sentidos es mucho menos convincente que acercarse a ellos por medio de la observación.

2. El caos de los sentidos

El día llega a su fin. Nos encontramos en el norte de Chile, en la región de las grandes minas de cobre, cerca de la frontera con Perú, a 3.800 metros de altura. Caminar durante horas bajo la deslumbrante luz del desierto, entre rocas llameantes y en medio del polvo de un mundo puramente mineral carcome la sustancia vital; la altura y el aire enrarecido parecen absorber los pulmones. Agotado, me acuesto de espaldas, perdido, sumergido en el cielo luminoso.

Sólo existen las formas de las rocas que se yerguen alrededor de nosotros como un gigantesco anfiteatro esculpido en las montañas. Las rocas y las montañas se disuelven en olas de color. Sólo se distinguen los planos puros delimitados por los colores, de los cuales estamos acostumbrados a desprender los objetos. Pero ¿podremos lograrlo aquí arriba? Recurriendo al conocimiento habitual, sé «teóricamente» que la montaña pertenece a la tierra, pero aquí la roca se destaca del cielo sólo como un color diferente, más luminoso, más intenso. Aquí distingo la tierra y el cielo sólo porque tengo la costumbre de distinguirlos y separarlos en medio de la lluvia de impresiones ópticas. Pero lo habitual es ahora sólo un recuerdo distante; recurrir a lo conocido es imposible. Todo se extiende sin conexión y se disgrega en «phantásmata», en apariciones.

Incluso el propio cuerpo se vive aquí como un «cuerpo extraño», con toda su apatía. Los límites entre lo propio y lo ajeno se disuelven. Por los párpados cerrados penetra la luz aturdidora. Poco a poco me invade un único deseo: descender de la barca plateada de los «phantásmata» en la que me balanceo, volver a encontrar un viejo punto de apoyo, poder por fin establecer algo firme. ¡Si al menos pudiera confiar en un único sentido como mediador infalible, inconfundible! Tal vez el sentido del tacto, para reencontrar por lo menos el «suelo», ya que todo parece escurrirse sin cesar. La palabra «suelo», que se hace presente en un soliloquio que parece un sueño, me hace estremecer de manera inesperada, pues me doy cuenta de que, en este estado de suspensión, ha perdido su significado.

Allí donde se origina la luz aparece una extraña escala de colores que marca un ritmo. En realidad no sé si estoy despierto o si estoy soñando. ¿Cómo distinguirlo?

Me confunde el hecho de que estamos acostumbrados a construir la realidad mediante la combinación de diversas experiencias sensoriales, y por primera vez comprendo que los sentidos, por sí solos, no ordenados por la razón, revelan algo muy contradictorio: la realidad es al mismo tiempo una unidad y una pluralidad inconexa.

El silencio es tan completo que comienza a gritar, a aullar como una enorme sirena; el silencio lo tapa todo, amenaza incluso con ahogar los colores que antes brillaban tanto. La afluencia de las impresiones sensoriales y al mismo tiempo la sordera que provocan son tan potentes que apagan toda expectativa y todo recuerdo. Hasta el tiempo está anulado.

Este estado persiste, no puedo defenderme de él, lleva a la muerte blanca, como en la nieve. Lo decisivo: en este estado yo sólo podría aferrarme a una única certeza, la de mi cansancio; pero también éste se disuelve en el flotante sentido del tacto, en el gozo de la espalda que reposa. Para liberarme debería incorporarme con un último esfuerzo y rebelarme, aun estando reducido a una sombra, contra la mano invisible de lo inquietante. Pero sé que aun así sólo lograría enredarme más aún en las sensaciones de las que intento escapar.

El ocaso comienza: las sombras empiezan a resbalar, a moverse suavemente; lo que en apariencia reposa se pone en movimiento. Todo fluye, se dispersa, como en una tormenta de arena.

Pero de repente, con un estrépito apenas superable por el de una explosión, me llega una voz humana; viene de alguna parte, no pertenece a nadie. Vuelvo a quedar atrapado. La campana de bronce del silencio bajo la cual me encuentro parece romperse en mil pedazos. Y ahora sucede el milagro: en el silencio reventado, riachuelos de impresiones sensoriales confluyen de nuevo en certezas: vuelvo a saber dónde estoy, cuándo y cómo he llegado a este lugar. Recuerdos, relaciones humanas —la preocupación de los que me buscan— me devuelven desde la soledad absoluta de ese estado de suspensión a la orilla de las certezas.

¿A qué viene esta descripción? Ha de mostrarnos que los sentidos, por sí mismos, no nos proporcionan certezas. En Europa algo así ya sólo puede sucedernos, quizá, en el estado de ebriedad.⁴ Pero en ese paisaje lunar comprendemos que el río

4. A. Huxley, *The Doors of Perception*, 1954 [hay traducción española de E. Rius: *Las puertas de la percepción*, Barcelona, Edhasa, 2004].

inquietante en el que tratamos de nadar es ese elemento inconstante e impetuoso del que está formado nuestro mundo.

También el artista cree haber hecho la misma experiencia: Cézanne es uno de los artistas que ha tenido consciencia clarísima del proceso creador; y además ha elaborado una descripción muy sugerente del mismo. Ésta puede servir a nuestro fin inmediato, pues expone con las siguientes palabras la forma en que el caos de las impresiones sensoriales alcanza la claridad en el orden de una obra de arte:

Percibo la ascensión de esos grandes arcos iris, de esos prismas cósmicos, de esa aurora de nosotros mismos por encima del vacío [...] Bajo esta llovizna respiro la virginidad del mundo. Hay un agudo sentido de los matices que me atormenta. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento, mi cuadro y yo formamos un mismo cuerpo. Somos un caos irisado [...] Veo que afloran rocas bajo el agua, noto el peso del cielo. Todo cae a plomo. Una lívida palpitación envuelve los aspectos lineales. Las tierras rojas salen de un abismo. Comienzo a separarme del paisaje, a verlo. Me distancio mediante ese primer esbozo, esas líneas geológicas. La geometría, medida de la tierra [...] De súbito, una lógica aérea, coloreada, reemplaza a la sombra, a la terca geometría. Todo se organiza, árboles, campos, casas. Veo. A través de manchas. El cimiento geológico, la labor preparatoria, el mundo del dibujo se hunde, se desmorona como en una catástrofe. Todo desaparece y se regenera por obra de un cataclismo. Nace un nuevo período [...] Metido en él, ya no hay nada que se me escape, todo es denso y fluido a la vez, natural. Sólo hay colores, y en los colores claridad, el ser que los piensa, esa elevación de la tierra hacia el sol, esa exhalación de las profundidades hacia el amor. Lo genial ha de consistir en inmovilizar esta elevación dentro de un minuto de equilibrio, sugiriendo su impulso sin embargo. Quiero apoderarme de esta idea, de este chorro de emoción, de esta humareda de estar por encima del brasero universal. Hay un peso que entorpece mis pinceles, que lastra mi tela. Todo cae. Todo recae bajo el horizonte [...] Lo genial consistiría en separar la amistad de todas esas cosas al aire libre, sin salir de la misma elevación, sin salir del mismo deseo.⁵

Aunque todavía no hemos definido el fenómeno del arte, nos parece importante hablar ya de ciertas teorías del arte. Es quizá

5. J. Gasquet, *op. cit.*, pp. 18-21 [trad. esp. cit., pp. 156-157].

sinotómico que pintores pre-impresionistas como Corot y Courbet y, posteriormente, de manera más clara, el impresionismo francés elaboraran teorías basadas en experiencias como las que hemos descrito. La pintura francesa del siglo XIX intenta mediante sus teorías separarse del contenido pictórico de carácter histórico e intelectual. Más aún: está convencida de que la realidad, la naturaleza, *no* es el mundo corporal, sino la infinita variedad de apariciones *visibles*. Por tanto, el objeto de la pintura *no* son las «cosas», sino la *percepción puramente objetiva de las impresiones ópticas que forman la superficie del mundo visible*. Para ser un equivalente real de la experiencia visual, la pintura no tiene más que reproducir esa *maraña de colores*, con lo cual palpamos en cierto modo la *superficie de las cosas*. Por eso Courbet y los «realistas» dicen que practican pintura «pura» y que reproducen únicamente el *estímulo visual*: así pues, aquí tenemos una concepción de la naturaleza que está cerca de nuestras vivencias en las minas de cobre de Chile.

Frente a estos «realistas» —término que propiamente no corresponde a la intención real de esta teoría—, los «impresionistas» dan un paso nuevo y decisivo que tendrá unas consecuencias inesperadamente amplias para el planteamiento de nuestro problema. Un historiador del arte formula de manera muy acertada con las siguientes palabras la idea básica de los impresionistas:

La concepción de la realidad de los realistas presupone que los estímulos de percepción reunidos por la visión pura emanan de la superficie de los objetos físicos. Pero siempre se trata de una concepción ya agregada a la *pura* visión y que, a sabiendas, transformamos en objeto puramente óptico. A la visión más pura sólo le están dadas realmente unas sensaciones que cambian continuamente y que están determinadas por relaciones instantáneas de luz y por estados subjetivos; no unos objetos fijos, que existen independientemente de la persona que los ve y los pinta, sino una relación fluctuante entre el impulso exterior y la reacción de los sentidos: fenómenos, *impresiones*. En la vida práctica casi nunca captamos las impresiones cromáticas como tales, sino siempre como propiedades de las cosas materiales. Este elemento imaginado y conceptual de la experiencia es el que el *impresionista* quiere separar del elemento puramente óptico.⁶

6. W. Hess, *op. cit.*, p. 12 [trad. esp. cit., p. 18].

En este texto está expresada la idea básica, decisiva para nosotros, de que el punto de partida de nuestras experiencias nunca son las cosas materiales (pues éstas son una construcción humana que responde a fines prácticos), sino *sólo un centelleo de partículas de color*, o un tejido de velos de colores que semejan superficies. En relación con nuestro problema debemos recordar aquí que la selección de las impresiones de color —es decir, esa realidad puramente pictórica que es el presupuesto para la construcción de un cuadro— es ya un *ordenamiento* artístico. Nuestra tarea es precisamente determinar dónde tiene sus raíces la visibilidad puramente «artística» del mundo fenoménico. Este problema está contenido implícitamente tanto en la teoría de los «realistas» como en la de los «impresionistas», pues unos y otros se esfuerzan continuamente por liberar al color de su ligazón con las cosas corporales y, en consecuencia, por separar a la visión artística de la realidad de la visión no artística de la realidad. Cézanne es quien vio este problema de la manera más consciente cuando subrayó que, si bien un cuadro surge a partir de puras impresiones de color, éstas deben ser ordenadas artísticamente para formar una obra de arte; del mismo modo, para Cézanne el arte surge en contacto con la naturaleza, es decir, sólo a partir de impresiones de color, las cuales empero deben ser *dominadas por una «lógica» artística*. De ahí la clara separación que Cézanne establece, como puede apreciarse por las citas precedentes, entre «naturaleza» y «arte».

3. Lo empírico

Detengámonos a precisar en qué punto de nuestra investigación nos encontramos y cuál es el sentido de nuestras referencias a la vivencia inmediata, ya sea en las minas de cobre chilenas o en las manifestaciones de Cézanne. Con esta descripción y con las citas de un artista hemos intentado retomar en forma potenciada lo que ya hemos expuesto al principio de nuestro trabajo con la descripción de una naturaleza que no está ordenada por un proyecto humano. Allí habíamos quedado desconcertados al descubrir que nuestros paralelos artísticos con los paisajes europeos, tal como los pintores nos los han presentado, no son correctos. Esto quiere decir que la naturaleza no se da

por sí misma, sino que nos exige una actividad para captarla. Ahora vemos que, en última instancia, lo que la naturaleza nos da es sólo una lluvia de impresiones sensoriales, y comprendemos dónde hay que buscar nuestra actividad.

Los sentidos no transmiten conocimiento, ni siquiera un conocimiento particular. Entonces, ¿qué son las constataciones de las que habla Aristóteles cuando contrapone el saber particular al saber general (proporcionando así la concepción tradicional del saber racional)?

La tradición afirma que salimos al encuentro de la naturaleza sobre todo a través de la *empeiria*, a través de constataciones empíricas. La palabra *empeiria* se deriva del verbo *peiráo*, y es revelador que este verbo significara inicialmente «intentar», «probar».

Así pues, al aparecer lo empírico se presenta algo nuevo que se distingue de la mera percepción sensorial y que es incluso un intento de trascender el mundo sensorial. En la lluvia de impresiones que nos inundan desde todas partes estamos obligados a hacer una elección «en vista de algo». La corriente de las impresiones sensoriales que cambian sin cesar es guiada por la *empeiria* en una dirección determinada. Un ejemplo: a la *empeiria* le corresponde constatar que el calor, cuando alcanza cierta intensidad, nos causa dolor físico; sin embargo, en el mismo grado el calor es imprescindible para que preparemos nuestra comida. En este caso, la *empeiria* se conforma con constatar el grado de temperatura; igual que para Aristóteles la *empeiria* es sólo la constatación de algo (ὅτι = que algo es), pero no fundamentación (διότι = por qué algo es),⁷ y constatación de algo individual.⁸

7. Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, 981 a30, p. 7. [N. del T.]

8. Quizá sea oportuno recordar que, mientras que nosotros equiparamos la *empeiria* con el conocimiento sensorial, Aristóteles afirma en las primeras líneas de la *Metafísica* que los animales conocen mediante los sentidos (los cuales forman una jerarquía); pero Aristóteles añade que los animales «participan poco de la *empeiria*», la cual es por su parte el origen de todo conocimiento humano (980 b26 [trad. esp., p. 4]). ¿Cómo llega Aristóteles a esta afirmación, que distingue nítidamente las impresiones sensoriales de la *empeiria*? Si ambas fueran idénticas, la *empeiria* debería ser propia del animal en la medida más alta, cosa que Aristóteles niega.

Por tanto, ¿en qué consiste para Aristóteles la esencia de la *empeiria*? La respuesta es sorprendente: la *empeiria* surge cuando en el recuerdo del individuo varias impresiones de una misma cosa se reúnen para formar un todo. Literalmente: «muchos recuerdos de la misma cosa llegan a constituir una

Se trata, por tanto, del instante en que para conocer los fenómenos nos vemos obligados a avanzar hacia la constatación o a referirnos a un criterio elegido. De este modo pasamos a una esfera totalmente nueva. La impresión sensorial que es arrastrada por la corriente de innumerables fenómenos (φαινόμενα) es *constatada mediante una referencia*. (Al hablar de «constatar» queremos indicar que el material de las impresiones sensoriales ha de ser ordenado y fijado.) Aquí se manifiesta por primera vez un acto de «selección». Pero si el *légein* —en el sentido de seleccionar y, por tanto, separar y recolectar— es entendido como la actividad originaria del *lógos*, también la *empeiria* ha de aparecer como una realización del *lógos*, aunque en nuestro contexto este término todavía no signifique algo así como razón o entendimiento. Lo empírico es, de acuerdo con la filosofía tradicional, el primer intento de crear un orden (en griego, *kósmos*) en el caos de las impresiones, o de colocar el primer peldaño de un proyecto de mundo.

Ahora comprendemos también en qué pensaban los «impresionistas» franceses cuando afirmaron que los colores no provienen de la superficie de las cosas, sino que las cosas son creaciones que el artista introduce en la lluvia de las impresiones sensoriales mediante la selección y composición de la superficie de color. En efecto, los objetos no hacen posibles las constataciones empíricas, sino que éstas crean los objetos en el caos de los datos sensoriales. Pero debemos anotar en seguida que aún

experiencia» (μιάς ἐμπειρίας δύναμιν ἀποτελοῦσιν, 980 b29 [trad. esp., p. 4]). Así pues, Aristóteles nos dice que llegamos a la constatación empírica cuando establecemos una *relación* en las impresiones sensoriales (los recuerdos) relativas a algo. Esto tiene un significado decisivo, pues explica por qué los animales disponen (para la teoría aristotélica) de escasa *empeiria*. El animal individual no necesita pasar por la pluralidad de los fenómenos, abrirse un «camino» a través de ellos, ya que *la especie se encarga casi por completo de esta tarea*. Podemos decir, por tanto, que en el mundo animal la «vida» misma se encarga de «vadear» el río de las impresiones sensoriales. A la ciencia que se ocupa de aclarar estos fenómenos la llamamos hoy «ciencia del comportamiento» (véase J. von Uexküll, *Bedeutungslehre*, Hamburgo, 1956; T. von Uexküll, *Der Mensch und die Natur*, Berna, 1953; y las obras de A. Portmann y K. Lorenz. Véase A. Portmann, *Zoologie und das neue Bild des Menschen*, Hamburgo, 1956). Por el contrario, el hombre, como *individuo*, depende de sí mismo y necesita la *empeiria*. Ésta empieza donde la orientación instintiva en lo sensorial ha perdido su vigencia absoluta.

no sabemos si los fragmentos de la *empeiria* son idénticos a los proyectos del artista.

La doctrina de los fenómenos con cuya ayuda lo que aparece (*phainómenon*) se convierte en el presupuesto de la constatación (*empeiria*) puede ayudarnos a explicar por qué la filosofía tradicional interpretó este ahondamiento de lo empírico como un «despertar», en el sentido de que *conectamos y ordenamos* los fenómenos en vista de lo que a nosotros, los hombres, nos importa. Recordemos en este contexto un pasaje de Schopenhauer:

Aquí, de hecho, se nos plantea muy de cerca la estrecha afinidad entre la vida y el sueño: y no ha de avergonzarnos el confesarla, después de que ha sido reconocida y expresada por muchos grandes espíritus. Los Vedas y los Puranas no conocen mejor comparación ni usan otra con más frecuencia que la del sueño para expresar el conocimiento del mundo real, al que denominan «velo de Maya». Platón dice a menudo que los hombres viven en un sueño y sólo el filósofo se esfuerza por despertar [...] Tras estos pasajes poéticos, séame permitido expresarme en una comparación. La vida y el sueño son hojas de uno y el mismo libro. *La lectura conexa es la vida real*. Pero cuando las horas de lectura (el día) han llegado a su fin y comienza el tiempo de descanso, con frecuencia hojeamos ociosos y abrimos una página aquí o allá, sin orden ni concierto.⁹

4. Lo empírico y el arte

De las consideraciones precedentes se desprende que para la tradición la transmisión sensorial es la condición previa de las constataciones empíricas con las que el hombre sale al encuentro de la naturaleza, sin por ello agotar todos sus fenómenos. Lo empírico es el primer paso hacia el ordenamiento de los datos sensoriales, y no una mera impresión pasiva, según creen los materialistas. Nunca encontraremos a la naturaleza tal como ella es en sí, sino ya «ordenada» *por nuestras constataciones*.

Así pues, la *empeiria* es en cada caso un material sensorial ordenado con respecto a algo singular. En este contexto vamos a citar un pasaje del ensayo de Einstein *La física y la realidad*:

9. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, libro I, § 8 [traducción española de Pilar López de Santa María: A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2004, vol. I, pp. 65-66].

Creo que el primer paso hacia la configuración de un «mundo real externo» radica en la formación del concepto de objetos corpóreos. Aparte de la multitud de nuestras experiencias sensoriales, poseemos (mental y arbitrariamente) ciertos complejos de impresiones sensoriales, que se presentan reiteradamente (en parte, unidos a impresiones que son interpretadas como signos de las experiencias sensoriales ajenas), y les atribuimos un significado: el significado de objeto corpóreo. Considerado lógicamente, este concepto no es idéntico a la totalidad de impresiones sensoriales que a él se refieren, sino que es una creación arbitraria de la mente humana [...] El segundo paso lo constituye el hecho de que en nuestra reflexión [...] asignamos a este concepto de objeto corpóreo un significado, independiente en alto grado de la impresión sensorial que lo suscitó. Esto es lo que queremos decir cuando atribuimos a un objeto corpóreo una «existencia real». La justificación de esa configuración descansa exclusivamente en que, por medio de tales conceptos y relaciones mentales, podemos orientarnos en el laberinto de las impresiones sensoriales. Estas nociones y relaciones, aunque libres enunciados de nuestros pensamientos, se nos presentan más vigorosas e inalterables que la propia experiencia sensorial individual, cuyo carácter, no difiriendo mucho del resultado de una ilusión o de una alucinación, nunca está completamente garantizado.¹⁰

Pero si la *empeiria* es más, la *conexión*, la *reunión* de lo que los sentidos nos revelan, ¿coinciden lo artístico y lo empírico, ya que ambos son la revelación de lo individual? En ambos bulle un proceso creador que tiende a «transcender» lo inmediato. ¿Es idéntico este proceso de «transcendencia» en la *empeiria* y en el arte?

Lo específico de lo empírico reside —así es como tendríamos que decirlo— en el hecho de que sus constataciones *nunca alcanzan la totalidad de un cosmos, de un mundo ordenado*, como sí hace el arte. Según el punto de partida que elijamos para observar los fenómenos, constataremos uno u otro fenómeno. El mismo objeto que nos parece «grande» en vista de algo puede parecernos «pequeño» en vista de otra cosa. Lo mismo sucede

en relación con las diferencias de temperatura, de modo que llegamos a la posición que Protágoras defendió en la Antigüedad. Protágoras...

[...] viene a decir que «el hombre es la medida (μέτρον) de todas las cosas, tanto del ser de las que son, como del no ser de las que no son» [...] ¿Acaso no dice algo así como que las cosas *son* para mí tal como a mí me parece que son y que son para ti tal como a ti te parece que son? [...] ¿No es verdad que, cuando sopla el mismo viento, para uno de nosotros es frío y para otro no? [...] ¿Diremos, entonces, que el viento es en sí mismo frío o no? ¿O crearemos a Protágoras y diremos que es frío para el que siente frío y que no lo es para quien no lo siente?¹¹

De esta manera, las constataciones empíricas individuales se revelan *inconexas, arbitrarias y oscilantes*, circunstancia que la filosofía tradicional caracteriza con el concepto de *relatividad de la empeiria*. Lo empírico parece tener su raíz en la necesidad de ordenar los fenómenos sensoriales, pero no es capaz de crear un orden completo. Cada vez nos presenta un mundo *astillado* en cuyos fragmentos vemos reflejado el cosmos en mil pedazos brillantes.

Las constataciones empíricas se asemejan en cierto sentido a los hallazgos prehistóricos: a partir de sus fragmentos se pueden adivinar intentos aislados e insuficientes de construir un mundo, pero su totalidad permanece inaccesible.

Lo empírico, sin embargo, no se agota en este aspecto negativo: en consonancia con la concepción filosófica tradicional, al hombre le parece inquietante la multitud de cosas que lo rodea y lo inunda. El hombre no puede ni quiere hundirse en el río de la experiencia puramente sensorial; por eso está obligado a «vadearlo». Lo empírico es el primer intento, aún balbuceante, de rebasar (transcender) los fenómenos. Además, el ordenamiento de los fragmentos sensoriales sucede en la *empeiria* mediante ciertos esquemas que se eligen sobre todo en vista de una finalidad.

¿De qué tipo es el orden que establece el arte y cómo consigue superar lo empírico? Al decir las palabras «superar lo em-

10. A. Einstein, *Aus meinen späteren Jahren*, Stuttgart, 1952, p. 63 [traducción española de Arturo del Hoyo en: Albert Einstein, *De mis últimos años*, México, Aguilar, 1969, pp. 69-70].

11. Platón, *Teeteto*, 152 a-b [traducción española de Fernando García Romero en: Platón, *Diálogos*, vol. V, Madrid, Gredos, 1988, pp. 193-194]. Véase mi interpretación detallada del *Teeteto* en E. Grassi, *Vom Vorrang des Logos*, 1939.

pírico», surge para la filosofía tradicional una nueva pregunta: ¿en el proceso de conocimiento el arte es simplemente un pelotillo más alto que la *empeiria* o se basa en un principio ordenador *sui generis*? En este caso, ¿el camino del arte no iría en una dirección completamente diferente que el camino del conocimiento empírico?

III

TÉCHNE Y ARTE

1. Fascinación y espanto ante la naturaleza

Hasta ahora sólo hemos dicho que la naturaleza se abalanza sobre nosotros en el caos de las impresiones sensoriales y que debemos dominarla con la ayuda de lo empírico. Al hacerlo efectuamos «recortes», pero son *nuestros* recortes, no los de la naturaleza. Esto es lo que dice Aristóteles. Sin duda, es muy significativo que encontremos la misma idea en un artista, es decir, en una persona que no se dedica a teorizar. Cézanne se pregunta en sus conversaciones con Gasquet ya citadas: «¿Qué hay de común entre un árbol y nosotros? ¿Entre un pino tal como lo veo y un pino tal como es en realidad? ¡Ah, si llegara a pintar eso! ¿No obtendría la materialización de *esa parte de la naturaleza* que al saltarnos a la vista nos da el cuadro?».¹

¿Existe un acceso a esta naturaleza distinto del que hasta ahora hemos señalado (el cual conduce desde las impresiones sensoriales individuales a una naturaleza subjetiva, ordenada empíricamente)? Existe, pero el hombre de hoy, en su refugio artificial, en el que utiliza los esquemas de ver y pensar que le han inculcado de la misma manera irreflexiva en que utiliza el interruptor de la luz y las demás instalaciones técnicas, está más lejos aún de este acceso que del conocimiento de que en el fondo su relación con la naturaleza está dada sólo a través de un caos de impresiones sensoriales. También en este caso pueden revivir experiencias ya casi olvidadas en lejanas regiones de la Tierra, en las cuales fracasan nuestros esquemas de ordenamiento habituales y heredados.

1. J. Gasquet, *op. cit.*, p. 43 [trad. esp. cit., p. 168].

Para ilustrar esta idea vamos a intentar una vez más presentar una vivencia personal en toda su inmediatez.

Nos encontramos en Brasil. El pesado cielo impide cualquier juego de luz, iguala y achata todo. La altiplanicie en la que nos hemos detenido se extiende hacia el infinito, absorbe todo límite, se diluye en todas direcciones. Y monótonamente se repiten las formas, sin dejar que surja un ritmo.

Poco a poco, la baja capa de nubes comienza a desgarrarse y se abren las primeras claraboyas; mucho más abajo discurre sin cesar la carretera de los hombres, ablandada sólo por las arqueadas ondas del terreno. La tierra es roja, y la carretera la corta como una hendidura sangrante. Pasamos al lado de plantaciones de bananos, de tupidos cañaverales que terminan en unas hojas de livianidad impalpable que proyectan sombras profundas y aterciopeladas. Sin transición penetramos en islas de luz que nos deslumbran, con su intensidad insostenible; las claraboyas se multiplican, y desde el día oscuro y triste arribamos a una tarde de final del verano. Nos acercamos a un paisaje montañoso que a primera vista no parece muy diferente de las montañas que en Europa preceden a los Alpes.

Después de una curva cerrada de la carretera advierto (más que veo) la presencia de la naturaleza. De improviso nos damos cuenta de que nos encontramos al principio de la selva virgen, la cual se extiende impenetrable y blanda sobre las montañas, como una ola temblorosa. Y en seguida todos quedamos a merced de este instante.

De los altos árboles penden lianas; en las ramas muertas y desesperadamente abrazadas han anidado orquídeas como pájaros tristes. Se percibe el peculiar olor de la madera pudriéndose, el perfume intenso de las flores, y se presiente la presencia oculta de los hongos. En el crepúsculo la selva permanece quieta, casi silenciosa, tal vez porque todavía es invierno; sólo de vez en cuando se eleva un grito que se va modulando en lentas repeticiones hasta que un fuerte sollozo le pone fin. Pero entonces se quiebra el silencio: es como si unos niños extraviados golpearan con maderas en unas botellas vacías para advertir de su presencia a quienes los buscan. El aire es el de las noches de mayo en Europa, lo respiramos como un fluido de escasa densidad que nos embriaga y nos da una sensación desconocida de felicidad completa.

Todo lo que hay en esta penumbra cerrada es vida, orden, armonioso entrelazamiento; nada se puede sacar de ahí para aislarlo; en la mohosa neblina se mueve ya una nueva ola de vida; lo que todavía no ha florecido madura lentamente, alimentado por los misteriosos jugos de los árboles, de las lianas, de los hongos. La presencia cerrada de lo vegetativo está ante nosotros perfecta y seductora. ¿No es un ejemplo de la noción de lo que intentamos alcanzar con nuestros proyectos? En todo caso, esta presencia omnipotente de la vida es al mismo tiempo espantosa, pues nos revela la insuficiencia de nuestro intento de construir un mundo propio que repose por completo en sí mismo y la temeridad de nuestra empresa de abrirnos camino por este mundo impenetrable. Aquí nuestros cortes y recortes nos parecen herejías y petulancias que la vida primitiva de la naturaleza no puede soportar. Así pues, nos encontramos ante la selva virgen con sentimientos en los que se mezclan el miedo y la admiración, y buscamos en vano un acceso, igual que un animal extraviado busca su guarida.

También esto es familiar al artista, y no sólo (como hemos visto en las citas anteriores) que la naturaleza está formada por una lluvia de impresiones sensoriales.

Sobre todo en los escritos de D. H. Lawrence se expresa una y otra vez este motivo de la seducción y del espanto causados por la naturaleza. Lawrence utiliza el árbol como símbolo:

Vuelvo a escuchar los ruidos, y huelo el musgo húmedo. Los árboles se asoman, tan rectos. Y yo escucho su silencio; son unos árboles grandes y largos, con cierta crueldad magnífica, o barba-ric. No sé por qué digo «crueldad». ¡Sus cuerpos magníficos, fuertes, redondos! Casi creo oír la savia lenta y poderosa pulsando en sus troncos. Enormes árboles llenos de sangre, una extraña sangre de árbol que pulsa en silencio.

Árboles que no tienen manos, ni caras, ni ojos, pero sí una sangre poderosa y con olor a savia, que ruge por las grandes columnas. Una vasta vida individual y una voluntad apabullante: la voluntad de un árbol, que es algo que te asusta.

Supongamos que quieres mirar a un árbol a la cara. No puedes. Un árbol no tiene cara. Miras el fuerte cuerpo de un tronco; por encima de ti miras la enmarañada cabellera de ramas; ves los delicados brotes verdes. Pero el árbol no tiene unos ojos en los que tú puedas mirar; tu mirada no puede cruzarse con la suya. Tú insistes en mirarlo por partes.

Para conocer un árbol no sirve de nada mirarlo. Lo único que podemos hacer es sentarnos entre las raíces, apoyarnos en su fuerte tronco y olvidarnos de todo. Así es como estoy escribiendo todo esto [...] entre los dedos de un árbol, olvidándome de mí mismo contra el gran tobillo del tronco [...] El árbol es un individuo inmenso y maravilloso, sin rostro, sin labios, sin ojos ni corazón. Una criatura imponente que nunca poseyó un rostro. Aquí estoy entre sus dedos como un bichito, y él me supera sin hacer ruido [...] ¿Dónde guarda el árbol su alma? ¿Y nosotros?²

La nostalgia que nos produce a nosotros la unidad inalcanzable fue expresada por Gauguin:

Y la antigua selva, cuya savia fervorosa
prodiga inútilmente sus oleadas despreocupadas,
finas palmeras cuya frente tiembla al borde de los cielos,
tamariscos, hibiscus, helechos gigantescos
[...]

El árbol rosa y el mango que cargan el aire
de un boato de sombra y de perfume; el árbol de hierro,
el sándalo oloroso cuya corteza resplandece,
y toda la selva, generosa, en la que se vierte,
entre cortinas de sombras, en densas frondosidades,
y se evapora, en amargas exhalaciones,
el poderoso licor de la eterna vida,
la selva dolorosa y la selva encantada,
en la que la naturaleza nace, muere y renace sin fin.³

[...] et la vieille forêt, dont la sève fervente
prodigue éperdument ses flots insoucieux –
palmiers fins dont le front frémit au bord des cieux,
tamaris, hibiscus, fougères gigantesques
[...]

L'arbre de rose et le manguier qui chargent l'air
d'un faste d'ombre et de parfum, l'arbre de fer,
le santal odorant dont l'écorce étincelle,
et toute la forêt généreuse, où ruisselle
en nappes d'ombres par les lourdes frondaisons
et s'évapore en amères exhalaisons
la puissante liqueur de l'éternelle vie,

2. D. H. Lawrence, *Fantasia of the Unconscious*, 1928, cap. IV.

3. Traducción española de Lorenzo Varela: Gauguin, *noa-noa*, México, La nave de los locos, 1977, pp. 208-209. [N. del T.]

la forêt douloureuse et la forêt ravie,
où la nature naît, meurt et renaît sans fin.

GAUGUIN, *Noa-noa*

¿Esto es, pues, la naturaleza primigenia? Algo cerrado en sí mismo y que nos absorbe, pero al mismo tiempo estamos fuera. Por eso nuestra relación con ella es ambivalente: sentimos al mismo tiempo fascinación y espanto.

Sin duda, los pueblos primitivos experimentan todavía esta totalidad de lo real, y lo hacen de tal manera que ello determina todas sus formas de vivir y de comportarse. Es este un tipo de experiencia de la realidad que se nos ha vuelto tan extraño a los hombres civilizados que apenas logramos imaginarlo.

2. Los pueblos primitivos: pensamiento no causal y comportamiento emocional

Los etnólogos han observado que los pueblos primitivos no conocen (entre otras cosas) el pensamiento causal, según lo entendemos nosotros, por lo que tienden a caracterizar su manera de pensar y actuar como «ilógica». Los etnólogos suelen indicar que los pueblos primitivos no viven de manera «lógica», sino sobre todo de manera «emocional», es decir, que no se comportan reflexivamente (cfr. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. II, 1925, p. 193). De este modo se cree haber caracterizado su forma específica de existir (cfr. H. Kelsen, *Society and Nature*, Londres, 1942), pero en nuestra opinión esto no es así, pues la tendencia al pensamiento no causal y la supremacía de lo emocional tal vez no sean en los hombres primitivos la causa de su comportamiento, sino más bien la consecuencia de una actitud diferente frente a la realidad.

Además, los etnólogos han observado que el hombre primitivo no tiene el deseo de saber; Lévy-Bruhl destaca especialmente este rasgo caracterológico en *La mentalidad primitiva* (traducción inglesa de L. A. Clare, 1923, p. 59). B. L. Magyar observó, según expone en el relato de su viaje (tomo I, 1859, p. 346), que durante los ocho años (1849-1857) que pasó con los kimbunda (Sudafrica) la población primitiva no mostró el menor interés por ciertos fenómenos, como por ejemplo un eclipse solar. Se-

gún dicen todos los etnólogos, las tribus primitivas caen muy rara vez en el estado de asombro del que surge el impulso de preguntar e investigar. Herbert Spencer dice en su obra *The Principles of Sociology* (vol. I, 1897, § 47, pp. 88 ss.) que la incapacidad de sorprenderse va acompañada por la falta del deseo de saber. Richard Cobden Philips señala el mismo rasgo de carácter en *The Lower Congo* (en *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, XVII, 1888, p. 221); cuando el hombre primitivo ve algo nuevo, no pregunta por su causa (igualmente Alexander Le Roy en *The Religion of the Primitive*, traducción inglesa de N. Thompson, 1922, p. 47). A lo sumo, el acontecimiento desconocido despierta en el hombre primitivo temor, pero nunca el deseo de saber (véase también E. Crawley, *The Mystic Rose*, ed. T. Bestermann, 1927, I, pp. 23 ss.; F. Schultze, *Psychologie der Naturvölker*, 1900, p. 251).

En conjunto, la idea de que los acontecimientos están determinados por leyes naturales o por el principio de causalidad no es conciliable con la mentalidad primitiva. Ya A. Bastian afirmó algo semejante en su obra *Die Vorstellungen der Seele* (*Sammlung gemeinverständlicher, wissenschaftlicher Vorträge*, ed. R. Virchow y F. von Holtzendorf, secc. X, n.º 227, 1857, p. 11) e indicó que al hombre primitivo le falta la tendencia al conocimiento. (Véase también Wundt, *Mythus und Religion*, p. 62; Lévy-Bruhl, *Primitives and the Supernatural*, traducción inglesa de A. Clare, 1935, pp. 80 ss.; T. Achelis, *Die Religion der Naturvölker*, en *Lehrbuch der Religionsgeschichte*, ed. Bertholet y Lehmann, 1925, p. 35).

Por supuesto, para hacer justicia a esta llamativa diferencia entre el hombre civilizado y el hombre primitivo debemos preguntarnos en primer lugar qué es el pensamiento causal y cuándo nos parece necesario explicar los fenómenos.

Cuando los hechos o los fenómenos dejan de ser «naturales» u «obvios» para nosotros, es decir, cuando ya no están conectados entre sí, nos sentimos obligados a enlazarlos mentalmente. Una forma especial de este enlace es la causalidad. Una consideración causal presupone que la causa y el efecto de un proceso determinado son conceptualmente homogéneos, de modo que todo efecto puede convertirse en causa. Sólo así resulta posible dar a una serie de fenómenos una conexión que valga como una ley y siempre sea válida; por supuesto, esta conexión está extrañada arbitrariamente de la conexión general de todas las cosas. Así

pues, el pensamiento causal surge de la *necesidad de fundamentación*, y es posible gracias a la capacidad de abstracción. Con otras palabras: nos sentimos compelidos a elaborar una fundamentación causal cuando unos fenómenos determinados parecen carecer de explicación o conexión; pero lo que en ellos nos parece causa o efecto depende de nuestra situación, de nuestro punto de partida. El hecho de que sea posible elegir diversos puntos de partida o de «vista» demuestra cuán relativo es el procedimiento racional cuando divide en trozos la imagen general de la realidad.

Otra cosa le sucede al hombre primitivo: para él no hay trozos, y no necesita preguntar nada porque vive en un mundo armonioso y cerrado, en el que todo tiene desde el comienzo su lugar determinado y su orden fijo. Por la misma razón, el hombre primitivo no necesita conectar y explicar una serie particular de acontecimientos con ayuda de una ley. Su receptividad y su reacción emocionales forman ya el instrumento perfecto para relacionarse con el mundo que lo rodea. El hombre primitivo desconoce la neutralidad impersonal de un comportamiento técnico o abstracto. Forma parte de una unidad imperante; no necesita formarse una opinión sobre ella; cada momento de su vida y de su comportamiento es una afirmación.

Así pues, esa vivencia de una unidad originaria que nosotros hemos conocido sólo como un presentimiento gracias al encuentro con la selva virgen y que D. H. Lawrence y Gauguin describieron con un desconcierto conmovedor parece aludir a una forma de experiencia que todavía es habitual en los pueblos que viven en estado natural.

3. La materia del mundo humano. Sigmund Freud

Los pueblos primitivos, de los que hablamos como si estuvieran tan lejos de nosotros y sus reacciones nos resultaran tan incomprensibles que ya no pudiéramos entender su modo de acceder a la naturaleza, están en realidad mucho más cerca de nosotros de lo que pensamos: tal como ha mostrado la psicología moderna, en cada uno de nosotros vive un hombre primitivo, ya no por supuesto en su unidad intacta, sino despedazado y desgarrado. Pero aun en este estado de desgarramiento se con-

servan conexiones y jirones de la antigua unidad. Freud tiene el mérito de haber mostrado esto. Y al hacerlo ha revelado algo nuevo para la estética (lo cual ha pasado totalmente desapercibido durante mucho tiempo): el mundo no está formado originalmente por una lluvia de impresiones sensoriales individuales. Esto es sólo la última abstracción del análisis de las ciencias naturales, que además desgarrar el último resto de conexión. En verdad, los elementos con los que construimos nuestro mundo son complejos de datos sensoriales diferentes que están ligados entre sí por interpretaciones impulsivas.

Durante mucho tiempo se ha supuesto que los signos «oscilantes» que los sentidos nos proporcionan (colores, sonidos o impresiones táctiles) son la materia prima para construir un mundo. Incluso nuestra descripción anterior de una experiencia en las alturas de las minas de cobre de Chile podría inducir al lector a formarse una opinión semejante. Pero observados atentamente, esos fenómenos sensoriales se revelan abstracciones, ya que los despojamos de toda la coloración y todo el matiz que nuestra vida impulsiva les confiere en cada experiencia concreta: de las tonalidades, de los encantos, del miedo o de la esperanza. Así pues, desde este punto de vista el «material», la «sustancia» con la que construimos nuestro mundo «humano» está formada esencialmente por los impulsos que continuamente colorean las impresiones sensoriales, las determinan y las reúnen en complejos más o menos grandes. Freud ha demostrado también que los impulsos no se pueden destruir: si los combatimos, no los eliminamos (esto no lo consigue ni una fuerza primigenia); sólo son reprimidos y reaparecen en formas nuevas.⁴ Mientras que la teoría de la

4. No corresponde tratar aquí la diferencia entre Freud y Jung. Sólo recordaré unas palabras de C. G. Jung que iluminan la cuestión de manera inequívoca: «Como se sabe, según el punto de vista freudiano los contenidos de lo inconsciente se limitan a tendencias infantiles que han sido reprimidas debido a su carácter incompatible [...] Según esta teoría, lo inconsciente contiene, por decirlo así, sólo aquellas partes de la personalidad que podrían ser conscientes y que no lo son porque la educación las ha oprimido [...] Pero lo inconsciente tiene además otro aspecto: en su ámbito hay que incluir no sólo los contenidos reprimidos, sino también todo el material psíquico que no alcanza el umbral de la consciencia. Es imposible explicar la subliminalidad de todos estos materiales desde el principio de la represión [...] Tenemos motivos igualmente para suponer que lo inconsciente no está en reposo, no es inactivo, sino que está ocupado permanentemente en agrupar y reagrupar su contenido»

represión causó asombro y dudas, se pasó por alto que los impulsos son un material inflamable. El reconocimiento del poder de los impulsos incluye una advertencia continua: o conseguimos poner los impulsos al servicio de la formación de un mundo o quedarán fuera de control y corroerán sin cesar las paredes de nuestro edificio hasta provocar su derrumbe. Al final, las fuerzas impulsivas secretas deciden incluso sobre nuestra capacidad o incapacidad de dar forma a este material. Un impulso reprimido significa siempre un fracaso, y ninguna obra de la cultura puede surgir de la represión, sino sólo de la elaboración. En el animal la esfera impulsiva es perfecta en sí misma. Por el contrario, en el hombre presenta una falta de unidad que lo expone a toda clase de heridas. Este conocimiento es importante para nosotros desde el comienzo, pues si no conseguimos construir un mundo ordenado estaremos a la merced de las mareas impulsivas.

Por supuesto, esto no significa que la cultura sea sólo un producto de emergencia o de circunstancias, como en cierto sentido dice Freud. Para Freud, la cultura (el conjunto de todas las obras humanas que van más allá de lo impulsivo) es una de esas escapatorias grandiosas que los seres impulsivos encuentran en situaciones desesperadas. Por tanto, la cultura es para Freud simplemente una necesidad condicionada por los impulsos. Si el hombre cultiva el suelo y su interior; si *tiene* que cultivarlos, la cultura *no* es para él el proyecto de un camino *nuevo*, sino un camino por el que escapar; y una escapatoria siempre es correlativa a lo que hay que evitar.

Podría considerarse que el comportamiento impulsivo es la vida «prehistórica» del individuo, y en un sentido no metafórico: el comportamiento impulsivo es la vida que en el individuo precede a la historia de su comportamiento reflexivo. En todo caso, el término «pre-historia» debe emplearse con precaución.

Precisamente el psicoanálisis ha afirmado que el hombre, a diferencia del animal, no está incluido desde la primera juventud en un orden fijo de los impulsos; de ahí que las experiencias de la primera infancia sean tan peligrosas e importantes para él. Por tanto, la era «prehistórica» que hay en cada hombre consti-

(C. G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, 1950, pp. 11-12 [hay traducción española de Rafael Fernández de Maruri en: C. G. Jung, *Obra completa*, vol. 7, Madrid, Trotta, 2007]).

tuye un ámbito de realidad muy diferenciado en el que se delinear posibles catástrofes futuras. En la vulnerabilidad extrema de su oscura infancia, que puede tener consecuencias a lo largo de toda su vida e incluso transformarla, el hombre nunca se muestra como un ser puramente «prehistórico», sino siempre como un ser «histórico». Freud puso esta «prehistoria» bajo el signo de la «libido»: ella determina la biografía de cada persona o, mejor, la biografía de las pasiones que ofrecen a cada persona el material con el que construir su mundo. Esta biografía comienza con la pertenencia a una familia, ya que la situación biológica primigenia del hombre es la constelación en la que se encuentra con su madre, su padre y sus hermanos.

Pero tampoco esta constelación es absolutamente fija; sus modalidades pueden ser muy variadas, tal como ha mostrado Malinowski en sus trabajos sobre las formas sociales de los habitantes de las islas Trobriand.⁵ El papel del padre, por ejemplo, puede ser asumido por el tío, y esto modificará las reacciones impulsivas. También aquí la situación biológica primigenia se muestra condicionada históricamente.

Sea como fuere, la prehistoria del hombre está determinada (desde este punto de vista) por la impulsividad con la que todo lo vivo se afirma (lo que Cicerón llamó *sensus sui*). En las vicisitudes de nuestros movimientos impulsivos, los cuales aparecen, adquieren intensidad y luego van apagándose, no se puede ignorar su carácter *anónimo*: se sustentan en el ritmo de la vida vegetativa o sensible, y esto manifiesta su poder seductor y cegador.

A menudo se afirma que Freud llevó a cabo la ruptura definitiva con la psicología tradicional, la cual se remonta a la doctrina aristotélica del alma. De acuerdo con esta doctrina, el alma está formada por dos partes, una irracional y otra racional, y la última domina a la primera. Pero todos los juicios históricos de esta índole deben tomarse con precaución. Tal vez haya llegado la hora de rectificar la visión tradicional de Aristóteles, en la que además se acumulan interpretaciones históricas variadas. Precisamente

5. B. Malinowski, *The Sexual Life of Savages*, Londres, 1918. Véase también R. Benedict, *Urformen der Kultur*, Hamburgo, 1955 [B. Malinowski, *La vida sexual de los salvajes*, trad. Ricardo Báez, Madrid, Morata, 1975; R. Benedict, *El hombre y la cultura*, trad. León Dujovne, Barcelona, Edhasa, 1989].

la *Ética a Nicómaco* puso en primer plano la fuerza de las pasiones y mostró hasta qué punto la razón es impotente frente a ellas y qué difícil es darles forma en una actitud humana.⁶

4. Materia y forma

Hemos comprobado que el resultado último de la abstracción son los datos sensoriales individuales. Éstos son para la filosofía tradicional la materia a partir de la cual se construyen todos los mundos humanos.

Aquí nos llama la atención algo peculiar: lo que hace un momento era materia formada (los complejos de impresiones sensoriales interpretados impulsivamente) es en el nivel empírico sólo materia a la que se volverá a dar forma mediante un nuevo *légein*. Si seguimos adelante y hablamos del arte o del orden general de un mundo de hombres primitivos, se repite lo mismo: lo que en el nivel inferior ya era materia formada es en el siguiente nivel materia pura para sus formaciones. Como en un espejo distorsionador, sustancia (materia) y forma (figura) parecen intercambiar sus papeles una y otra vez.

En la mayoría de los casos aceptamos la materia y la forma sin preguntarnos cuál es su razón última. Las consideramos en cierto sentido como hechos originales. Esto conduce a ideas dualistas: hay un mundo material y un mundo de fuerzas formativas y estructuradoras, los cuales deben sumarse de algún modo.

No podemos olvidar que el problema «materia y forma» es tradicionalmente uno de los problemas fundamentales de toda estética. Todas las teorías del arte intentan explicar de dónde provienen las formas artísticas y qué significa para ellas la materia que elaboran en las diversas ramas del arte (arquitectura, pintura, música, etc.).

Pero nuestra investigación nos muestra de manera inequívoca que no podemos asumir la materia y la forma como hechos originales. Más bien, ambas son el resultado de una realidad que apremia detrás de ellas, que las produce y a la que pertenecen de manera inseparable.

6. Cf. Wilhelm Szilasi, *Macht und Ohnmacht des Geistes*, Berna, 1947.

Vemos una y otra vez, de acuerdo con esta concepción, que la materia que hace un momento estaba ordenada en unas formas determinadas se convierte en material desordenado para nuevos principios de configuración. Así pues, el hecho de que algo se presente como orden (formado, estructurado) o como amorfo (caos, mera materia) depende por completo del punto de vista del observador.

Pero esto significa simplemente, si comprendemos la concepción tradicional, que *la materia se presenta como material desordenado en cuanto el hombre deja de estar absorbido por los órdenes y las formas de un nivel determinado de la realidad*. Así pues, no es verdad (como se suele suponer) que primero exista la sustancia, la materia, y que de ella se desprenda la necesidad de ordenarla, sino que *algo aparece como «no ordenado» sólo una vez que ha surgido la necesidad de ordenarlo de una manera nueva*.

La necesidad de ordenar surge cuando, a la vista de los fenómenos que nos rodean, descubrimos que no nos encontramos en el hogar que se nos había asignado: hacemos la experiencia de lo inquietante, de lo *inhóspito*. Esta experiencia negativa de no estar absorbido por los fenómenos, de ya no estar «en casa» entre ellos, es el primer aspecto de una necesidad humana básica: *ir más allá, transcender*.

La materia sólo se convierte en concepto donde opera un acto original: el *transcender*.⁷ Es el hecho de transcender quien

7. En el lenguaje prefilosófico todavía no se hace la distinción entre materia y forma; los presocráticos la hacen sólo en la medida en que la interpretación aristotélica posterior les añade desde fuera estos conceptos. La observación de Galeno (CMG, V 9, 1) es característica de esta situación: «Parece que este hombre [Meliso, que al parecer estuvo activo hacia los años 444-441] había pensado que existía una cierta realidad común subyacente a los cuatro elementos, inengendrada e indestructible, que los que vinieron después de él llamaron «materia», pero no fue capaz de mostrar eso claramente» (p. 17, 22 [traducción española de Francisco José Olivieri: *Los filósofos presocráticos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1985, p. 113]). Hay que esperar al Platón tardío para encontrar la diferenciación explícita entre la *forma* y el *receptor amorfo*. En el *Timeo* Platón dice que es necesario aceptar, además de la «forma» y su «imagen», una tercera entidad que es «un receptáculo de toda la generación, como si fuera una nodriza» (49a). «En efecto, recibe siempre todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entre en ella» (50b). «Por tanto concluyamos que la madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego ni el agua, ni cuanto nace de éstos ni aquello de lo que éstos nacen. Si afirmamos, contrariamente, que

hace que lo desordenado (lo que hay que ordenar) aparezca como *materia*.

Pero desde el punto de vista tradicional el acto de transcender incluye como segundo momento la *forma* o, como también podríamos decir, la figura. Todo transcender ocurre en una dirección determinada, es decir, «en relación con algo». Esta relación es el principio de toda configuración que produce orden formador. Los griegos lo llamaban *eídos* (y nosotros lo traducimos como «forma»). Si no recordamos que el acto de transcender es la *raíz común* de los dos momentos (materia y forma), la esencia de la materia oscura y desordenada nos resultará incomprendible en su sentido último, igual que el carácter iluminador y revelador de la idea, de la forma, de la figura.

¿Qué modos especiales del transcender actúan en la creación artística, a diferencia de la constatación empírica? La figura (*eídos*), aquello «en vista de lo cual» se produce la transcendencia, es decisiva no sólo para la *empeiria*, sino también para la obra de arte. Por eso, la idea, la forma de la creación, es uno de los problemas fundamentales del arte. «Materia» y «forma», «sustancia» e «idea» *no pueden considerarse por separado, sino como dos aspectos de un acto único e indisoluble de transcender*.

Resumiendo podemos decir (si pensamos a fondo sobre estos conceptos tradicionales) que lo ordenado de la vida impulsiva, cuando ya no satisface al hombre, se le presenta como aquello que hay que ordenar: como materia.

Aquí se manifiesta ya un *orden nuevo*, del que la *empeiria* es el primer peldaño, pues de lo contrario el hombre no podría conocer el orden precedente como un orden *reventado*, como algo en lo que a su pesar *ya no se encuentra en casa*. El hombre experimenta así la necesidad del *légein*, de seleccionar de nuevo lo fluyente de la percepción sensorial, de recolectarlo y separarlo. Así pues, sobre la base de los presupuestos citados el problema se plantea ahora para el arte de la siguiente manera: ¿a qué peldaño del acto de transcender corresponden los proyectos de orden del arte?

es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible, no nos equivocaremos» (51a) [traducción española de Mercedes López Salvá: Platón, *Diálogos*, vol. VI, Madrid, Gredos, 1992, pp. 199, 202 y 203].

5. *Téchne*

Hemos visto que el problema tradicional de materia y forma está relacionado estrechamente con el problema del *lógos*, del *légein*, entendido como el proceso de ordenar y dar forma. Pero es preciso evitar un malentendido provocado por la palabra *téchne*. La línea de desarrollo del ordenamiento de las impresiones sensoriales mediante la *empeiría* y, como veremos, también mediante la *téchne* y el conocimiento es conocida como una línea completamente *diferente* del orden que comienza con el arte.

Además, en el mundo humano hemos encontrado diversos peldaños de la vida. En primer lugar, la experiencia primigenia de la unidad natural, que nos puede suceder simbólicamente en la selva virgen y que es atractiva y aterradora al mismo tiempo; esta vivencia unitaria nos parece un recuerdo de las formas de vida del hombre primitivo.

Como siguiente peldaño se ofrece, desde el punto de vista tradicional, esa realidad en la que la forma precedente está rota; este nuevo peldaño es la *empeiría*. Hemos visto también que los complejos que surgen aquí siguen siendo fragmentos que por sí mismos no conducen a una unidad nueva que lo abarque todo, es decir, a un «mundo» en el sentido de un «cosmos» cerrado.

Por último, hemos visto que la «materia» que debe ordenarse en este peldaño no está formada por signos sensoriales aislados, sino por sectores heterogéneos que los impulsos reúnen. En todos estos peldaños aparece el fenómeno de ordenar, del *légein*. Y la forma, el *lógos* del peldaño inferior, pasa siempre a la forma, al *lógos* del nuevo peldaño, en el que aparece lo empírico.

Ahora bien, si (como hemos mostrado) el arte no es lo mismo que la *empeiría*, tampoco el tipo de materia y forma que la *empeiría* nos presenta es idéntico al que es propio del arte.

Pero ¿qué forma del *légein*, de la selección y recolección, es entonces el arte? Aquí surge una dificultad terminológica: si recordamos los pasajes del diálogo *Ion* antes citados, comprobaremos que Sócrates destaca de manera expresa que «muchas veces os he envidiado a vosotros, los rapsodos, a causa de vuestro arte (τέχνη)» (530 b5). Unas pocas líneas después Sócrates dice que «vais siempre adornados en lo que se refiere al aspecto externo, y os presentáis lo más bellamente que podéis, como corresponde a vuestro arte (τέχνη)» (530 b6). De ello deberíamos

inferir que el término griego *téchne*, que casi siempre se traduce como «arte», tiene en realidad el significado de «poesía». Apartentemente, este término también fue interpretado así en latín, ya que fue traducido como *ars*. Pero precisamente este hecho despierta una duda en nosotros, ya que el término *ars* tiene una peculiar ambigüedad. De una obra «técnica» (en el sentido actual) que no tenga que ver sobre todo con una obra de arte (por ejemplo, de un puente), solemos decir que ha sido construida «de acuerdo con las reglas del arte» (en italiano, *a regola d'arte*), es decir, sobre la base de un «conocimiento» determinado. (Por supuesto, en este caso la palabra «arte» no tiene el mismo significado que le atribuimos en relación con una obra poética o pictórica). Esta ambigüedad se pone especialmente de manifiesto en las palabras española «artesano» e italiana *artigiano*. Un zapatero es un artesano, ya que posee los *conocimientos* necesarios para hacer zapatos. Pero esto no significa que sea un artista. Por otra parte, un pintor es un artista, y no un artesano; o mejor, puede ser ambas cosas, pero los talentos del artesano no agotan su esencia de artista. ¿En qué consiste la diferencia que se manifiesta en estos significados tradicionales, familiares para nosotros? ¿Nos dirá el texto griego en qué se diferencia el «arte» del artesano del arte del «artista» (en nuestro caso del poeta)?

En el pasaje que ya hemos reproducido e interpretado hemos oído la confesión de Ion de que su habilidad interpretativa se limita a un solo poeta (Homero), de modo que su comprensión sólo abarca un caso individual. El diálogo continúa:

SÓCRATES: ¿Hay algo sobre lo que Homero y Hesíodo dicen las mismas cosas? ION: Ya lo creo, y muchas. SÓCRATES: Y acerca de ellas, ¿qué expondrías tú más bellamente, lo que dice Homero o lo que dice Hesíodo? ION: Me daría igual, Sócrates, si es que se refieren a lo mismo. SÓCRATES: Y, ¿con respecto a aquello sobre lo que *no dicen las mismas cosas*? Sobre el arte adivinatorio, por ejemplo, ambos, Homero y Hesíodo, dicen algo de él. ION: Ciertamente. SÓCRATES: Entonces, aquellas cosas sobre las que, hablando de adivinación, *están de acuerdo* los dos poetas y aquellas otras sobre las que *difieren*, ¿serías tú quien mejor las explicase o uno de los buenos adivinos? ION: Uno de los adivinos. SÓCRATES: Y si tú fueras adivino, y fueras capaz de interpretar aquellas cosas en las que *conducen*, ¿no sabrías, quizá, interpretar aquellas en las que *difieren*? ION: Es claro. SÓCRATES: ¿Cómo es, pues,

que tú eres experto en Homero y no en Hesíodo o en alguno de los otros poetas? ¿O es que Homero habla de cosas distintas de las que hablan todos los otros poetas? ¿No trata la mayoría de las veces de la guerra, de las mutuas relaciones entre hombres buenos y malos, entre artesanos u hombres sin oficio? ¿No habla también de cómo se relacionan los dioses entre sí y de su trato con los hombres, de los fenómenos del cielo y del infierno, del nacimiento de los dioses y los héroes? ¿No son estas cosas sobre las que Homero hizo su poesía? ION: Evidentemente, oh Sócrates. SÓCRATES: Pero ¿cómo?, ¿es que los otros poetas no lo hicieron sobre las mismas? ION: Sí, Sócrates, pero no han poetizado de *la misma manera* que Homero. SÓCRATES: ¿Cómo, pues?, ¿peor? ION: Con mucho. SÓCRATES: Y Homero, ¿mejor? ION: Sin duda que mejor, por Zeus. SÓCRATES: Y bien, querido, insuperable Ion, cuando muchos hablan de los números y uno lo hace mejor, ¿podrá alguien reconocer con certeza al que así habla? ION: Yo digo que sí. SÓCRATES: Y ¿es el mismo el que distingue a los que hablan mal, o es otro? ION: El mismo, sin duda. SÓCRATES: Por tanto, éste será el que posea la ciencia de los números (ἀριθμητική τέχνη).⁸

De acuerdo con esto, el *juicio*, el entender racionalmente de algo, surge de la *téchne*, que siempre se refiere a dos cosas contrapuestas: el médico conoce no sólo la enfermedad, sino también la salud: quien conoce la verdad, conoce también el error. El propio Sócrates subraya esta idea y extrae de ella una conclusión importante:

SÓCRATES: Por tanto diremos, en resumidas cuentas, que *es siempre el mismo quien sabrá distinguir entre muchas personas que hablan sobre idéntico asunto, al que dice bien y al que mal*. O en caso de que no reconozca al que habla mal, es claro que tampoco al que bien; al menos tratándose del mismo asunto.

Pues a todos es patente que tú *no estás capacitado para hablar de Homero gracias a una técnica y ciencia*; porque si fueras capaz de hablar por una cierta técnica, también serías capaz de hacerlo sobre los otros poetas.

ION: ¿Cuál es entonces la causa, oh Sócrates, de que yo, cuando alguien habla conmigo de algún otro poeta, no me concentre y sea incapaz de contribuir en el diálogo con algo digno de mención y me encuentre como adormilado? Pero si alguno saca a

relucir el nombre de Homero, me espabilo rápidamente, pongo en ello mis cinco sentidos y no me falta qué decir.⁹

Aquí se describe por primera vez a quien posee *téchne*. Éste sabe hablar *no sólo de una cosa*, sino de *varias* que pertenecen al mismo ámbito. En el caso de Ion, quien entiende de lo que Homero dice sobre la adivinación también podrá juzgar sobre lo que Hesíodo dice al respecto. El *technítes* (el que posee la *téchne*) se diferencia esencialmente del rapsoda en que conoce no sólo lo individual, sino varias cosas.

Sócrates destaca además que el asunto que los distintos poetas cantan es el mismo. En el fondo, la diferencia entre ellos consiste sólo en que uno habla mejor y otro peor sobre ello. Por tanto, el *conocimiento técnico* nos permite distinguir al mejor del peor.

Pero Ion *no* es capaz de juzgar a otros poetas, pues cuando los oye se queda dormido; le da completamente igual lo que digan. Esto demuestra que Ion no posee *téchne*. La *téchne* abarca un todo, un *ὅλον*, dentro del cual hay una pluralidad.

Miremos en qué lugar de nuestra investigación nos encontramos: la clarificación de la *téchne* no nos ha conducido todavía a determinar la esencia del arte, pero nos permite distinguir la *téchne* del «arte».

Para los griegos la *téchne* no es lo que hoy entendemos por «arte», y esto lo podemos comprobar en la definición aristotélica de *téchne*. En el primer capítulo de la *Metafísica*, Aristóteles dice: «Pues: tener la noción de que a Calias, afectado por tal enfermedad, le fue bien tal remedio, y lo mismo a Sócrates y a otros muchos considerados individualmente, es propio de la experiencia (*empeiría*); pero saber que fue provechoso a todos los individuos de tal constitución, agrupados en una misma clase (πᾶσι τοῖς ποιοῖσδε κατ'εἶδος ἐν ἀφορισθεῖσι) y afectados por tal enfermedad [...] corresponde al arte (*téchne*)».¹⁰ Está claro que lo más importante en esta definición son las palabras «agrupados en una misma clase».

En otro lugar del mismo capítulo dice Aristóteles: «Nace el arte (*téchne*) cuando de muchas observaciones experimentales

8. Platón, *Ion*, 531 b1-e4 [trad. esp. cit., pp. 251-252].

9. *Ibid.*, 531 e9, 532 c5 y 532 b8 [trad. esp. cit., pp. 252-253].

10. Aristóteles, *Metafísica*, 981 a7 [trad. esp. cit., p. 5].

(*empeiria*) surge una noción universal (μία καθ' ὅλου ὑπόληψις) sobre los casos semejantes (περὶ τῶν ὁμοίων).¹¹

Un ejemplo: constatamos empíricamente que el fuego quema y nos puede provocar dolor. Si resumimos en un concepto unitario la pluralidad de fenómenos que llamamos «fuego» (por ejemplo, en el concepto del movimiento de los átomos), damos al mismo tiempo una explicación. Así llevamos a cabo la transición desde la esfera de la *empeiria* (el conocimiento de lo individual) a la *téchne*, que es un momento de la *theoria*, es decir, de la visión de lo general en que vemos reunida una pluralidad de fenómenos. Según Platón y Aristóteles, la *téchne* descubre no sólo *que* algo es (ὅτι), sino también y al mismo tiempo *por qué* (διότι) es así. La *téchne* avanza con dos pasos: el primero consiste en el *proyecto de lo general* (teoría, fundamentación),¹² que da unidad a una pluralidad (explicación); el segundo paso consiste en el *experimento*, que pone a prueba la teoría, es decir, la confirma o refuta.

Ahora podemos entender los momentos definitorios de la *téchne* que hemos encontrado en Platón, y con ello también su *negación* de que el *poeta* (y con él el rapsoda) hable desde la *téchne*. La *téchne*, al reunir en un proyecto general una pluralidad variada, es conocimiento por medio del *lógos*, que enlaza y explica. Este conocimiento forma un todo (ὅλον). Pero si, como dice Platón, el conocimiento (τέχνη) *no es* la fuente de la poesía, de la inspiración artística, ¿cuál es su origen?

6. El cambio del significado de *ars*, «arte»

¿Cómo sucedió que la *téchne*, en el sentido de *ars*, perdiera el significado de «conocimiento» y fuera comprendida como «arte»? ¿Se trata de un mero desplazamiento de los significados producido por el paso de los siglos?, ¿o existe entre *ars* en el sentido de

11. *Ibid.*, 981 a5 [trad. esp. cit., p. 5].

12. Platón escribe en *Gorgias* (465a): «digo que [la retórica] no es arte, sino práctica, porque no tiene ningún fundamento por el que ofrecer las cosas que ella ofrece ni sabe cuál es la naturaleza de ellas, de modo que *no puede decir la causa de cada una*. Yo no llamo arte (*téchne*) a lo que es irracional» [traducción española de J. Calonge Ruiz: Platón, *Diálogos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1983, p. 50].

«artista» y *ars* en el sentido de «artesano» una relación que explica esta ambigüedad?

Llamamos «poesía» al arte de escribir versos, que puede servirnos de ejemplo de toda actividad creadora. *Poiesis* significa «producir», «crear». Platón dice en *El banquete*: «toda causa que haga pasar cualquier cosa del *no ser* al *ser* es *poiesis*».¹³ Unas líneas después, Platón destaca que emplear el término *poiesis* para referirse sobre todo a la «poesía» es una limitación artificial. Por tanto, *poiesis* es todo acto que transporta algo del no ser al ser.

En ciertas ocasiones Platón aproxima mucho la *poiesis* al concepto de *téchne*. En *El banquete* dice: «también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones (αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσί)».¹⁴ Así pues, la *poiesis* posee una misteriosa pluralidad de significados: por una parte, es identificada con la «poesía» en la medida en que ésta representa un ejemplo —y cabe suponer que un ejemplo excelente— de la transformación de algo que no es en algo que es. Pero por otra parte no toda *poiesis* es *téchne*, ya que (como acabamos de ver en *Ion*) la *poiesis* especial de la poesía no reposa en la *téchne*, sino que es, a diferencia de la *téchne*, una producción *sin conocimiento de su propio fundamento*.

Así pues, toda *téchne* es una *poiesis*, un acto de producción, pero no toda *poiesis* (como la poesía) se basa en la *téchne*. Ésta, dice Platón, implica siempre la mención de un fundamento *individualizado* y, por tanto, el conocimiento de una parte de lo general y universal. De ahí que el conocimiento de la *téchne* se extienda sólo a ámbitos *individuales* de lo ente; siempre es un *conocimiento parcial*. En consecuencia, lo que las *téchnai* revelan —y este momento es común a la *téchne* y a la poesía— es inseguro. Un ejemplo: las *téchnai*, las técnicas entendidas en el sentido moderno, permiten al hombre dominar determinadas esferas de lo ente, y en esto radica la fascinación de las conquistas técnicas. Pero si el hombre no sabe qué es él mismo, si no conoce su propio destino, esas conquistas pueden convertirse en algo demoníaco y destructivo, como ocurre hoy en día. El pragmatismo, la

13. Platón, *El banquete*, 205 b8 [traducción española de M. Martínez Hernández en: Platón, *Diálogos*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986, p. 252].

14. *Ibid.*, 205 c1 [trad. esp. cit., p. 252].

valoración de las invenciones técnicas de acuerdo con su éxito aislado, nunca puede dar la solución de estas dificultades.

Así pues, la *poësis* artística y la *poësis* técnica tienen en común la circunstancia de que producen algo, pero no revelan un mundo *universalmente* «fundamentado», un fundamento del mundo. Y la poesía se distingue de la *téchne* en que *nunca* crea a partir del conocimiento, mientras que la *téchne* crea a partir de un conocimiento que, por supuesto, es un conocimiento *parcial*, lo que hoy designamos con la fórmula «conocimiento puramente técnico».¹⁵

Con esto se muestra claramente el problema tradicional: si, a diferencia de la *téchne*, el arte revela algo ignorando el fundamento de su acción de ordenar, ¿cómo se produce este orden?

7. Lo natural, lo artificial y lo artístico

En conformidad con la tradición, nuestros análisis han partido de una *naturaleza original*, entendida como el orden fijo y vinculante de la vida vegetativa y sensible. De acuerdo con nuestros análisis y con los ejemplos que hemos citado, en ella todo está firmemente fundamentado. De esta naturaleza original hemos distinguido la *naturaleza* tal como se le aparece al hombre; salimos al encuentro de ésta sobre todo con las constataciones empíricas y con las construcciones de las *téchnai*, de las explicaciones racionales *limitadas*. Como acabamos de ver, en la *téchne* se reúnen en una unidad múltiples constataciones empíricas, que de este modo son interpretadas y explicadas. Las constataciones empíricas y las explicaciones técnicas se vuelven necesarias cuando el orden de la naturaleza original deja de estar intacto. Pero, inversamente, revientan el orden compacto de la vida

15. Cfr. Platón, *La república*, VI, 511c: «Comprendo, aunque no suficientemente, ya que creo que tienes en mente una tarea enorme: quieres distinguir lo que de real e inteligible es estudiado por la ciencia dialéctica, estableciendo que es más claro que lo estudiado por las llamadas "artes" (*téchnai*), para las cuales sus supuestos son fundamentos (*archai*) [...] Pero a raíz de no hacer el examen avanzando hacia un fundamento, sino a partir de supuestos, te parece que no poseen inteligencia acerca de ellos, aunque sean inteligibles junto a un fundamento» [traducción española de Conrado Eggers Lan: Platón, *Diálogos*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1988, p. 337].

vegetativa y sensible, es decir, «desatan» los fenómenos que ese orden mantiene agarrados, para reunirlos y conectarlos en nuevas unidades. Tal proceder significa de hecho que junto al mundo vegetativo y sensible se distingue un mundo *nuevo*, el mundo del hombre, tal como sucedía en el pensamiento tradicional. Podemos decir, en consecuencia, que mediante la *empeiría* y la *téchne* se *desatan* fuerzas y mundos primigenios, en un doble sentido: la *empeiría* y la *téchne* aflojan los vínculos existentes en los niveles precedentes de la naturaleza y dan vida a algo completamente nuevo. Pero si el arte es, en un nuevo nivel, una forma especial de recolectar y seleccionar las constataciones empíricas, él mismo es un nuevo peldaño de la acción de *desatar*.

En este caso, ¿los diversos niveles de la nueva naturaleza «humanizada» no serán algo innatural o incluso artificial? Esta pregunta ya se la planteó el pensamiento de la Antigüedad. Por eso también al pensamiento tradicional le pareció necesario distinguir claramente los conceptos «natural», «artificial» y «artístico».

Los sofistas fueron los primeros en establecer una contraposición entre el orden humano y la compulsión insoslayable de la naturaleza, que formularon en la antítesis de *nómos* y *phýsis*, de «ley» y «naturaleza», en la cual la naturaleza aparece como lo «auténtico», «original», y el orden humano como algo artificial y convencional (véase al respecto: F. Heinimann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Basilea, 1945, así como la amplia y esclarecedora reseña de este libro por H. Diller, *DLZ*, 70, 1949, pp. 353 ss.). En la *Alétheia* de Antifonte encontramos por primera vez esta antítesis (*Presocráticos*, 87 b44). Antifonte escribe: «Los preceptos legales son fruto de la convención, no nacen por sí mismos; sí lo hacen, por el contrario, los de la naturaleza, ya que no resultan de una convención» (frag. A, col. I, 23).¹⁶

Esta antítesis desempeñará más adelante una función importante en las discusiones de finales del siglo V y buena parte del siglo IV, sobre todo en las teorías sobre el origen de la cultura, en la teoría del conocimiento, en la filosofía del lenguaje y en la ética. Una muestra de estos debates es, por ejemplo, el discurso del sofista Calicles en el *Gorgias* de Platón, sobre todo

16. Traducción española de Antonio Melero Belludo: *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 358-359. [N. del T.]

el pasaje 482e-484b. Aquí se afirma: «En la mayor parte de los casos son contrarias entre sí la *naturaleza* y la *ley*».¹⁷ Una aplicación a la filosofía del lenguaje tiene lugar en el *Crátilo* de Platón: «Y es que no tiene cada uno su nombre por *naturaleza* alguna, sino por *convención* y *hábito* de quienes suelen poner nombres».¹⁸

Con otras palabras: cada vez que un orden consolidado es anulado por un nuevo nivel del transcender, para reaparecer de inmediato como momento o material de un orden nuevo, se afirma que las formas y fuerzas del nivel precedente son «desatadas» o liberadas, y al mismo tiempo atadas en una unidad nueva que representa la nueva realidad. Un ejemplo: la vida sensible disuelve el mundo consolidado de lo vegetativo al utilizarlo como material de su propio mundo: «desata» las fuerzas de la vida vegetativa. Por tanto, podríamos decir (en un sentido puramente formal) en vista de este proceso gradual que el nuevo nivel es *innatural* en comparación con el nivel precedente, ya que aquél disuelve en apariencia un orden natural dado. Pero el nuevo nivel de la realidad parece ser de hecho algo «natural», pues el orden sensible crece con *necesidad*, de la misma manera que el orden vegetativo cuando desata las fuerzas de la realidad inorgánica y las somete a su propio orden. Estos diversos niveles de una *necesidad* creciente e imperante constituyen lo que los griegos llamaban *phýsis* (de *phýesthai*, «crecer»).

Así pues, la cuestión teórica de si una forma determinada de la manifestación de la realidad debe ser considerada «natural» o «artificial» sólo puede aclararse estableciendo si ese nivel del desatar corresponde a una *necesidad* auténtica o si se presenta simplemente como una degeneración. Lo mismo vale para el ordenamiento humano de los fenómenos (el cual incluye, junto a la *empeiria* y la *téchne*, el acto artístico de atar): para decidir si el arte es «artificial» o «natural», el pensamiento tradicional ha de constatar primero si el arte corresponde a un nivel nuevo de la necesidad que se está desplegando (*phýsis*).

Es preciso recordar que este problema ya fue esbozado en la Antigüedad por Aristóteles con una terminología muy exacta y

clara, que en su coherencia teórica fue ocultada durante los siglos siguientes por las superposiciones sistemáticas más variadas. Vamos a hablar de ella no para presumir de erudición, sino para servir a un doble propósito: 1) fijar conceptualmente mediante un ejemplo concreto lo que acabamos de exponer; 2) sentar las bases para la comprensión de una terminología que posteriormente se reflejó en las discusiones sobre la teoría del arte del Renacimiento.

Hemos visto que sólo en y mediante el acto de transcender surge la diferencia entre materia y forma, entre sustancia y figura, entre caos y orden, entre posibilidad y realidad. Por otra parte, este acto debe necesariamente ser llevado a cabo por un sujeto (*causa efficiens*) y en vista de algo (*causa finalis*); ésta es la razón objetiva por la que Aristóteles habla de cuatro causas en el surgimiento de las cosas: material, formal, eficiente y final.¹⁹ Las

19. Lo que todavía no ha sido abrazado por una forma puede aparecer como tal sólo en un acto que se realiza como transcendencia; de ahí que el concepto «materia» sea siempre un concepto límite.

Para explicar el devenir de lo *natural*, Aristóteles añade a la materia y a la forma dos causas más: la transición del no ser al ser tiene lugar «a través de» algo (causa eficiente) y «en vista de» algo (causa final). «En este sentido se dice que es causa (1) aquel constitutivo interno de lo que algo está hecho, como por ejemplo, el bronce respecto de la estatua [...] En otro sentido (2) es la forma o el modelo [...] En otro sentido (3) es el principio primero de donde proviene el cambio o el reposo, como el que quiere algo es causa, como es también causa el padre respecto de su hijo, y en general el que hace algo respecto de lo hecho [...] Y en otro sentido (4) causa es el fin (*télos*), esto es, aquello para lo cual es algo» (*Física*, 2, 194 b23 [traducción española de Guillermo R. de Echandía: Aristóteles, *Física*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 141-142]).

Alcanzar el fin (*télos*) es la compleción de la transcendencia: su obra. Por eso Aristóteles llama «obra» no sólo (como nosotros) a aquello que ha fabricado el hombre, sino a toda realización natural de una meta, de una *enérgeia*, y también a todo lo que la actividad sensorial produce (por ejemplo, lo visto es una obra porque es la realización de la capacidad de ver). Así, las obras de los sentidos son obras «naturales» de la vida, están dentro de los límites de lo que tiene en sí mismo el principio de la obra (*ἐνέργεια*). «Todas las cosas quedan definidas por su obra (*ἔργον*): en efecto, las que pueden realizar su obra propia (*ποιεῖν τὸ αὐτῶν ἔργον*) son verdaderamente lo que es cada una, como, por ejemplo, el ojo si ve, mientras que la que no puede sólo es tal homónimamente (*ὁμωνύμως*), como el hombre muerto o el de piedra» (Aristóteles, *Meteorológicos*, 4, 390 a10 [traducción española de Miguel Candel: Aristóteles, *Acerca del cielo. Meteorológicos*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 421-422]).

17. Platón, *Gorgias*, 482e [trad. esp. cit., p. 80].

18. Platón, *Crátilo*, 384d [traducción española de J. L. Calvo: Platón, *Diálogos*, vol. II, Madrid, Gredos, 1983, p. 386].

cuatro causas tienen su *unidad y raíz en el acto de transcender*, que en su crecimiento auto-realizador se revela como la *phýsis* original.

Para Aristóteles, ¿cuándo surge algo artificial? Sólo en el instante en que el hombre infiltra una meta, un *télos*, una causa final en el acto de transcendencia que crece por sí mismo. Cuando, por ejemplo, la madera de un árbol adquiere mediante el hombre la forma de una mesa, ésta es algo artificial en comparación con el árbol del que fue creada. Los griegos llamaban *mechané* al empleo del instrumento adecuado para desatar las fuerzas naturales. Recordemos aquí una gran frase de Aristóteles: «en muchos asuntos la naturaleza actúa contra nuestro provecho [...] Entonces, cuando es preciso llevar a cabo algo contra naturaleza (τι παρὰ φύσιν πράξειν), por su dificultad nos deja sin medios (ἀπορίαν παρέχει) y requiere una técnica (δεῖται τέχνης). Por eso precisamente llamamos «mecanismo» a la parte de la técnica que nos ayuda en esa falta de medios».²⁰

A la inversa, sólo podemos hablar de creaciones no arbitrarias, no artificiales, si la infiltración de metas humanas resulta necesaria para el orden humano en crecimiento (*phýsis* en el sentido humano). El problema de la «artificialidad» sólo tiene solución (tal como requiere todo análisis del arte) si se comprueba que el arte es necesario para el crecimiento y el despliegue del orden humano. Sólo entonces podemos oponernos con fundamento a una tradición que entiende el arte simplemente como adorno, como «distracción», como lujo, como forma *artificial*.

Tenemos formulaciones semejantes sobre la esencia de la obra en la *Metafísica*, así como en otros lugares: «Porque la obra (ἔργον) es un fin (τέλος), y el acto (ἐνέργεια) es la obra; por eso también la palabra «acto» (ἐνέργεια) está directamente relacionada con la obra (ἔργον) y tiende a la entelequia» (*Metafísica*, 1.050 a21 [trad. esp. cit., p. 466]).

20. Aristóteles, *Mecánica*, 847 a13 [traducción española de Paloma Ortiz García: Aristóteles, *Sobre las líneas indivisibles. Mecánica*, Madrid, Gredos, 2000, p. 71].

IV

EL ORIGEN ENTUSIASTA DEL ARTE

1. El entusiasmo poético

Resumamos los peldaños tradicionales de los análisis precedentes. Ante todo hemos diferenciado una naturaleza original, que como orden consolidado y cerrado sigue actuando en la vida vegetativa de las plantas y en la vida sensible e impulsiva de los animales. Pero nosotros, los humanos, no participamos ya en este orden, pues frente a él nos comportamos siempre despidiendo y recortando mediante la *empeiría* y la *téchne*. Hemos afirmado que la vida vegetativa y sensible continúa en nuestros impulsos y pasiones desprendidos, si bien no conservan aquí su orden original. De ello se deriva para el hombre la necesidad de imprimirle desde fuera un orden nuevo. Tradicionalmente, el primer peldaño de este nuevo orden es la *empeiría*, que empieza a conducirnos a una «naturaleza humanizada».

El segundo peldaño del *légein* lo representa la *téchne*, la cual ordena los fragmentos de la *empeiría* en vista de un fundamento patente, pero sin llegar a fundamentarlos en un sentido más profundo. Otra forma del *légein* se pone de manifiesto en el arte, el cual, a diferencia de la *téchne*, no brota nunca de una fundamentación, por lo que no se reduce a un procedimiento «técnico» o «artesanal». Las reglas «técnicas» de lo poético, lo pictórico o lo musical ni siquiera rozan lo que es decisivo para la obra de arte. Pero entonces, ¿cómo ordena el artista los fenómenos?, ¿y en qué se basa su acto de transcender?¹

La respuesta platónica, que ha sido determinante durante siglos, dice así:

1. Cfr. E. Grassi, G. Bruno. *Heroische Leidenschaften und individuelles Leben*, 1947.

SÓCRATES: Ya miro, Ion, y es más, intento mostrarte lo que me parece que es. Porque no es una *téchne* lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal como yo decía hace un momento, una *fuerza divina* (θεία δύναμις) es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría, heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza (δύναμις) que los sustenta de aquella piedra.

Así, también la Musa misma crea *entusiastas* (ἐνθέους), y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una *téchne* por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están *endiosados* y *poseos* (ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι). Esto mismo le ocurre a los buenos líricos, e igual que los que caen en el delirio de los Coribantes están *fuera de sí* (οὐκ ἔμφορον ὄντες) al bailar; así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están en sus cabales, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco, y, lo mismo que las bacantes sacan de los ríos, en su arro-bamiento, miel y leche, cosa que no les ocurre serenas (ἔμφορον οὔσαι), de la misma manera trabaja el ánimo de los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las musas, y que revolotean también como ellas.

Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar *antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más él en la inteligencia* (πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται καὶ ἔμφορον καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ). Mientras posea este don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una *téchne* como hacen todas esas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una *predisposición divina* (θεία μοῖρα), según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa lo dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente. Porque *no* es gracias a una *téchne* por lo que son capaces de hablar así, sino por un *poder divino* (θεία δυνάμει), puesto que si supiesen, en virtud de una *téchne*, hablar bien de una cosa, sabrían hablar bien de todas las cosas. Y si la divinidad les *priva de la razón* (ἐξαυρούμενος τούτων τὸν νοῦν) y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos, es para que nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que *es la divinidad misma quien las dice* (ὁ θεὸς αὐτοῖς ἐστὶν ὁ λέγων) y

quien, a través de ellos, nos habla [...] Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que *intérpretes de los dioses* (ἐρμηνεῖς), poseídos cada uno por aquel que los domine.²

Aquí se advierte un giro en el diálogo. Hasta este momento no se había abordado la esencia del arte; ahora obtenemos una primera indicación acerca de su *origen*. El poeta no habla desde el conocimiento del fundamento, sino en un estado de *inconsciencia* (οὐκ ἔμφορον), por una *predisposición divina* (θεία μοῖρα). En este estado el poeta es capaz de cantar sobre la materia elegida si su alma está llena de armonía. Platón dice que esta «armonía» se experimenta en el estado de inconsciencia. ¿Cómo debemos entender esto?

Aún hoy hablamos de inspiración. Toda una tradición se ha construido sobre esta idea. El humanista italiano Cristoforo Landino (1424-1504) propuso una interesante etimología del nombre del dios de la poesía y el arte, *Apolo*, etimología que no por ser filológicamente inexacta es menos impresionante. Landino derivó el nombre de Apolo (el creador divino del arte) de «no múltiple», lo cual significa que Apolo es el dios que derrota a la multiplicidad. «Indicaré que no sin razón los antiguos dijeron que Apolo y las nueve musas tenían la tutela de los poetas. Por Apolo no entendían otra cosa que el Dios sumo, el cual es único y sin pluralidad, como en griego denota este nombre *Apolo*».³ Pero Apolo se presenta como el dios de la inspiración.

¿Será la concordancia ejemplar de todas las partes de la obra de arte un reflejo de la armonía que experimenta el artista y de la que habla Platón? Según éste, hay un momento esencial y nuevo para la explicación del origen y la esencia del arte: el poeta no habla desde sí mismo, sino que el dios habla a través de él, de modo que el poeta es sólo un portavoz del dios. El origen de la creación artística es acercado a lo *divino*.

Como veremos más adelante, en los humanistas encontramos reiteradamente una idea similar. Cristoforo Landino, que en su problemática se refiere expresamente al *Ion* de Platón, escribe en el ya citado comentario de la *Divina comedia*:

2. Platón, *Ion*, 533 d - 534 e5 [trad. esp. cit., pp. 256-258].

3. Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, ed. Roberto Cardini, vol. I, Roma, 1974, pp. 142-143. [N. del T.]

Ilustrísimos señores nuestros, en nuestra mente dilucidaremos qué es el *poeta* y cuán antiguo es su origen, y cuán divina, amplia y variada es su doctrina. Conoceremos con certeza lo que se ha aprobado con el consenso de todos los filósofos más grandes: que ninguna generación de escritores ha igualado a los poetas por la grandeza de su elocuencia o por la divinidad de su sabiduría. Estimo que esto indujo a Aristóteles, el hombre de mayor ingenio y doctrina después de Platón, a creer que en los primeros siglos los teólogos y los poetas eran los mismos [...] Quien escucha, reconociendo su error, no sólo conoce cosas grandísimas que poco tiempo antes estaban escondidas bajo un velo divino, sino que además siente un deseo maravilloso de ese velo. Quien estime que ese arte es humano y no divino merece ser considerado por los sabios menos que humano [...] Que la facultad poética procede de ese furor *divino* lo demuestra eficazmente Platón mediante tres signos en el libro que él titula *Ion*. Primero porque sin el furor divino los hombres no aprenden una de las otras artes si no es tras un largo tiempo, mientras que los verdaderos poetas, como él afirma que son Orfeo, Homero, Hesíodo y Píndaro, ponen en sus poemas ciertos juicios de todas las artes y signos de que ellos lo entienden. El segundo es que los enfurriados cantan muchas cosas estupendas que, una vez cesado el furor, apenas entienden, como si no las hubieran pronunciado ellos, sino el dios por su boca. El tercero es que los que llegan a ser los mejores poetas no son ni los hombres más prudentes ni los que son eruditos desde jóvenes [...] Platón prefirió afirmar en *Fedro* que nadie, por muy diligente y erudito que sea, llega a ser poeta si no es estimulado por el furor divino [...] Por eso dicen los latinos que *vates* se deriva de *vis mentis*, es decir, de vehemencia y concitación de la mente, y que es el nombre común al poeta y al profeta.⁴

De aquí surgieron en el Occidente cristiano unos *tópoi* repetidos a menudo (unos motivos recurrentes): que Dios, como creador supremo, es el *poeta*, y el mundo su *poema*, ya que Él ordena lo que ha creado, los mundos visible e invisible; su creación es número, medida y peso. Landino continúa: «Por eso dice el profeta: *Deus omnia fecit et numero et mensura et pondere*. Así, los poetas crean sus poemas con el número de los pies, con la medida de las sílabas breves y largas y con el peso de las sentencias y de los afectos».⁵

Boccaccio se manifiesta de una manera similar en su *Genealogia deorum* (libro XIV, cap. VII: «Qué es la poesía, por qué se la llama así y cuál es su oficio»):

4. *Ibid.*, pp. 140-142. [N. del T.]

5. *Ibid.*, p. 142. [N. del T.]

La poesía, a la que los negligentes e ignorantes desprecian, es en efecto un cierto fervor de encontrar y decir o escribir con exquisitez lo que has encontrado. Este fervor, procedente del seno de *Dios*, se concede a pocas mentes, según pienso, en la creación, por lo que, ya que es admirable, siempre hubo muy pocos poetas [...] Si leen lo que Tulio Cicerón, hombre filósofo no poeta, dijo en aquel discurso que pronunció en el Senado en defensa de Aulo Licinio Arquías, quizá llegarían a creerme con mejor disposición. Pues dice así [VIII, 18]: «Y así lo hemos sabido de hombres importantes y muy eruditos: que los estudios de las otras cosas consisten en la doctrina, los preceptos y el arte, el poeta tiene valor por su propia naturaleza y es movido por las fuerzas de la mente y es inspirado por un cierto soplo casi divino, etc.». Por tanto, para no alargar más el discurso, puede parecer bastante claro a los hombres piadosos que la poesía es una actividad y que tiene su origen en el regazo de Dios y del efecto toma el nombre, y que a ella conciernen muchas cosas notables y prósperas, de las que se sirven continuamente los mismos que las niegan.⁶

Hoy estas frases suenan como metáforas, como *tópoi*, como exageraciones poéticas que ya han entrado en la historia y que las teorías estéticas asumen sin mayor examen bajo las denominaciones «entusiasmo poético», «inspiración», etc. Pero debemos preguntarnos: ¿cuál es el significado original de «armonía divina», «inspiración» y «entusiasmo»? ¿Podemos atribuir a estas palabras un significado filosófico exacto? ¿Cómo podemos interpretar de manera filosófica los conceptos platónicos y liberarnos de la máscara de la exaltación? ¿Qué significa la idea de que el arte tiene un fundamento y un origen *divino*, *eterno*?

Constatamos con sorpresa que en este punto la tradición relaciona el arte con lo sagrado, con lo religioso. Esto representa un peligro especial para nuestra empresa, pues en el mundo actual el concepto de lo religioso y todo lo que lo acompaña ya sólo es una rutina vacía, de modo que su mención despertará, a lo sumo, sensaciones de desagrado en el lector. ¿con este concepto se alude todavía a una realidad, a un ámbito de experiencia accesible a todos los espíritus? Es necesario aclarar esta cuestión si queremos llegar desde el pensamiento tradicional a una definición válida del arte. Trataremos, pues, de interpretar los conceptos del *Ion* de Platón.

6. Traducción española de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias: Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983, pp. 816 y 817. [N. del T.]

2. El problema de la tensión original y del estado de ánimo

Recordemos una vez más hasta qué problemas nos ha conducido la tradición: el arte no surge del conocimiento (*téchne*). Entonces, ¿qué puntos de vista sigue el artista para ordenar los fenómenos sensoriales? ¿Qué significado tiene el concepto de «inspiración» en un sentido filosófico estricto? Sobre todo, ¿qué significa el fenómeno de la *armonía original*, que desempeña una función decisiva en Platón? ¿Y qué significa el fenómeno de ese *estado de tensión* en el que la actuación artística «reposa» y del que surge, y al que se alude con la imagen del imán que, aunque inmóvil, ordena las cosas en una unidad?

Empecemos por el último símil. El *imán en reposo* que engendra el movimiento y el orden designa unos estados temporales determinados, y de este modo expresa que la obra de arte reposa en lo eterno, pero al mismo tiempo se realiza en la sucesión de los actos artísticos creadores, es decir, en el tiempo que fluye y pasa. El tiempo queda interpretado así de dos maneras: por una parte, como lo que reposa, como lo inmóvil, como la presencia permanente de una tensión que tiende el arco dentro del cual y en vista del cual se producen las realizaciones artísticas; por otra parte, como la experiencia fundacional del «todavía no», del «ya no» y del «ahora», que la obra de arte recorre durante su surgimiento.

Anticipemos lo siguiente: sin tensión no hay antes y después, no hay posibilidad alguna de conocer el devenir que se desarrolla en el marco del tiempo. Así pues, ¿cómo debemos entender este concepto de *tensión de la armonía original*? Solemos distinguir tres momentos del tiempo: el «todavía no» o futuro, el «ya no» o pasado, el «ahora» o presente. Estos tres momentos tienen una negatividad peculiar: el pasado porque es el «ya no», el futuro porque es el «todavía no», y el presente porque en cuanto intentamos atraparlo pertenece al pasado, al «ya no». De ahí que los momentos del tiempo parezcan *nada*, y sin embargo el tiempo mismo es innegable. Esto es la famosa aporía que Sexto Empírico formuló de manera insuperable.⁷

¿Dónde están lo pasado y lo futuro? Es evidente que lo pasado reposa en el recuerdo o en las impresiones que algo sucedido ha

7. Sexto Empírico, *Hipótiposis pirrónicas*, III, 136 ss. [*Esbozos pirrónicos*, trad. Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego, Madrid, Gredos, 1993, pp. 281 ss.].

dejado en nosotros. Por tanto, lo pasado sería un rastro, una *affectio animi*, una afección del alma por un ente, como dice san Agustín: las impresiones que el alma ha vivido. También el futuro podría conocerse a partir de unos signos determinados: los signos de lo que esperamos, de lo que nos preocupa. Así pues, habría el *presente* de lo presente, el *presente* de lo pasado y el *presente* de lo futuro, entendiendo el «presente» como la *experiencia de una «afección»* del alma. San Agustín escribe: «hay tres tiempos: un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras. Estas tres cosas existen de algún modo en *el alma*, pues no veo que existan fuera de ella».⁸

¿Qué es para san Agustín el *presente* de lo que nos permite distinguir el futuro y el pasado, el «todavía no» y el «ya no» e incluso el «ahora»?

Está claro que tiene que tratarse de un presente totalmente distinto del presente del ahora, que no es más que un punto extraño del flujo del acontecer temporal. Aquí se trata del *presente* que abarca el pasado, el ahora y el futuro, que *permanece siempre presente* en el transcurso del tiempo y en cuyo marco los *acontecimientos* de lo ente se ordenan en un antes, un ahora y un después. Este *presente* corresponde a nuestra *atención*, lo cual queda claro si estudiamos el significado profundo de este término en su etimología latina. La palabra *attentio* significa *tendere ad*, tender hacia algo. Pero tender hacia algo sólo es posible si nos encontramos dentro de una *tensio*, de una tensión, pues de lo contrario no podríamos ni esperar algo, ni conservarlo en la memoria ni reconocerlo como algo que en el instante actual corresponde o no a las expectativas o a los recuerdos. San Agustín formula esta idea de la siguiente manera: «Pero mi capacidad de atención sigue presente, y por ella pasa lo que era futuro para convertirse en pasado».⁹

De aquí se desprende una conclusión esencial: distinguimos lo que aún no es, o es ahora, o ya no es, porque tendemos hacia algo; y sólo podemos tender hacia algo porque algo nos pone en tensión, nos acosa, nos asedia. Esto no hay que buscarlo en el

8. «Tempora sunt tria: praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video»; Conf. XI, 20 [traducción española de Pedro Rodríguez de Santidrián: San Agustín, *Confesiones*, Madrid, Alianza, 1999, p. 312].

9. «Praesens adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum ut fiat praeteritum»; Conf., XI, 28 [trad. esp. cit., p. 322].

marco del tiempo que pasa, pues es aquello sobre cuya base surgen y se pueden distinguir los diversos momentos del tiempo. Pero tampoco puede ser un producto subjetivo del yo, pues el yo se conoce a sí mismo en el marco de esto que nos pone en tensión. Como está fuera del tiempo, se trata de lo que los griegos llamaban lo eterno, lo *a-ídion*, entendido no como una realidad abstracta que reposa en sí misma y está separada de nosotros, sino como esa tensión que hace que la realidad (lo ente) se desoculte.¹⁰ La declaración de san Agustín de que la esencia del tiempo consiste en una afección del alma (*affectio animi*) por un ente obtiene aquí un significado fundamental. La *presencia constante* de la tensión es la condición imprescindible para que lo ente aparezca para nosotros con o en el tiempo. Nuestra tarea ineludible es entregarnos a las fuerzas ordenadoras de esta tensión.¹¹

Este «presente» es para san Agustín *Dios*. En este contexto es importante tener presente que san Agustín lleva a cabo todo este análisis y toda esta experiencia del «todavía no», del «ya no» y del «ahora» al hilo de la interpretación de *palabras poéticas*, de *versos*.

Cuando Platón relaciona el origen de la poesía (o de toda creación artística) con la experiencia de una armonía *divina* o ve el origen de toda actividad artística fecunda en una *tensión original*, aquí está (al margen de cómo definamos la esencia del arte) el *fundamento* de la *poíesis*, que traslada el no ser al ser.

Esta realidad original de una tensión explica también por qué se produce un estado de ánimo determinado en cuanto una pluralidad de fenómenos se reúne en una unidad. Con ello también se vuelve visible la relación originaria que existe entre la «armonía» (lo que está ordenado en y mediante una tensión) y lo divino, lo eterno, lo imperecedero, lo siempre presente de lo que habla Platón. De esta tensión bebe el poeta, el cual (tal como indica la expresión griega) no habla y ordena desde sí mismo, sino porque «tiene en sí lo divino». Lo eterno sale de sí mismo, se

10. Paula Philippson, *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, Zürich, 1944.

11. Cfr. E. Grassi y T. von Uexküll, *Von Ursprung und Grenzen der Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften*, 1950 [*Las ciencias de la naturaleza y del espíritu*, trad. Adolfo Muñoz Alonso, Barcelona, Luis Miracle, 195]; E. Grassi, «Apokalypse und Neugier», en *Merkur*, 5 (1955), pp. 416 ss.; T. von Uexküll, «Gedanken über den Ursprung der Zeit», en *Merkur*, 9 (1953), pp. 857 ss.; H. Sedlmayr, «Die wahre und die falsche Gegenwart», en *Merkur*, 5 (1955), pp. 430 ss.

expresa (*ék-stasis*). El orden que el poeta crea no lo ha proyectado él de manera arbitraria y subjetiva, sino que corresponde a una «interpelación» que «reposa» en la tensión original: el carácter de sujeto del poeta o del artista, en el sentido de «estar sometido» (*subiectum*), tiene sus raíces en el «estar fuera de sí».

3. El «arte del tiro con arco»

Permítaseme aquí una digresión explicativa. Lo eterno, lo imperecedero, lo que está por encima del tiempo y es su condición, esa tensión vinculante dentro de la cual podemos distinguir el «todavía no», el «ya no» y el «ahora», es la región en la que vivimos la relación con lo originario.

Vamos a intentar aclarar estas preguntas, con independencia de la cuestión del arte, al hilo de un ejemplo que no tomamos de la tradición occidental, sino del mundo asiático. No vamos a iluminar el transfondo general de ese mundo, sino que simplemente vamos a contemplar desde otro punto de vista el fenómeno que estamos estudiando aquí.

En este contexto son significativas las experiencias que Herrigel hizo en Japón al aprender el arte de tirar con arco.¹² Herrigel viajó a Japón con el deseo de penetrar en el mundo espiritual de Oriente. Según escribe, eligió el arte (no el deporte) del tiro con arco suponiendo equivocadamente que su experiencia anterior en el tiro con fusil y pistola podría serle útil.

Sin embargo, lo primero que su maestro le pidió fue una «falta de intenciones» absoluta.

¡El arte genuino —exclamó entonces el maestro— no conoce fin ni intención! Cuanto más obstinadamente se empeñe usted en aprender a disparar la flecha para acertar en el blanco, tanto menos conseguirá lo primero y tanto más se alejará lo segundo. Lo que le obstruye el camino es *su voluntad demasiado activa*. Usted cree que lo que *usted* no haga no se hará.¹³

Un diálogo con el maestro dice así:

12. E. Herrigel, *Zen oder die Kunst des Bogenschiessens*, Múnich, 1954 [*Zen en el arte del tiro con arco*, trad. Juan Jorge Thomas, Buenos Aires, Kier, 1996].

13. Trad. esp. cit., pp. 49-50. [N. del T.]

—Usted tiene que aprender a esperar como es debido.

—¿Y cómo se aprende eso?

—Desprendiéndose de sí mismo, dejándose atrás tan decididamente a sí mismo y a todo lo suyo, que de usted no quede otra cosa que el estado de *tensión*, sin intención alguna.¹⁴

Esta renuncia a sí mismo, este «abandono», significa al mismo tiempo liberarse de la individualidad: conduce del ser individual al ser originario e inderivable, lo cual se manifiesta ante todo en una relajación interior, en una manera nueva de movilidad. Y...

[...] esta agilidad primaria difiere esencialmente de todo lo que suele comprenderse comúnmente por agilidad mental. Así se encuentra, entre los estados de relajación física por una parte, y libertad espiritual por la otra, una diferencia de nivel que ya no puede salvarse tan sólo por la respiración, sino únicamente por un liberarse a sí mismo de todas las ligaduras, sean cuales fueren, por la pérdida total del yo, de suerte que el alma, sumergida en sí misma, se halle en el pleno poder de su innombrable origen.¹⁵

Así pues, el hombre tiene que volver a encontrar la «movilidad inmóvil» para llegar a la anulación de su yo en tanto que portador de la consciencia. Y esto no significa otra cosa que entregarse a la armonía original, al ser y no a un ente individual, lo cual para los orientales es un presupuesto de la inspiración.

Este estado, en que nada definido se piensa, proyecta, aspira, desea ni espera, que no apunta en ninguna dirección determinada y no obstante, desde la plenitud de su energía, se sabe capaz de lo posible y lo imposible, este estado, fundamentalmente libre de intención y del yo, es el que el maestro llama propiamente «espiritual». En efecto, está cargado de vigilia espiritual, por lo cual se lo llama también «genuina presencia de espíritu».¹⁶

Aquí se entiende la espiritualidad sobre todo como enraizamiento en lo originario. De este modo queda despojada de todos esos momentos subjetivos que llamamos «estados de ánimo». El

14. *Ibid.*, p. 51. [N. del T.]

15. *Ibid.*, pp. 54-55. [N. del T.]

16. *Ibid.*, pp. 57-58. [N. del T.]

nuevo olvido de sí mismo conduce a ese equilibrio absoluto que es la condición previa del estado creativo.

Por tanto, los fenómenos y los términos que hemos encontrado en nuestros análisis tradicionales aparecen también en el pensamiento oriental; demuestran la universalidad de la experiencia espiritual. «Sumergido en su quehacer, libre de intención, es conducido hacia el instante en que la obra, vislumbra en lineamientos ideales, se consuma casi por sí sola».¹⁷

Pero si se busca un estado armónico en vista de la destreza artística, el resultado es una alteración o incluso falsificación de la que es culpable y al mismo tiempo víctima quien corre detrás de lo cambiante. Por eso tampoco logrará alcanzar desde el centro todos los puntos de la rueda en movimiento de la realidad.

Por supuesto que existe [una manera probada de dirigir la puntería para dar en el blanco con mayor facilidad] —respondió el maestro— y le será fácil encontrarla por sí mismo. Pero si entonces casi todas sus flechas dan en el blanco, usted no será otra cosa que un artista del arco que puede exhibirse en público [...] Para la «Magna Doctrina» de los arqueros, esto es lisa y llanamente diabólico. Ella nada sabe de un blanco erigido a una determinada distancia del arquero. La única meta que conoce es aquella que de ninguna manera puede alcanzarse técnicamente, y esa meta la llama (si es que le da algún nombre) «Buda».¹⁸

De este modo, el arte de tirar con arco se eleva a la esfera originaria y nos introduce en ella. Queda anulada la diferencia entre lo «interior» y lo «exterior». «Todo eso: el arco, la flecha, el blanco y yo estamos enredados de tal manera que ya no me es posible separar nada».¹⁹

Voy a concluir esta referencia al pensamiento asiático citando un pasaje de la llamada «carta de Takuán» (dirigida a Yagu Tajimanokami, siglo XVII), en la que no se habla del tiro con arco, sino de la lucha con sables, que en Japón es un ejercicio semejante (con transfondo religioso) al tiro con arco. La carta se titula *Misterios de la sabiduría inmóvil* (ha sido traducida al alemán por D. I. Suzuki en *Zen und die Kultur Japans*, 1941, p. 82).

17. *Ibid.*, p. 67. [N. del T.]

18. *Ibid.*, p. 83. [N. del T.]

19. *Ibid.*, p. 91. [N. del T.]

Si, a la vista del sable de vuestro adversario que intenta daros una estocada, queréis parar el golpe, vuestro espíritu estará paralizado por el sable adversario y careceréis de actividad. De este modo fácilmente recibiréis la estocada de vuestro adversario. Eso es lo que yo llamo «circunscribir el espíritu a algún lugar» [...] Si circunscribís vuestro espíritu, aunque sólo sea un poco, al ataque de vuestro adversario, a vuestro propio ataque, al hombre que ataca, al sable atacante, a la distancia o al ritmo, vuestro trabajo carecerá de efecto y seréis alcanzados por vuestro adversario. Si os oponéis a vuestro adversario, vuestro espíritu será ocupado por él [...] Yo hablo de sabiduría «inmóvil», pero eso no significa que se es una naturaleza inerte como la piedra o la madera. Por más que el espíritu actúe, según su voluntad, delante, a izquierda, a derecha, en todas las direcciones, jamás está circunscrito, ni siquiera un instante. A este espíritu se le llama «sabiduría inmóvil» [...] Así pues, aunque se hable de «genio inmóvil», de hecho se trata de un estado inmóvil del espíritu único del hombre o, dicho de otro modo, permanecer «sin conturbarse». «Sin conturbarse» significa «no detenerse en cada cosa». A la vista de una cosa no circunscribir a ella el espíritu, eso es lo «inmóvil» [...] Por ejemplo, supongamos que estamos frente a un árbol. Si nos fijamos en una sola hoja roja, no veremos ninguna de las demás hojas, pero si no nos fijamos en ninguna hoja y miramos todo el árbol sin intención, todas las hojas entran en el ámbito de nuestra vista. Si nos fijamos en una sola hoja, no podremos ver las demás. Si no nos fijamos en una sola, podremos ver todos los millares de hojas [...] El espíritu que ata nace de este espíritu que se circunscribe, y del mismo modo la transmigración. Este espíritu que se circunscribe se convierte en el garrote de la vida-y-muerte.²⁰

¿En qué medida los momentos y los términos que nos encontramos aquí, en el campo de experiencia del budismo zen, remiten a los que también hemos encontrado en la tradición occidental?

20. Traducción española de Godofredo González en *Misterios de la sabiduría inmóvil del maestro Takuán*, ed. Maryse y Masumi Shibata, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 19-22, 30-31. [N. del T.]

V

MITO Y ARTE

1. El problema de la *Poética* de Aristóteles y la pregunta por el mito

Hemos llegado a un punto de inflexión de nuestras consideraciones: seguimos sin saber qué es el arte, pero sabemos que al principio pertenecía al ámbito de lo que nos concierne y nos pone en tensión continuamente. ¿Este hecho puede decirnos algo sobre la esencia del arte? Hay un texto filosófico clásico mediante cuya interpretación podemos seguir avanzando por esta problemática, pues durante dos mil años ha determinado las discusiones sobre la esencia del arte. Ese texto es la *Poética* de Aristóteles.

La *Poética* constaba originalmente de dos libros, pero sólo nos ha llegado el primero, el cual contiene consideraciones sobre la epopeya y la tragedia, el llamado «arte serio». El segundo libro trataba de la poesía yámbica y la comedia, el llamado «arte alegre». La *Poética* es una de las obras que el propio Aristóteles y la tradición peripatética¹ llamaban *acroamáticas*. Así se designaba a los escritos que servían de base a las clases; se dirigían a los oyentes y alumnos, y se distinguían de los *exoterikoi logoi*, los escritos dirigidos al público lector. Los escritos *acroamáticos* son el *monumentum aere perennius* de la actividad docente de Aristóteles. La influencia que ejercieron se debió a la palabra viva del maestro, pero más allá de los alumnos de Aristóteles han ejercido una influencia ilimitada. Además de la *Poética*, Aristóteles escribió sobre este tema el diálogo *Περὶ Ποιητῶν*, que se ha perdido casi por

1. Se llama «peripatéticos» a los alumnos y seguidores de Aristóteles; el nombre se deriva de los *peripatoi*, los paseos del Liceo donde Aristóteles dio sus primeras clases.

completo. Este escrito (un diálogo exotérico)² estaba pensado para ser publicado y para ser leído por un público amplio.

Las primeras frases de la *Poética* dicen así: «Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso ensamblar los mitos (πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους) si se quiere que la composición poética resulte bella (εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις)».³

Sorprende ya en estas primeras frases de la *Poética* que para Aristóteles el concepto de poética (entendido como la teoría de la poesía) posee un significado mucho más amplio que el que se le suele atribuir. La *Poética* no habla sólo de la esencia y la estructura de la poesía, sino de todo «arte». De las palabras de Aristóteles se desprende que la *Poética* también estudia la imitación por medio de colores, sonidos y ritmos.⁴ Por lo que se ve, la *Poética* tiene un perímetro amplio: expone los diversos medios apropiados para hacer que algo pase del estado de no-ser al ámbito del ser (*poíesis*).

Pero de inmediato surge una segunda sorpresa: Aristóteles afirma que a las obras de arte les corresponde el atributo de «belleza» sólo si el artista consigue *ensamblar* «mitos». Esta afirmación nos confunde por diversos motivos. Comprendemos que se atribuya al mito (cualquiera que sea el modo como lo entendamos) un papel decisivo en obras poéticas como la epopeya o la tragedia, pero no acabamos de comprender por qué Aristóteles incluye aquí expresamente a la *música*. ¿En qué sentido puede decirse que el *mito* es el fundamento de la *belleza* de las obras musicales? Es evidente que aquí el concepto de «mito» posee un significado especial que se nos escapa. Así que no solucionaremos este problema si no intentamos ante todo descubrir a qué se refiere el término «mito».

De la extensa bibliografía que trata el problema del mito vamos a mencionar sobre todo una observación de Malinowski, el fundador de la investigación antropológica, que también practi-

2. Exotérico = destinado a un público amplio y comprensible para él.

3. Cfr. Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 126. [N. del T.]

4. En la frase siguiente, que luego interpretaremos, Aristóteles dice expresamente: «la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones» (1.447 a13).

can estudiosos como Margaret Mead, Ruth Benedict, R. Linton y A. Goldenweiser. En su obra *Myth and Primitive Psychology*, Malinowski escribe:

El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuenta, sino una *realidad que se vive*. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos [...] De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no es una explicación intelectual ni una imaginación del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral [...] mantengo que existe una clase especial de narraciones que son consideradas *sagradas*, que están inspiradas en el ritual, la moral y la organización social y que constituyen una parte integrante y activa de la cultura primitiva. Tales relatos no están vivos a causa de un interés ocioso, ni como narraciones imaginarias o incluso verdaderas; sino que son, para los nativos, la constitución de una *realidad* primordial, más grande y más importante, por la que la vida, el destino y las actividades presentes de la humanidad están determinadas y cuyo conocimiento le proporciona al hombre el motivo del ritual y de las acciones morales, junto con indicaciones de cómo celebrarlas.⁵

También Kerényi recuerda, siguiendo a W. F. Otto, que el mito expresa de una *manera primaria y directa* (para quienes todavía lo mantienen vivo) simplemente lo que relata; por tanto, su intención no es en absoluto simbólica. Si la mitología describe la relación con lo divino, se trata de una relación real: «El drama es interpretado por los actores y los historiadores de la literatura: de maneras diferentes, pero legítimas, preguntan qué contiene la obra, a no ser que su contenido incluya referencias que van más allá de la obra de arte autárquica, autosuficiente. El rito ya es una interpretación».⁶

Por cuanto respecta al significado original de la palabra «mito», vamos a referirnos a las manifestaciones de W. F. Otto:

5. Traducción española de Antonio Pérez Ramos: Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Planeta, 1994, pp. 112-114 y 123. [N. del T.]

6. K. Kerényi, *Umgang mit Göttern*, 1956, p. 13.

Por mito se suele entender un relato de cosas *fabulosas* [...] La palabra griega *mýthos* adquirió este significado relativamente pronto, cuando las historias de los dioses y del mundo originario transmitidas de generación en generación comenzaron a ser *sometidas a una crítica racional* [...] Al mito así entendido se opone el *lógos*, lo pensado y dicho con claridad [...] En Homero y en la literatura más antigua [...] se utiliza tanto *mýthos* como *lógos* para designar la «palabra» [...] ¿No será que la «palabra» llamada *mýthos* significó desde el principio *algo completamente diferente que la «palabra» del lógos*? Nos gustaría saber algo sobre el origen lingüístico de la palabra *mýthos*, pero por desgracia no hay ninguna etimología fidedigna [...] *Lógos designa a la palabra, desde el lado subjetivo de quien piensa y habla, como lo pensado y calculado* [...] En otro sentido completamente diferente, es decir, objetivo, *mýthos* significa «palabra». No se refiere a algo pensado, calculado, lleno de sentido, sino a lo *efectivo y real*. *El mito es la cosa misma, la «historia»* [...] No puede haber dudas acerca del significado original de la «palabra» que el griego denominó *mýthos*. Es la palabra de lo *real*, pero sobre todo de lo que ha sucedido realmente en el pasado [...] La lengua griega antigua dispone de una serie de designaciones para la «palabra», cada una de las cuales la entiende en un sentido peculiar [...] Mientras que *épos* la designa desde la voz, como lo dicho, y *lógos* desde la comprensión y la atención, como lo pensado, la «palabra» tiene un peso muy particular cuando se llama *mýthos*. Tal como se ve en Homero, *mýthos* es en comparación con *lógos* no sólo la expresión más antigua, sino que además corresponde a un concepto más antiguo de la esencia de la palabra; es la «palabra» en tanto que testimonio inmediato de *lo que fue, es y será, en tanto que auto-revelación del ser en el antiguo y venerable sentido que no distingue entre ser y palabra*.⁷

W. F. Otto va en su libro *Teofanía* más allá aún de la observación de K. Kerényi que hemos citado antes. Según Otto, al principio el mito no existe sin el culto, es decir, sin un comportamiento solemne que eleva al hombre a una esfera superior; este comportamiento solemne no es una mera imagen del acontecimiento mítico, sino *este acontecimiento mismo*.

Lo divino, dentro de lo cual ese hombre se sabía amparado, no es pues [para los griegos] lo «absolutamente otro» en lo cual se re-

7. W. F. Otto, *Gesetz, Urbild und Mythos*, Stuttgart, 1951, reeditado en: *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt, 1955, pp. 25 ss.; véase también «Der Mythos», en *Studium Generale*, n.º 4, 1955.

fugian aquéllos para quienes la realidad del mundo está desacralizada. Por el contrario, *es lo que nos rodea, en lo cual vivimos y respiramos, que nos conmueve y cobra forma en la claridad de nuestros sentidos y nuestro espíritu*. Es omnipresente. Todas las cosas y fenómenos hablan de ello en la grande hora en que hablan de sí mismos. Y no hablan de un Creador y Señor, sino del *ser eterno* que se revela en ellos adquiriendo forma.⁸

De ahí que el mito, en tanto que *realidad* religiosa, sea *completamente diferente* de todo relato artístico, de toda fábula «literaria».

Si la vida se integra en el material tradicional *entregándose por completo*, y si además lo hace en las grandes formas ceremoniales (en el culto o en la guerra, pues también ésta es ceremonial en los pueblos arcaicos), estamos en presencia de la *mitología* y de las leyendas heroicas. Cuando las grandes ceremonias se convierten en una ceremonia pequeñísima que consiste en contar y escuchar, y finalmente sólo en leer, cuando la entrega de la vida se convierte en un olvido placentero de sí mismo, estamos frente a un *cuento*, y en el caso de la mera lectura frente a una especie de novela.⁹

8. W. F. Otto, *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Hamburgo, 1956 [traducción española de Juan Jorge Thomas: W. F. Otto, *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 66].

9. K. Kerényi, *Die antike Religion*, 1952, p. 31; véase también W. F. Otto, *Gesetz, Urbild und Mythos*, Stuttgart, 1951; id., *Theophania*; P. Radin, *Die religiöse Erfahrung der Naturvölker*, Zürich, 1951; id., *Gott und Mensch in der primitiven Welt*, Zürich, 1953.

En esta misma línea de pensamiento se encuentra Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Hamburgo, 1957 [*Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 1998].

Eliade afirma que la primera definición de lo sagrado, de lo mítico, consiste en distinguirlo de lo profano. Con razón intenta Eliade (a diferencia de Rudolf Otto y su obra *Lo santo* y de R. Guardini, que en parte se apropia los argumentos de Otto) evitar en la definición de lo religioso los elementos puramente psicológicos que resuenan, por ejemplo, en los conceptos de lo numinoso, de lo tremendo, del misterio, etc. Aludir a estos elementos podría ponernos sobre una pista que no es la religiosa, sino la artística, según confirman testimonios personales como los de Rilke, Cézanne o Van Gogh. Por el contrario, según Eliade lo sagrado se diferencia de toda forma de lo profano, ante todo, porque se presenta como lo absolutamente «real», como lo que no deviene, como lo siempre existente, como lo siempre igual. De modo que el tiempo cosmogónico se puede considerar ejemplar para el tiempo sagrado: en el tiempo religioso se revela la divinidad; en su marco se lleva a cabo su creación, de la que también forma parte la entronización sagrada del rey, igual

De aquí se desprende que el mito reúne una pluralidad de fenómenos «naturales» en una unidad final, original, total, de modo que forma un cosmos perfecto en sí mismo. El mito es lo ordenador. Desde este punto de vista, el mito abarca los elementos eternos de la existencia humana y los muestra: lo que el mito manifiesta es lo siempre presente.

La esencia del mito nos resulta más palpable si lo ponemos en relación con el fenómeno del tiempo. El mito representa un acontecimiento tal como ocurrió *in principio* (es decir, en un instante original y atemporal), en la época sagrada. Mircea Eliade ha señalado que el «tiempo sagrado» se diferencia cualitativamente del tiempo profano; éste es continuo y no se puede anular, pues lo ocurrido entra irrevocablemente en el pasado y no puede ser repetido. Otra cosa sucede con el tiempo sagrado que es propio del mito y que continuamente es presentado por él. Sus acontecimientos fueron, y *sin embargo persisten*, se repiten sin cesar; así sucede, por ejemplo, con la redención humana. Eliade escribe:

En una palabra, el mito se considera que sucede en un tiempo —valga la expresión— intemporal, en un instante sin duración, como ciertos místicos y filósofos se representan la eternidad [...] Por el simple hecho de la narración de un mito, el tiempo profano —al menos simbólicamente— queda abolido: recitador y auditorio son proyectados a un tiempo sacro y mítico.¹⁰

Así pues, en el mito se unen dos formas diferentes del acontecer: en primer lugar, una sucesión de acontecimientos dentro del tiempo histórico que posee todas las características de un antes y un después. Pero el mito eleva esta sucesión (y la tensión que le es propia y la mantiene) al marco de lo permanentemente imperante, de lo siempre presente. «Al recitar o al escuchar un mito, se vuelve a tomar contacto con lo sacro y con la realidad, y al hacerlo se supera la situación profana, la “situación histó-

que la fiesta religiosa pertenece siempre a la época primigenia. En un mundo religioso, mítico, la entronización sagrada del rey —en tanto que principio ordenador por antonomasia— adquiere un valor análogo a la creación del mundo: el rey es coronado con palabras sagradas, no como una figura histórica, sino como símbolo de lo que siempre es igual, de lo eterno. También la fiesta religiosa es colocada siempre en el tiempo «primigenio», que es eterno.

10. M. Eliade, *Images et Symboles*, París, 1952, p. 74 [traducción española de Carmen Castro: Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1974, p. 64].

ca».¹¹ Por esta razón, el relato mítico se erige siempre en un ejemplo; pues aunque le parezca un cuento «local» a quien lo contempla desde fuera, en el tiempo y a través de él se manifiesta Dios y confiere a la historia «local» *significado eterno*.

El «lugar sagrado» sufre la misma transformación; todo lugar sagrado en el que se revela algo mítico es centro y exige ser centro del mundo, lo cual no implica contradicción alguna. Por el contrario, podemos entender esta pretensión porque todo ser humano tiende hacia un centro propio que asegure su realidad integral.

Eliade escribe: «Este deseo, profundamente enraizado en el hombre, de hallarse en el propio corazón de lo real, en el Centro del Mundo, allí donde tiene lugar la comunicación con el Cielo, explica el uso desmedido de “Centros del Mundo”».¹²

Pues aquí no se trata de un espacio geométrico que mediante su homogeneidad *abstracta* excluye la coexistencia de dos centros, sino del espacio sagrado en el que puede elegirse un centro en todas partes y al mismo tiempo. No se trata de un lugar definido de manera cuantitativa, sino puramente cualitativa. La desmitificación del espacio se produce cuando éste se hace homogéneo y, en consecuencia, mensurable.

Nos hallamos en presencia de una geografía sagrada y mítica, la única efectivamente *real*, y no de una geografía profana, «objetiva», en cierto modo abstracta y no esencial, construcción teórica de un espacio y de un mundo que no se habita y que, por tanto, no se *conoce*. En la geografía mítica, el espacio sagrado es el *espacio real* por excelencia, porque [...] para el mundo arcaico es real el mito porque refiere las manifestaciones de la realidad verdadera: lo *sagrado*.¹³

Pero ¿en nuestro tiempo todavía es posible comprender la experiencia del mundo mítico? Una vez más vamos a recurrir a una vivencia personal para mostrar de manera directa el problema que nos ocupa.

Brasil: es invierno, pero para nosotros los europeos es como un día reluciente de verano. Cielo luminoso, una atmósfera brillante,

11. *Ibid.*, p. 76 [trad. esp. cit., p. 65].

12. *Ibid.*, p. 69 [trad. esp. cit., p. 57].

13. *Ibid.*, p. 50 [trad. esp. cit., p. 43].

se diría triunfal. La selva virgen comienza a adornarse en las frondosas copas con las flores más coloreadas. Al aspirar el olor indefinible del bosque notamos algo enigmático. En cualquier otra circunstancia percibimos un aroma identificándolo con algo que conocemos, y de este modo lo agotamos. Pero no sucede lo mismo en la selva virgen; su olor es inagotable, lo absorbemos una y otra vez y sin embargo el deseo nunca se sacia y se calma. En esta experiencia tan sencilla descubrimos algo nuevo que nunca habíamos imaginado. Un olor (es decir, un fenómeno sensorial) puede llenar de tal manera el presente inmediato que cierra el paso a un tiempo pasajero; en Occidente pensamos que esto sólo lo puede conseguir una experiencia espiritual.

Al principio todo lo que se extiende ante mí me parece un espectáculo, un sueño de verano. Sueño, probablemente, porque este paisaje flota en un fluido luminoso, porque las imágenes ya no tienen nada «real»: la realidad está ausente en cierta medida. Pero ¿no es esto la esencia de lo «fabuloso»? ¿No son fábulas nuestros sueños, porque en ellos todo es posible, porque en ellos todo se separa de la realidad cotidiana?

Comienza a hacer calor, debe de ser mediodía; los troncos de la selva virgen, cuyo umbral he atravesado, crujen en el aire silencioso; los gigantescos helechos brillan azules en la luz, las llamativas flores del hibiscus nos atraen como la llama a la mariposa. Y ahora, como un rayo, sucede algo completamente nuevo. El espectáculo, el sueño de verano, se ha deshecho: hasta la realidad geográfica de las islas que flotan en la lejanía y de las bahías luminosas se ha hundido. La diferencia entre observador y observado (entre yo y lo que me rodea), entre lejanía y proximidad, desaparece, y todo forma de repente una unidad omnipotente, en la cual me siento fervorosamente incluido. El espejo en el que hasta ahora veía imágenes como de fábula ha girado 180 grados, pero de tal manera que su giro me arrastra.

Ha ocurrido un cambio que me confunde: ya no se trata de comprender algo, puesto que yo mismo estoy incluido en el todo; por ello me siento seguro en medio de un orden, de una plenitud que se cierra armónicamente, en la que nacer y morir sólo son momentos de un presente constante: una realidad eterna parece abrazarme. Es la hora de Pan, la cual transforma la realidad circundante y en la cual la tensión del mundo mítico parece contener la respiración y ya no nos deja escapatoria. Pero cuando me aparto de esta imagen, una queja suena en mis oídos como si viniera de lejos, y creo comprender por

primera vez su sentido. En su pequeño escrito «La desaparición de los oráculos» (cap. 17) Plutarco escribe:

De Emiliano el rétor, del cual también algunos de vosotros habéis sido discípulos, fue padre Epiterses, conciudadano y profesor de gramática mío. Contaba éste que, en una ocasión en que hizo un viaje por mar a Italia, se embarcó en un barco que llevaba mercancías y muchos pasajeros; ya atardecido, en las inmediaciones de las islas Equinadas, amainó el viento y el barco llegó a la deriva cerca de Paxos; la mayoría de los pasajeros estaban despiertos y muchos todavía bebían después de haber cenado; de repente se escuchó una voz procedente de la isla de Paxos, alguien que llamaba a gritos «Tamus», de modo que se extrañaron. Tamus era un timonel egipcio y no conocido por su nombre para muchos de los pasajeros. Pues bien, a las dos primeras llamadas se calló, pero a la tercera respondió al que llamaba; y éste, elevando la voz, dijo: «Cuando estés frente a Palodes, anuncia que el gran Pan ha muerto». Al oír esto, decía Epiterses, todos se asustaron, y mientras deliberaban consigo mismos si sería mejor cumplir lo ordenado o bien no tomarse la molestia y dejarlo, Tamus tomó la siguiente determinación: si había viento, pasar tranquilamente de largo navegando, y, en el caso de que hubiera calma y bonanza en las aguas del lugar, repetir lo que había oído. Así pues, cuando llegaron a la altura de Palodes, puesto que no había ni viento ni oleaje, Tamus, dirigiendo la vista desde la popa hacia tierra, dijo, tal como había oído: «El gran Pan ha muerto». No había terminado de decirlo cuando un gran sollozo mezclado con extrañeza no de uno, sino de muchos, se produjo.¹⁴

El espanto que resuena en este relato de Plutarco se presenta cada vez que se agotan las fuentes sagradas, cada vez que somos incapaces de comprender el significado mítico de la realidad, cada vez que la siembra pasa a ser un momento de una acción empírica o técnica, pero ya no sagrada, y el hombre ya no puede reunir los fragmentos de su mundo, que se ha hecho añicos.

Sus tímidos y laboriosos proyectos no son entonces más que una expresión del intento de volver a ponerse en contacto con un entorno que se ha vuelto enigmático: la muerte de Pan significa la ruptura del mito original, la pérdida de la unidad intacta.

14. Véase la interpretación de este texto de Plutarco en Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, WW, vol. XIV, p. 240 [la traducción española del texto de Plutarco es de José Antonio Fernández Delgado: Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, vol. VI, Madrid, Gredos, 1995, pp. 384-385].

2. El mundo a-lógico y a-causal del hombre primitivo

Basándonos en las consideraciones precedentes sobre la esencia del mito (y antes de recurrir a Aristóteles), tal vez estemos en condiciones de ordenar una parte del material etnológico disperso y, de esta manera, comprender algunos fenómenos característicos de la vida de los primitivos.

Tal como han destacado Hermann Baumann (*Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythos der afrikanischen Völker*, 1936) y K. T. Preuss (*Tod und Unsterblichkeit im Glauben der Naturvölker*, 1930), los primitivos entienden aun la fatalidad de la muerte no como una consecuencia de una ley causal, sino como la expresión de una norma fija que está por encima de todo «por qué». Así pues, lo que nos diferencia a los hombres modernos esencialmente del hombre primitivo no es la circunstancia de que a éste los acontecimientos le parecen infundados o inexplicables, sino el hecho de que el primitivo fundamenta los fenómenos de la existencia de una manera que nos resulta completamente extraña. Según D. Kidd (*The Essential Kafir*, 1904, p. 74), los kafires son capaces de tener al mismo tiempo ideas lógicamente contradictorias; por su parte, W. H. Rivers («The Primitive Conception of Death», en *Hibbert Journal*, 1911/12, X, pp. 395-396) afirma que para ciertas tribus indígenas los espíritus de los muertos están en una isla lejana, pero al mismo tiempo permanecen en una gruta de la isla en que vivieron. (Véase también Lévy-Bruhl, *The Soul of the Primitive*, traducción inglesa de L. A. Clare, 1928, p. 110.)

Además, los etnólogos han encontrado en los primitivos una falta de consciencia racionalista del yo. Los primitivos suelen atribuir sus victorias guerreras no a su propia valentía, habilidad o superioridad, sino a la divinidad, que de esa forma pone de manifiesto su voluntad. (Véase el informe del padre Allouez sobre los outagamis en *The Jesuit Relations and Allied Documents 1672/1673*, LVIII, p. 54.) Esta interpretación todavía resuena en el mundo heroico de Homero, en el cual las victorias y las derrotas son determinadas de manera mítica por los dioses.

En consonancia con esto, los primitivos hablan pocas veces en primera persona (véase T. W. Denzel, *Kult und Religion des primitiven Menschen*, 1942, p. 52; A. Ungnad, «Zur Geschichte des Ichbewusstseins», en *Zeitschrift für Assyriologie*, 1925, XXXVI, p. 279). Cuando, sin embargo, lo hacen, no suelen referirse (como

vemos en los maoríes) a la propia persona, sino al clan, con el que se identifican (véase E. Best, *The Maori*, 1924, I, p. 397). Para ellos, el individuo representa al grupo al que pertenece, por lo que a menudo sucede que en caso de enfermedad se trata no sólo al enfermo, sino a toda su familia. Cuando un niño guaraní se pone enfermo, todos sus familiares tienen que abstenerse de comer lo que parece haberle hecho daño (véase H. Ploss, *Das Kind in Brauch und Sitte der Völker*, 1884, II, p. 193).

Por la misma razón también se transfiere a la comunidad la responsabilidad del individuo. Allí donde se considera un crimen matar a un hombre, no sólo el autor tendrá que temer el castigo, sino también el resto del grupo al que pertenece. Si se derrama la sangre de un individuo, toda la comunidad se siente herida. Pero ideas como éstas no son propias sólo de tribus indígenas a las que consideramos lejanas. En el *Antiguo Testamento* la culpa de Adán representa el sacrilegio de la totalidad del género humano contra el orden superior todopoderoso.

Esto sólo lo podemos comprender si sabemos que en los pueblos primitivos el individuo está incluido en la unidad de la tribu y comprometido con ella. En realidad, el individuo como tal apenas existe, de modo que no se conoce la propiedad privada y, a la inversa, se cree poder dominar el todo apoderándose de una de sus partes (*pars pro toto*), un principio desde el que se explica una serie de acciones mágicas (véase R. Krelinger, «La mentalité primitive et la signification première des mythes», en *Actes du Congrès International d'Histoire des Religions*, París, I, pp. 189 ss.).

Tampoco en su relación con los animales y las plantas (e incluso, ocasionalmente, con los objetos) el hombre primitivo se ve como un ser diferente o superior. Por el contrario, observa lo que lo rodea con veneración, nunca como un medio para obtener un fin aislado: todo lo individual es para él un momento en una unidad única e indestructible. Los nativos de Borneo, por ejemplo, se atribuyen (de acuerdo con la descripción de A. von Nieuwenhuis, *Quer durch Borneo*, 1904, I, p. 96) una posición muy modesta en la jerarquía de la naturaleza: se consideran simplemente eslabones en la gran cadena de los seres vivos, una idea que también explica por qué otros primitivos intentan ganar el favor de la naturaleza mediante ciertos ritos de los cuales depende, en su opinión, el éxito de la siembra, de la labranza, de la caza (véase Lévy-Bruhl, *How Natives Think*, traduc-

ción inglesa de L. A. Clare, 1925, p. 231; C.H. Tout, «Report on the Ethnology of the Stlatlum of British Columbia», en *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1905, XXXV, p. 136; véase también Lévy-Bruhl, *Primitives and the Supernatural*, p. 103). Hasta a las herramientas se les atribuye un valor simbólico profundo, por lo que antes de usarlas se les rinde culto con una oración. Así, el baganda ofrece sacrificios a su canoa antes de salir a pescar; los fang de la Guinea española piensan que sus herramientas son «propiedad» de la vida (véase C. Meinhof, *Die Religion der Afrikaner in ihrem Zusammenhang mit dem Wirtschaftsleben*, 1926, p. 58; E. Mosbacher, «Untersuchungen zum Sündenbegriff der Naturvölker», en *Bäessler Archiv*, 1934, XVII, n.º 1, p. 42; J. G. Frazer, *The Golden Bough*, 1920, vol. I, p. 13; W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, 1904, I, p. 10; K. T. Preuss, *Die geistige Kultur der Naturvölker*, 1923, p. 26). Algunas veces se considera al mundo cósmico tan cerrado en sí mismo que no se reconoce siquiera la relación entre el acto sexual y el embarazo. La fecundación y el nacimiento están sometidos, más bien, a un designio superior que asegura la persistencia del grupo étnico.¹⁵

Pero, ¿cuál es la razón que impulsa al hombre primitivo a repetir las acciones que sus antepasados llevaron a cabo, a creer que los animales, las plantas, las herramientas y los hombres forman una trama única? La naturaleza y la existencia humana reflejan para el primitivo un cosmos, un orden eterno. Por eso no necesita ningún otro tipo de ligazón. En el mundo del primitivo todo se somete al orden divino creado por el mito; todo guarda relación con la acción de la divinidad: hasta el desierto más solitario está dominado, vivificado y organizado por ella. Los primitivos sólo prestan atención a los signos que hacen resplandecer la presencia eterna. Cada una de sus acciones, ya sea la construcción de una canoa, la labranza de la tierra o el trato con

15. Véanse los sorprendentes informes de B. Malinowski, *The Sexual Life of Savages*, 1929, p. 140, y su artículo «Baloma, the Spirits of the Dead in the Trobriands Islands», en *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1946, XLVI, p. 403; véanse también A. van Genep, *Mythes et légendes d'Australie*, 1905; J. von Reitzenstein, «Der Kausalzusammenhang zwischen Geschlechtsverkehr und Empfängnis in Glaube und Brauch der Natur- und Kulturvölker», en *Zeitschrift für Ethnologie*, n.º 41, pp. 644 ss.; H. Klatsch, *Die Anfänge von Kunst und Religion in der Urmenschheit*, 1913, p. 34.

otras personas, ilumina el lugar y el instante, es *imitatio dei* (véase M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*). El «devenir» no sucede en vista de algo que todavía está por alcanzar, sino que es *testimonio de un «ser» que se manifiesta constantemente*.

Este mundo mítico es completamente diferente del mundo profano, pues lo profano presupone algo temporal, transitorio, el cambio constante; no conoce ni un centro de la realidad ni una zona marginal, pues todo le parece relativo, mudable. Por ello el espacio profano nunca está cerrado, sino que se pierde en lo inacabable e ilimitado. El hombre se convierte en la medida única de todas las cosas, de modo que cae fácilmente en esa melancolía que es el rasgo característico de todas las personas desconcertadas y desamparadas que ya no son capaces de «fundamentar» su existencia. En sus actos reconoce sólo una responsabilidad de tipo histórico, es decir, relativo y limitado en el tiempo, mientras que en el mundo mítico todos los actos y gestos poseen carácter ejemplar, son «repeticiones» que realizan lo divino, lo imperecedero, lo siempre presente.

3. El carácter transformador del mundo religioso y lo mítico como fuente de actividades profanas

Transformar los fenómenos es una de las peculiaridades del mundo mítico. Éste refleja un cosmos (un orden) en el que los fenómenos cotidianos tienen un sentido completamente diferente, pues las leyes en que ellos se basan están anuladas.

Vico describió este hecho con una imagen: el hombre, al *aclarar* la selva virgen con ayuda del fuego, desoculta un *espacio*, un escenario; en ese mismo instante consigue salir de lo que le parecía inhóspito. Este nuevo espacio es un espacio sagrado, ya que constituye el origen de un nuevo orden. Las llamas por medio de las cuales ha surgido este espacio serán simbolizadas posteriormente en los altares mediante fuegos humeantes. Por tanto, las primeras fundaciones humanas fueron lugares religiosos; el primer espacio puramente «humano» fue el *ara*, el altar, y su custodio era el sacerdote. Vico dice en *Ciencia nueva*: «De estas tierras se hallará que las ciudades fueron llamadas *are* por todo el mundo antiguo gentil: pues debieron ser los primeros altares de las naciones gentiles, sobre los que el primer fuego que se

encendió fue el prendido en las selvas para destruir sus bosques y reducirlas a cultivo». ¹⁶

En el nuevo espacio sagrado se llevan a cabo acciones y están en vigor leyes que se refieren a otra cosa que a la satisfacción de las necesidades individuales. Por esta razón, el espacio sagrado y el espacio que lo rodea no son homogéneos: cuando atravesamos su umbral, se produce una transformación. Volvemos a estar en el hogar originario, eterno, y todos los signos sagrados se convierten en indicadores de la dirección. No es una casualidad que la palabra *numen* (Dios) se derive de *nuo*, «dar signos»; el signo religioso alude a una fuerza omnipotente mediante cuya *evocatio* también se puede aplacar la desesperación ante la falta de dirección que se ha padecido hasta ahora. Así pues, la creación del mundo religioso implica la curación y regeneración de una realidad despedazada. En esto se basará posteriormente lo que llamamos «cultura»: «en el mito y en el culto es donde tienen su origen las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural: derecho y orden, tráfico, ganancia, artesanía y arte, poesía, erudición y ciencia». ¹⁷

También el juego pertenece en sus formas más altas a la celebración de lo eterno, tal como ha mostrado Huizinga. Con sus reglas, el juego refleja la intención del mito de dar perfección a la vida insuficiente y confusa, de dominar el caos y de transformar y encantar al observador, convirtiéndolo en actor de su propio mundo. No es una casualidad que Platón revistiera en formas míticas a sus pensamientos filosóficos más profundos. Lo que antaño, en el mundo mítico, era presentado a los héroes como un enigma que debían solucionar con el fin de probar, más que su agudeza, la profundidad de su conexión mítica con el mundo, es en el mito desmitificado un problema filosófico. Y así como el héroe triunfa o es derrotado en nombre de su comunidad, el filósofo debe superar el desafío del pensamiento no sólo por sí mismo. Y al igual que la filosofía, tampoco el arte de la poesía puede negar su origen mítico.

«En toda cultura floreciente, viva y, sobre todo, en las culturas arcaicas, la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión,

16. Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft*, trad. alemana de E. Auerbach, 1924, p. 55 [traducción española de Rocío de la Villa: *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 55].

17. J. Huizinga, *Homo ludens*, Hamburgo, 1956, p. 12 [traducción española de Eugenio Ímaz, Madrid, Alianza, 1972, p. 16].

festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición. El poeta es *vates*, un poseso, lleno de Dios, un frénético». ¹⁸ La interpretación primigenia de la realidad fue de tipo religioso; fue formulada por el *vates*, el «visionario», el profeta que tomaba sus palabras de lo supratemporal: sólo así podía predecir lo que aún no había sucedido. Y cuando el mundo mítico se derrumbó, el *vates* fue sustituido por los poetas como intérprete de los signos sagrados.

Pero no sólo las acciones espirituales elevadas aluden a un origen mítico; también lo hacen todas las formas comunitarias. Los etnólogos han señalado que los hombres primitivos no se reúnen sólo con fines prácticos. También forman grupos que llevan a cabo movimientos rítmicos acompañados de palabras y canto: así surge la danza sagrada. Por consiguiente, los ritmos y los ritos tienen la función general de formar una comunidad. El ritmo sagrado produce esa unidad que absorbe al individuo. Vistos desde fuera, los actos rituales pueden parecer «carentes de sentido», ya que su significado mágico no siempre está a la vista. Pero en verdad sus participantes crean un orden que se eleva muy por encima de sus necesidades físico-biológicas.

Hoy se habla de rituales y ceremoniales también en relación con los animales (Portmann, Tinbergen), en concreto para referirse a esa sucesión esquemática de actos que tienen lugar en el apareamiento, la lucha y la búsqueda de alimentos por parte de los animales. Pero las ceremonias y los ritos humanos se diferencian de los comportamientos animales precisamente por el hecho de que no se basan en esquemas biológicos. También la fiesta atestigua la entrega a un mundo superior que libera al individuo de la prisión de los sentidos. La fiesta permite al individuo acceder a esa realidad que no podría alcanzar estando aislado y de la cual dependen su vida y sus posesiones.

Así pues, en los actos rituales se quiebra por primera vez la barrera del comportamiento instintivo. El mito, en tanto que

18. *Ibid.*, pp. 118-119 [trad. esp. cit., p. 144]. «Todos los grandes estilos del pasado son religiosos: sirven sobre todo para hacer que los dioses tomen forma; ellos mismos han llegado a ser mediante las formas de los dioses [...] El estilo de todo gran arte religioso no es una manera de ver las cosas, sino el medio para integrarlas en algo sagrado» (A. Malraux, *Psychologie der Kunst. I: Das imaginäre Museum*, trad. alemana de Jan Lauts, 1949, pp. 147-148).

dos e impresiones sensoriales inconexos, que nos inundan desde todas partes (desde el mar, desde las montañas con su perfume de mimosas), nos invade una sensación de estar perdidos que está agravada por una nostalgia torturante de cosas habituales.

Lo que aquí nos confunde de manera tan inenarrable es el conocimiento de que en esta soledad absoluta, cuya esencia no somos capaces de investigar, buscamos vanamente a tientas: ¿estas impresiones son reales, o más bien malabarismos de la fantasía? ¿Debemos llamar «realidad» al viento frío o más bien al soliloquio en que caemos? De repente, la pregunta cartesiana de cómo podemos distinguir el sueño de la realidad, ya que las apariencias sensibles son las mismas en el sueño y en la vigilia, es también nuestra pregunta.

Las impresiones que disuelven la realidad se hacen cada vez más intensas. Nos trasladamos a otra bahía cercana. Estructuradas como bastidores, unas rocas gigantescas abrazan el agua en movimiento: debajo de la inquieta superficie marina, que oscila lentamente, que se mueve como respirando, se ven unas rocas poderosas, redondeadas por las olas, oscuras, de un verde venenoso, reluciendo inquietantemente aquí y allí en la brillante humedad de un musgo que parece terciopelo. Algunas algas —cochayuyos— oscilan oscuras y pegajosas con el ritmo del agua, como la cabellera de serpientes de una cabeza de medusa perdida en la profundidad. Y el silencio se interrumpe de repente: desde una altura de cincuenta metros unos pájaros marinos se lanzan hacia abajo, en picado, como flechas, para pescar y desaparecer en el agua. La atmósfera es cada vez más irreal, e inesperadamente uno recuerda los versos con que Dante describe en «Vita nuova» el comienzo de un sueño trágico:

Vi luego cosas amedrentadoras,
en ese imaginár vano en que entré.

[...]

Me pareció después ver poco a poco
turbarse el sol y aparecer las estrellas,
llorar uno y otras;
caer las aves que por el aire volaban
y la tierra temblar.¹⁷

17. Traducción española de Luis Martínez de Merlo: Dante, *Vida nueva*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 269. [N. del T.]

Poi vidi cose dubitose molte
nel vano immaginare ov'io entrai
[...]

Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole ed apparire le stelle
e pianger egli ed elle;
cader gli augelli volando per l'aer
e la terra tremare.

Ahora me afano por salir del hechizo de la fantasía para constatar que los hombres viven aquí con el ritmo de la caza y la pesca, de los días que van dando vueltas: ni una sola obra de arte, ningún proyecto, ni siquiera en el húmedo aposento que hace de iglesia; todo está entregado (mudo y desganado) al imperativo de la existencia desnuda. Aquí los hombres no dominan la vida, sino que la vida domina a los hombres, igual que la especie domina al animal anónimo. Pero de una manera trágica, pues los hombres han sido expulsados de todo orden grande y silencioso de un mito, y han encallado en una playa desconocida que no ha llegado a ser su hogar. La vida y no el hombre parece haber levantado aquí las miserables chozas que con sus muros blancos y raspados brillan, fosforescentes, en la nada.

En la noche que ha caído de pronto, los pescadores se mueven como cangrejos apáticos; están reunidos en torno a un fuego débil sobre el que la oscuridad se arquea como una cueva. Hasta los aparejos más inocentes parecen de repente inquietantes, enemigos de la naturaleza, pues al desenrollar sus redes los pescadores ven los pájaros que, tratando de pescar, se han enredado en aquéllas, y de repente y de manera proteica los pescadores se han convertido en cazadores. Ninguna campana divide aquí el tiempo humano; un presente desgarrado y paupérrimo se arrastra a lo largo de la vida; sin cesuras, el pasado fluye hacia el presente, y ninguna previsión se adelanta al futuro: la actuación está organizada por una sorda necesidad.

¿No estamos aquí ante la conmovedora experiencia de una desintegración que lo abarca todo, ante el fraccionamiento de todos los fenómenos sensoriales (que nos oprimen tan violentamente porque en esta naturaleza los hombres no han sido capaces de integrarlos en un proyecto mítico o artístico)? Así pues, carencia de mundo y el espanto consiguiente.

La incapacidad del bárbaro al borde de la vida, que no está a la altura de las exigencias del espíritu, la percibimos aquí de manera casi dolorosa. Los recuerdos de la «vida humana» del viejo continente parecen aquí juegos arbitrarios de la fantasía. Una vez que hemos visto esta posibilidad de degradación humana podemos comprender que el arte significa originariamente la superación de lo terrible. Este hecho ha desaparecido por completo de la memoria de nuestro mundo supercivilizado.

Húmedo se posa sobre nosotros el manto de la noche. Con dificultad escalamos el escenario que ha quedado vacío. Los intentos de encontrar un camino de retorno hacia lo conocido no conducen a ninguna parte.

Y ahora la experiencia opuesta: la formación humana y artística del espacio, en la que las fuerzas del caos están dominadas.

Mientras viajamos por la planicie de Padua hacia Venecia, una mancha de noche se desparrama por el cielo; a su alrededor se extiende cada vez más la oscuridad, como un enorme animal que todo lo devora. La oscuridad es inquietante como la marea que fluye y refluye: no se sabe de dónde viene y hacia dónde va. Se condensa como una nube que no podemos atrapar, pero que abarca todo. Disuelve todos los objetos. Penetra por diques rotos y se lleva todo consigo; lo amorfo nos inunda y arrastra a su siniestro remolino las últimas formas mágicas del mundo visible: el árbol, la casa, las anchas calles brillan en un último aliento.

Entonces ocurre el milagro. La ola inquietante y profunda de la oscuridad, que recibe el aporte de nuevos caudales desde el este, desde el oeste, desde todos los puntos cardinales, se mueve y resplandece como el mar cuando los peces temerosos recogidos por la red hacen bullir el agua. Aquí es la noche misma lo que ha caído en la red e intenta liberarse, pero sin éxito; tal vez haya caído en una trampa, atraída por el agua serena de los canales, que son las mallas de la red. En lo amorfo vuelven a formarse líneas, los elementos del espacio: con curvas, rectas y segmentos surge de la nada una división fantástica. Son los primeros brotes para dominar lo inquietante. Aún tiembla y vibra la noche, atrapada en mil venas, pero ahora comienza la gran transformación: de las líneas se destaca la primera forma.

Si en Occidente supiéramos todavía cuán espantoso fue el caos de la naturaleza indómita, comprenderíamos en toda su maravilla

esta mutación mágica de las líneas en formas. Y ahora, desde este fondo que ha encerrado lo ilimitado, resurge algo insospechadamente real: los contornos de una ciudad humana.

Yo siempre había entendido, o mejor malentendido, los palacios de Venecia como monumentos. Los observaba de la misma manera que los edificios de Siena o Florencia, sobre todo desde el punto de vista de su volumen: el espacio, con su altura, su anchura y su profundidad, se convierte en edificios a los que las tres dimensiones les otorgan su carácter tectónico especial. Así intenté ver también a Venecia, y fracasé. El secreto de Venecia consiste precisamente en que no es tridimensional, y por tanto apenas es captable de manera tectónica: no tiene volumen. Pues desde la nada que se aproxima desde la lejanía del mar, desde la noche inquietante, Venecia atrapó el caos en la red de canales y luego lo «colgó» en las dimensiones del plano, como una alfombra colosal tendida en la noche: los bastidores del mundo humano.

Esta imagen no es en absoluto un decorado. Por el contrario, en estas islas resucitó un mundo en el que el hombre fue capaz de moverse y de medir el espacio que le era propio. Es un proyecto artístico especial, destinado a procurar la realización de todas las posibilidades del comportamiento humano.

La experiencia del espacio en Venecia tiene algo del carácter de un relato oriental sin comienzo ni fin: todo conserva la apariencia de ser desplazable. Uno de los secretos de la narrativa oriental consiste en que, con la ayuda de múltiples intercalaciones, empaña poco a poco la consciencia del lector de quién está hablando sobre quién. El mundo oriental aún conoce en alto grado la copiosidad semántica de la nada y de los brotes desplazables, y Venecia (como ciudad) dirigió su mirada occidental al horizonte de este mundo.

Así, todo arte arranca del caos una posibilidad especial de configuración; y lo hace para dominar el caos. Cada una de las figuras que surgen así es capaz de atrapar sólo durante un tiempo limitado la mirada del observador, que recorre continuamente nuevos horizontes y profundidades y busca continuamente nuevas posibilidades. Pues esta mirada sólo puede captar en su sucesión esas múltiples formas surgidas de la nada, arrancadas de la nada.

Sólo quien se ha visto alguna vez frente a los espacios inmensos e inquietantes, ante los cuales el hombre como persona-

lidad individual no es capaz de existir; sólo quien ha vivido el terror de esas noches en las que no se percibe otra cosa que la respiración de una naturaleza no humana, todavía no humanizada: sólo esta persona puede saber qué significa imponer una forma a lo amorfo y dominar así su atracción y su amenaza; una forma con la que lo que es posible al hombre y para el hombre vuelve a ser real en un mundo post-mítico.

VII

LA INVERSIÓN DE LA CONCEPCIÓN TRADICIONAL DEL ARTE. LA PALABRA METAFÓRICA

1. La función «iluminadora», «cardinal», «áulica» y «curial» del lenguaje poético

Hasta aquí hemos estudiado el problema del arte y el mito al hilo del pensamiento antiguo y sobre la base de la definición aristotélica de la tragedia. Sin embargo, el problema de la esencia y la función del arte ha quedado abierto, pese al recurso continuo a la tradición. Por tanto, tenemos que profundizar en nuestra pregunta y plantearla a la luz de una tradición que en nuestra opinión ha sido demasiadas veces u ocultada por el racionalismo del pensamiento cartesiano moderno o malentendida completamente: nos referimos a la tradición *humanista*. Ésta suele ser definida de una manera superficial o como un platonismo revestido de cristianismo (Ficino, Pico della Mirandola, Diacetto) o como una antropología, como un redescubrimiento de los valores inmanentes. Heidegger aceptó la validez de este esquema histórico (sin haberlo sometido a un examen filosófico suficiente en los propios textos humanistas) y elaboró una actitud anti-humanista que presentó programáticamente en su *Carta sobre el humanismo*, pero que ya había defendido explícitamente en *Ser y tiempo*.

Así pues, nuestra investigación sobre el arte y el mito va a tomar a partir de ahora un camino completamente diferente: de una manera exclusiva (y sorprendente), partirá de la pregunta *por la palabra*, la cual corresponde a la tradición del humanismo.

En el humanismo toda la problemática del arte tiene sus raíces en la pregunta por la palabra, dicho con más exactitud: por la *palabra metafórica poética*. Ésta desempeña ahora una función que antes era inimaginable: la función de desocultar la realidad en lugar de la palabra racional; el arte y el mito sacan a la luz la

historicidad del hombre. De este modo, el planteamiento tradicional del problema del arte (que hemos estudiado hasta aquí) es no sólo abandonado, sino invertido radicalmente. Por eso necesitamos abandonar el camino que hemos seguido hasta aquí.

La fundamentación de nuestro giro radical se encuentra en el hecho de que el humanismo abandona la metafísica tradicional como *problema de lo ente*. El problema del arte aparece ahora en una luz completamente nueva. El humanismo llega a esta nueva actitud (que consiste en ver el problema del arte de la mano de la palabra poética) a través del conocimiento de que la palabra racional no revela lo ente; por tanto, se pregunta mediante qué *otra palabra* se desoculta la realidad histórica del hombre. Así pues, será necesario que abordemos en nuestro contexto la crítica de la palabra racional de L. Bruni y L. Valla.

El problema fundamental de la filosofía occidental tradicional es, desde Platón, la determinación racional de lo ente: la realización de una metafísica *onto-lógica*. Mediante la lógica (por tanto, mediante el proceso racional) intentaba protegerse del peligro de la subjetividad y relatividad de los datos sensoriales. Los conceptos con los que nos hemos encontrado en el curso de nuestra investigación son, por consiguiente, los de *aísthesis*, *empeiria* y *téchne*. El análisis de estos conceptos fue entendido tradicionalmente como una investigación de lo ente que condujo a una metafísica *onto-teo-lógica*. El problema del arte era secundario.

Una consecuencia de esto es la supremacía tradicional del proceso racional de pensamiento y, por tanto, del *lenguaje racional* frente al lenguaje poético, que es metafórico y retórico. El *lenguaje de la poesía* fue excluido del ámbito de la filosofía, pues se sirve de las metáforas, las cuales transfieren el significado de una palabra a otra palabra (poder = águila, fidelidad = hiedra), y este proceso abandona el rigor de la definición lingüística racional de un término. Lo mismo sucedió con el *lenguaje de la retórica*, ya que éste no se basa en lo que tiene validez eterna, sino en el «aquí y ahora», es decir, en el tiempo y el lugar de una situación humana determinada. Esto fue formulado durante la Edad Media, cuando el problema de la «cosa» (*res*) obtuvo la supremacía frente al problema de la palabra: el lenguaje (*verbum*) tiene que estar al servicio de la cosa y no la cosa al servicio del lenguaje: «*non sermoni res, sed rei sermo est subjectus*» (Buena-ventura, *Sententiarum*, dist. XXII, quaestio II).

Con ello quedó establecida la concepción medieval del arte, el cual es o el reflejo mediante los sentidos del orden eterno (así entendía, por ejemplo, Isidoro de Sevilla la música; *Etymologiae*, III, XVII, p. 4.82) o el «velo», la «corteza», el *integumentum* tras el cual se halla la verdad racional. «El recubrimiento es un modo de contar en el que el sentido de la verdad es envuelto bajo una narración fabulosa; por eso se le llama también «envoltorio»». ¹ Petrarca, que por cuanto respecta a la teoría del arte vive todavía en la concepción medieval, afirma: «La poesía oculta lo verdadero mediante un velo» («*sub velamine figmentorum*»). ²

Aquí vamos simplemente a mencionar dos peldaños del innovador desarrollo del pensamiento humanista frente a la metafísica tradicional (en relación precisamente con el arte). La primera tesis fundamental de la tradición humanista es radicalmente anti-tradicional: la preeminencia de la palabra poética. Dante, aunque todavía se encuentra por completo en el pensamiento medieval, llega por cuanto respecta al problema de la poesía y del arte a una tesis completamente nueva y revolucionaria.

Por una parte, Dante dice que la ciencia necesita una lengua ahistórica, universal, ya que la verdad está fuera del tiempo y de la historia. Dante afirma que esa lengua es el latín, al que entiende (tan lejos llega) como una lengua «inventada», puramente «gramatical», como una lengua «construida».

El latín no es otra cosa que cierta inalterable identidad de una lengua, en diversos tiempos y lugares (*quaedam inalterabilis locutionis idemptitas diversis temporibus atque locis*). El latín, al haber sido regulado por el consenso general de muchos pueblos, no parece sujeto a ningún arbitrio individual y, en consecuencia, no puede ser variable (*nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest [...] ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis*). ³

1. «*Integumentum vero est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde et involucrum dicitur*»; Bernardus Silvestris, *Commentum super sex libros Aeneidos Vergilii*, Greifswald, 1924, p. 3.

2. F. Petrarca, *Oratio laudis poeticae*, en: *Italia medioevale umanistica*, XIII, 1970, p. 14.2.

3. Dante, *De vulgari eloquentia*, I, IX, 11 [cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. En torno a la lengua común, trad. Manuel Gil Esteve y Matilde Rovira Soler, Madrid, Palas Atenea, 1997, p. 97].

Pero al mismo tiempo Dante lleva a cabo en *De vulgari eloquentia* una inversión muy «dramática». El paso a una nueva concepción resulta «dramático» porque Dante, por una parte, defiende la tesis tradicional de la preeminencia de la palabra racional, a-histórica, pero por otra parte llega a un conocimiento completamente nuevo de la función de la palabra poética y del arte.

Con la novedosa tesis de Dante sobre la esencia, la estructura y la función del lenguaje poético pasa a primer plano el problema de la *palabra*, de la palabra poética, metafórica, y por tanto del arte y de los mitos que el arte expresa. El problema fundamental ya no es el problema de lo ente y de su determinación racional, sino la *desocultación de la historicidad del hombre mediante el lenguaje poético*.

Dante atribuye al lenguaje poético cuatro propiedades fundamentales, y todas ellas sobrepasan los límites de una función puramente «literaria», «estética», ya que señalan expresamente dos puntos esenciales: en primer lugar, que el lenguaje originario no es el lenguaje lógico, sino el poético, metafórico, y en segundo lugar que este lenguaje es quien desvela la historicidad de la existencia en el «aquí y ahora».

Al lenguaje poético se le asigna ante todo una tarea «iluminadora» (*illuminans*), es decir, el lenguaje poético es quien *aclar* la realidad: «*Per hoc quoque quod illustre dicimus, intelligimus quid illuminans et illuminatum prefulgens*».⁴

El segundo carácter esencial que Dante atribuye al lenguaje poético (y con él al arte y a lo que el arte «dice»: a sus relatos, a sus mitos) confirma irrevocablemente la preeminencia de la poesía. Su función es «cardinal»: el *cardo* es el gozne de la puerta, el elemento gracias al cual la puerta se abre y se cierra; y de acuerdo con esta metáfora el lenguaje poético está a la base de la lengua de todo un pueblo: ésta *reposa* y se *mueve* en y *mediante el gozne del lenguaje poético*. («*Id cardinale vocetur. Nam sicut totum hostium cardinem sequitur, ut, quo cardo vertitur, versetur et ipsum, seu introrsum, seu extrorsum flectatur, sic et universus municipalium grex vulgarium vertitur et revertitur, movetur et pausat secundum quod istud*».)⁵

4. *Ibid.*, I, XVII, 2 [trad. esp. cit., p. 143: «por aquello que llamamos ilustre entendemos lo que brilla, tanto iluminando como siendo iluminado»].

5. *Ibid.*, I, XVIII, 1 [trad. esp. cit., p. 147: «[...] la llamamos cardinal. En efecto, como cualquier puerta sigue a su gozne, hasta el punto de que el quicio da vueltas y ésta se gira con él, pues le obedece hacia dentro y hacia fuera, así

Así pues, la función del lenguaje poético no es discutida aquí por «intelectuales» en relación con una tarea «artística», «estética» o «literaria», sino que ella *abre y cierra* porque es el gozne (*cardo*) de la lengua de *todo un pueblo*. El lenguaje originario es el lenguaje poético, el lenguaje metafórico de los poetas. Exactamente en este sentido Vico afirmará cuatrocientos años después que se equivocaron los eruditos que buscaron en una filosofía abstracta el origen de las comunidades humanas y de la historia, pues ese origen sólo se puede encontrar en las narraciones *poéticas*, en los mitos del pueblo.

A través de las dos tesis mencionadas Dante llega a una tercera conclusión: la esencia del lenguaje poético consiste en que es «áulico». El lenguaje poético crea el espacio, el «aula» de una comunidad originaria; y como ese lenguaje todavía no existe en Italia, se lamenta Dante, «nuestra lengua va peregrinando como forastera y se hospeda en los asilos más humildes».⁶

Por último, el lenguaje poético tiene la propiedad y función esencial de la *curialitas*, es decir, el lenguaje poético es la «curia», la instancia originaria que determina las leyes, las reglas del lenguaje («*Curialitas nil aliud est quam librata regula eorum que peragenda sunt*».)⁷

En relación con la concepción dantesca de la esencia cuádruple y de la función cuádruple del lenguaje poético tenemos que señalar un punto esencial más: si para Dante el lenguaje originario es el lenguaje poético, que en su esencia no es abstracto, racional, sino metafórico, *de imágenes*, este lenguaje tiene necesariamente que desempeñar también una función *retórica*. Pero aquí no entendemos la retórica en el sentido tradicional como el arte de convencer, que está al servicio de la iluminación de una verdad abstracta, sino como la desocultación de la historicidad de un pueblo, de su devenir: el poeta se presenta mediante su lenguaje de imágenes como el orador de un pueblo.

Así comprendemos el alcance de las siguientes frases, que sólo queda claro si conocemos la conexión entre el poeta y el orador (unas frases que ningún otro poeta se ha atrevido a pronunciar de

también la multitud de lenguas comunes de los distintos municipios se gira y vuelve a girar, se mueve y se para, según aquella [...]»).

6. *Ibid.*, I, XVIII, 2-3 [trad. esp. cit., p. 147].

7. *Ibid.* [«la curialidad no es otra cosa que una equilibrada regla de aquello que debe realizarse»].

una manera tan concisa y decidida): «Y esta grandeza es la que yo doy a este amigo [a la lengua popular], porque actualizo la bondad que éste tenía en potencia y oculta, mostrándola en su propia actuación, que es manifestar el contenido mental de las ideas».⁸

Si conocemos estas tesis de Dante en todo su alcance, tenemos que admitir que son mucho más radicales y revolucionarias que, por ejemplo, las tesis que Heidegger se esforzó en establecer a partir de manifestaciones de George, Trakl y Hölderlin. En Dante tiene lugar la transformación radical frente al pensamiento tradicional, el cual asignaba a la palabra poética y al arte sólo la función de un «velo» tras el que se esconde la verdad.

Dante no es a este respecto una excepción, pues con él empieza la nueva tesis, específica del humanismo, que parte del conocimiento de una nueva función de la palabra. Al mismo tiempo que Dante, Albertino Mussato (1261-1329, coronado poeta en 1315 en Padua) escribió sus cartas sobre la poesía, que nunca han sido analizadas en relación con la nueva función teórica de la palabra poética y que E. R. Curtius malentendió y menospreció en su libro *Literatura europea y Edad Media latina* como una mera repetición de tesis medievales.

Las cartas de Mussato sobre la esencia de la poesía son una de las primeras manifestaciones importantes de los humanistas sobre la función filosófica de la poesía. Estas cartas son un intento desesperado de liberarse de la metafísica tradicional. La meta de la poesía no es un «velo» tras el que hay que buscar lo «verdadero», sino una desocultación temporal e histórica del ser originario con los diversos dioses, instituciones y acciones humanas, que en cada época aparecen de una manera diferente. Mussato se permite incluso establecer un paralelismo entre las declaraciones sagradas griegas y las cristianas: «*Qui Deus est nobis, Jupiter ille fuit*».⁹ Mussato establece la tesis de que la poesía es un arte divina (*divina ars*) que expone otra filosofía (*altera philosophia*) y una teología del mundo. Mussato afirma (y esto es algo inaudito para su tiempo) que «los poetas revelan al hombre los secretos de lo ente»; y «como el lenguaje poético va más allá de lo ente, tal como lo conocemos, se llamó a los poetas visionarios o vates».

8. Dante, *Convivio*, I, X, 9 [traducción española de José Luis Gutiérrez García en: Dante Alighieri, *El convite. Monarquía. Disputa sobre el agua y la tierra*, ed. Miguel Ángel Granada, Barcelona, Circulo de Lectores, 1995, p. 74].

9. Mussato, *Tragoediae duae, Eclogae et Fragmenta, Epistolae*, Venecia, 1636.

La poesía, el arte y lo que ambas manifiestan (los mitos contenidos en ellas) forman parte de la desocultación de lo ente: una transformación total en el concepto de arte.

2. La *ratio vivendi* no se puede determinar de una manera racional, a-histórica

Pero ¿cómo debemos entender esta preeminencia de lo poético y, por tanto, del arte, que el humanismo expone al hilo del problema de la palabra poética, metafórica? ¿Tal vez como creación de un individuo que sigue una «idea» propia, según afirmarán los teóricos del arte del Renacimiento? Tal vez como Rafael lo formuló en una carta a B. Castiglione: «Me consideraría un gran maestro de la Galatea si hubiera la mitad de las cosas de las que usted me escribe. [...] Pero habiendo carestía tanto de juicios buenos como de mujeres hermosas, empleo cierta idea que me viene a la mente».¹⁰ Entonces, las imágenes, las palabras de los poetas, sus mitos, sólo serían una narración fantástica, arbitraria, «literaria», unos cuentos «literarios» que el individuo extrae de sí mismo.

El filólogo humanista Bruni (1370-1444) nos da una respuesta esencial a la pregunta que acabamos de plantear y nos conduce a un segundo peldaño esencial de la consciencia filosófica humanista. Bruni se propuso volver a traducir la *Ética a Nicómaco*, a diferencia radical de las traducciones medievales de Grosseteste (redactada en 1247) y de Moerbeke. Estos autores pensaban que un traductor sólo puede y debe partir del significado de las palabras fijado lógicamente, haciendo abstracción del tiempo y el lugar.

La inversión de esta idea se produjo a partir de una experiencia de gran importancia «vívida» por el traductor, no pensada de una manera puramente abstracta. Bruni se dio cuenta gracias a su trabajo de que cada palabra tiene significados diferentes no sólo en los diversos autores, sino también en el mismo autor de acuerdo con el contexto en que la palabra se encuentra; esto vale también para la palabra, para el lenguaje en su uso cotidiano (*usus*).

Por tanto, en Bruni el sentido de las palabras no tiene sus raíces ni en la definición abstracta y racional de las mismas ni en la subjetividad del hombre (lo cual confirmaría la interpretación

10. Rafael, carta a Baldassare Castiglione, en: B. Pino, *Nuova scelta di lettere*, Venecia, 1582, t. 2, p. 259.

tradicional del humanismo como una antropología), sino en el «contexto» literario con el que el filólogo se relaciona. La teoría del método científico, de la interpretación, dominante hoy (que Gadamer deriva con razón de Heidegger) se considera «nueva» sólo porque la importancia filosófica de la tradición puramente humanista o ha caído en el olvido o es ignorada por completo.

El «contexto» literario frente al que el filólogo se encuentra se revela el ámbito originario en que una palabra obtiene en cada caso su significado y puede ser «usada» de diferentes maneras. «*Usus ergo, qui tunc dominus fuit, etiam hodie dominus est [...]. Nos vero haec omnia variamus usu iubente*». ¹¹

¿Este conocimiento se limita al ámbito de la filología, al ámbito de un contexto «literario»? Cuando Bruni habla de la riqueza, de la infinitud de lo que se impone en la vida, de la «*ubertatem et abundantiam rerum ad vitam pertinentium*», ¹² comprende que también en el «contexto» de la «existencia concreta», en las diversas «situaciones» históricas, el significado de los términos cambia y que la definición de las palabras puramente racional, abstracta, nunca es decisiva. Descubrir y comprender esto significa para Bruni que el erudito tiene que pasar de la imposición de la filología pura al ámbito de la historia para realizarse en ella como persona: «*neque contemplativa propria est hominis vita sed activa. Non enim, qua homo est, contemplatur [...]. Iustitiam vero, ac temperantiam et fortitudinem ceterasque morales virtutes exercet ut homo*». ¹³

Sólo en el sistema de referencias originario, que nos obliga existencialmente, reposa nuestra «humanidad y la filosofía originaria y auténtica y no abstracta»: «*cuius ex fortibus haec omnis nostra derivatur humanitas*». ¹⁴

Bruni llega de este modo a la conclusión: es absurdo que un erudito se encierre en su despacho para hablar consigo mismo. «*Et enim absurdum est intra parietes atque in solitudine secum loqui, multa que agitare, in oculis autem hominum atque in coetu veluti nihil sapiens obmutescere*». ¹⁵

11. L. Bruni, *Epistolarium, Libri VIII*, Florencia, 1741, t. II, p. 108.

12. *Ibid.*, p. 236.

13. *Ibid.*, p. 135.

14. L. Bruni, *Ad Petrum Istrum dialogus*, ed. T. Klette, en: *Beiträge zur Geschichte und Literatur*, Greifswald, 1889, p. 49.

15. *Ibid.*, p. 44.

Aquí nos encontramos ante un nuevo peldaño esencial (el segundo) del pensamiento humanista: el reconocimiento de la transferencia constante del significado de las palabras, y no sólo en la interpretación de los textos, sino también en la situación histórica concreta. Por tanto, la pregunta por la esencia y la estructura de la palabra, que al principio aparece como un fenómeno puramente «literario», conduce al *problema de la interpelación originaria, del «contexto» originario en que el lenguaje tiene su raíz*. La historia (al ir mostrando diferentes respuestas a las interpelaciones existenciales, que se producen mediante nuevas interpretaciones y nuevos mitos de las diversas épocas del mundo) conduce a una manera completamente nueva de filosofar. De este modo, el problema del arte y el mito pasa decididamente a primer plano.

Por cuanto respecta al rechazo unívoco de la preeminencia del lenguaje racional y de la determinación lógica, a-histórica, de lo ente, recordemos el ejemplo de las manifestaciones de Lorenzo Valla (1407-1457) en su tratado *De voluptate*. Valla acomete aquí, entre otras cosas, la definición de la esencia de las *virtutes*, pero no mediante un planteamiento ético abstracto, sino estudiando las actitudes fundamentales de los hombres, tal como las definió sobre todo Aristóteles mediante el pensamiento racional. Se trata de las virtudes cardinales tradicionales, entendiendo «cardinal» tal como Dante nos ha explicado el término *cardo* («gozne»). Pues en nombre de estas *virtutes*, definidas de una manera lógica y racional, la Antigüedad (los griegos, los romanos) pretendió fundamentar las acciones humanas dentro de la comunidad y legitimar la supremacía de las instituciones griegas y romanas frente a las instituciones «bárbaras» de otros pueblos, justificando «éticamente» las guerras. Por tanto, el problema de las *virtutes* es una cuestión esencialmente existencial; y cuando se critica su definición racional, se demuestra que la preeminencia del lenguaje racional es insostenible. De lo que se trata es de clarificar la *ratio vivendi* de la Antigüedad: «[...] *in virtutibus, quibus constat omnis ratio vivendi*». ¹⁶

Valla analiza, entre otros, el concepto de una virtud cardinal: la *fortitudo*. Ésta se suele entender como la actitud de hacer frente al enemigo. Pero Valla indica que en este caso no se toma en cuenta la «situación» concreta. La misma *fortitudo* en la lucha (y en la

16. L. Valla, *De vero falsoque bono*, ed. M. Panizza Lorch, Nueva York, 1977, III, 4.2.

vida en general) tiene que ser definida a la inversa como *temeritas* si una persona hace frente al enemigo aunque sabe que será inútil.¹⁷ Así pues, lo que en una situación determinada es definido racionalmente como virtud se revela en otra situación como lo contrario de la virtud. La objeción de Valla dice así: «¿Por qué se obliga a dos cosas diferentes [*fortitudo* y *temeritas*] a ser una sola?».¹⁸ La conclusión de Valla es decisiva: hay que dar a cada ente un nombre que *corresponda a su tiempo*. Por tanto, es un error reunir lo que el tiempo ha separado («*absurdum est [...] que tempus distraxerit ea sub unum tempus velle coniungere*»).¹⁹

Así pues, la verdadera filosofía no es la racional, abstracta, sino la que en la experiencia de la situación habla «aquí y ahora». Por tanto, la retórica es la verdadera filosofía, y en este sentido Valla quiere ser considerado un retórico, no un filósofo en el sentido tradicional. El problema de la palabra metafórica y, con él, el problema de la palabra mítica pasan para nosotros cada vez más a primer plano.

3. El problema de la metáfora

Tenemos que darnos cuenta de que nos encontramos ante una tarea teórica nueva: la discusión acerca de la no-preeminencia de la palabra lógica. Sobre la base de esta discusión será posible estudiar con más profundidad el problema del arte y el mito.

Hemos llegado a través del humanismo a la tesis de la importancia del significado transferido, metafórico, no lógico, de la palabra. Hasta este punto hemos visto el núcleo de la tradición humanista en una tesis teórica doble: que en ella, a diferencia de la metafísica tradicional, el problema de la palabra no se deriva de la determinación racional de lo ente. Además, hemos indicado que esta tradición subraya la función filosófica de la palabra poética frente a la de la palabra racional. Hemos expuesto con detalle esta tesis en nuestro libro *Einführung in philosophische Probleme des Humanismus*.²⁰

17. *Ibid.*, III, 4.7.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*, III, 4.8.

20. Cfr. Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, trad. Manuel Canet, Barcelona, Anthropos, 1993. [N. del T.]

Heidegger rechaza la metafísica tradicional y toda filosofía que parta del problema de lo ente y afirma la función originaria de la palabra poética. Pero al mismo tiempo Heidegger niega que la palabra poética sea una metáfora. En su comentario del poema de Hölderlin *Ister* dice que la metáfora (al igual que la alegoría) pretende exponer el significado de lo ente señalando a «otro» (*állo*) ente ahistórico, transcendente, es decir, al mundo ahistórico de las *ideas*: ésta es la conclusión de toda metafísica onto-teo-lógica. Heidegger afirma además que el presupuesto del pensamiento y del lenguaje metafóricos es la diferencia tradicional entre lo ente sensorial y lo ente no-sensorial: «En todo uso de metáforas se presupone esta distinción como consumada».²¹ Heidegger subraya que la propia expresión «meta-física» remite a la diferencia entre lo ente sensorial (*aisthetón*) y lo ente no-sensorial (*noetón*). Heidegger insiste en esta tesis y afirma: «Toda la concepción e interpretación occidental del mundo es desde Platón "metafísica" [...] La obra de arte es para la metafísica algo sensorial que no es para sí mismo, sino que lo sensorial de la obra de arte es para lo no-sensorial y supra-sensorial, a lo cual se suele denominar lo espiritual y el espíritu».²²

De acuerdo con esta idea, «las imágenes de la poesía no se refieren a sí mismas, sino a un significado no-sensorial. "Significan" algo».²³ Heidegger subraya que a esta concepción tradicional pertenece también el concepto de «alegoría»: «*ἄλλο*, en el sentido de que una imagen remite a otra cosa que no es ella misma». Heidegger también interpreta así el significado tradicional del símbolo, por ejemplo: el anillo alude a algo no-sensorial, psíquico, espiritual, a la relación estrecha entre personas, a la amistad. «También el "símbolo" es una metáfora». «Uno de los símbolos es la metáfora, la transferencia».²⁴

De ahí que Heidegger mencione la concepción tradicional del arte que existía en la Edad Media: «La obra de arte es para la metafísica algo sensorial que no es para sí mismo, sino que lo sensorial de la obra de arte es para lo no-sensorial y supra-sensorial, a lo cual se denomina lo espiritual y el espíritu».²⁵ De ahí la tesis conclusiva

21. M. Heidegger, *Hölderlins Hymne der Ister*, Frankfurt, 1984, p. 18.

22. *Ibid.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. *Ibid.*, p. 18.

25. *Ibid.*, p. 19.

de Heidegger de que aquí «lo sensorial es, pensado platónicamente, una copia limitada de lo que verdaderamente es, de la esencia de una cosa, de aquello en que consiste su auténtica verdad y su sentido, es decir, de lo “inteligible” (*mundus intelligibilis*). Lo sensorial es un símbolo y lo supra-sensorial es el modelo».²⁶

Así pues, de acuerdo con estas manifestaciones de Heidegger la metáfora pertenece al pensamiento metafísico tradicional y tiene que ser rechazada. La poesía no es una metáfora. «En vista de la esencia metafísicamente simbólica del arte, los conceptos de alegoría, símbolo, símil, metáfora e incluso las nociones de “ilusión” y del “lenguaje de formas” de una obra de arte desempeñan una función especial en la interpretación de las obras de arte».²⁷

Intentar interpretar de este modo un poema como *Ister* de Hölderlin sería, según Heidegger, un error: «Los ríos son “símbolos” de otra realidad».²⁸ Y Heidegger repite: «El poema *Ister* de Hölderlin, todos sus himnos en conjunto, no son simbólicos». «El poema de Hölderlin no entiende [...] el río como una “imagen” para un sentido que espera oculto en el transfondo».²⁹

Por consiguiente, la poesía es para Heidegger la historicidad del hombre: la esencia del hombre consiste en la capacidad de decir «ser», o sea, *de hablar en función del ser*. «Sólo porque el hombre puede decir “esto es” puede decir también “yo soy”, y no a la inversa. Y porque el hombre puede decir “es”, porque “tiene” la relación con el ser, puede hablar, “tiene” la palabra, es ζῶν λόγον ἔχον».³⁰

De aquí la tesis fundamental y definitiva: «La historicidad de la historia consiste en ese “ser”, ya que ese “devenir” es. El poeta ve esta “historicidad” del hombre no como una propiedad imprecisa de un ser ideal que se llama “hombre”. La poesía de este poeta es el ser-histórico del hombre histórico, occidental».³¹

Como Heidegger interpreta la afirmación humanista de la función filosófica del pensamiento metafórico y el significado humanista del arte en el sentido metafísico tradicional (sin haber expuesto su tesis al hilo de un texto humanista), rechaza la

valoración filosófica humanista del arte. Llega incluso a declararse anti-humanista.

A esto tenemos que objetar lo siguiente: lo primero que llama la atención es que en su filosofía Heidegger recurre continuamente a metáforas, como *Ent-bergen* [desocultar], *An-spruch* [interpelación], *Ent-spruch* [correspondencia], *Ab-grund* [abismo], etc. Si aquí se utilizan metáforas (igual que hemos visto en la tradición del humanismo), esto sucederá en un sentido completamente diferente que en la metafísica tradicional y en el pensamiento medieval.

Si la interpelación existencial del ser (por permanecer en la terminología de Heidegger) mediante la actividad metafórica desoculta y oculta el «ser» «aquí y ahora» *en lo ente* (de acuerdo con las tesis humanistas, tal como hemos demostrado), estamos obligados a conocer que cada ente remite «a sí mismo» (identidad) y al mismo tiempo a algo «otro» (diferencia) que *en él* se desoculta y oculta, es decir, a lo interpelante. De este modo no sólo se abandona la preeminencia del principio fundamental de la lógica tradicional (el principio de identidad) y con ella la preeminencia del pensamiento y el lenguaje lógicos, sino que además se comprende el *metapherein* de una manera nueva, es decir, como respuesta a la «situación» mediante la cual lo «propio» de la expresión (mediante la palabra, por tanto) manifiesta «aquí y ahora» la desocultación histórica del ser. Así pues, aquí ya no nos encontramos ante la metáfora en el sentido tradicional: la transferencia de significados de una expresión a otra o del ámbito sensorial al ámbito inteligible.

De este modo, la metáfora alcanza su función filosófica originaria, que no tiene nada que ver con su interpretación medieval; y al igual que la tradición humanista, también nosotros hablamos aquí de la metáfora en este sentido. La interpelación histórica en que nos encontramos le permite al hombre encontrar (*invenire*) la palabra «más propia», y no mediante una actividad subjetiva, sino recurriendo a una «apertura» originaria, a saber, la de la interpelación histórica, metafórica, en la palabra *del* ser (genitivo subjetivo y objetivo).

«Encontrar» (*invenire*) la palabra se convierte así en un *inventum* en el que lo ente ya no se desoculta en su carácter «abstracto», sino en su carácter «propio», es decir, en su historicidad. De ahí que el ser sea al mismo tiempo su lenguaje, entendido y

26. *Ibid.*, p. 27.

27. *Ibid.*, p. 29.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 30.

30. *Ibid.*, p. 112.

31. *Ibid.*, p. 79.

usado éste ya no como herramienta, sino como naturaleza del ser. El ser-ahí es entonces un signo que es dibujado en el marco de la interpelación originaria, de modo que se revela a un tiempo idéntico y diferente a sí mismo. En este sentido hablamos aquí (en consonancia con la tradición humanista) del carácter metafórico del ser que se desoculta.

En este sentido afirma Jean Paul en su *Vorschule der Ästhetik*³² que la palabra metafórica alberga el misterio de la transubstanciación. Por consiguiente, el arte con su lenguaje de palabras, signos, sonidos y movimientos ya no es en su función originaria el proyecto de «mundos humanos posibles», sino la manifestación de épocas nuevas de la historia.

Esta exposición del problema del arte y el mito nos obliga así a plantear una pregunta fundamental: ¿cómo podemos y debemos determinar la esencia de la interpelación abismal sobre cuya base el teatro, el *theorein* de la manifestación y ocultación poética del ser, se muestra en nuevos lenguajes, como histórico? El problema del arte se aleja cada vez más del ámbito de lo «literario», de la «distracción» mediante una obra de teatro, por ejemplo; se encuentra ante la pregunta por la interpelación en la que la palabra metafórica tiene sus raíces. ¿No era ésta también la pregunta que en la tradición surgió con el problema del entusiasmo poético?³³

4. La interpelación de lo «sin nombre» como mito originario

De las consideraciones precedentes se desprende, cosa que aquí sólo hemos podido sugerir al hilo de los textos de Heidegger y de la tradición humanista, la inversión completa de la concepción tradicional del arte y el mito. Como hemos subrayado, el arte y el mito no son ni un «velo» tras el que se halla la verdad ni un proyecto de fábulas o mundos humanos «posibles», sino la forma originaria de la desocultación de lo ente en su historicidad. El drama, la *mímesis tes práxeos*, que contiene en el mito el bosquejo de los elementos fundamentales de la tragedia (*kósmos ópseos*, ritmo, *léxis*, personajes y modo de pensar), se revela

32. Hay traducción española parcial de Julián de Vargas: Jean Paul Richter, *Introducción a la estética*, Madrid, Verbum, 1991. [N. del T.]

33. Cfr. E. Grassi, *Einführung in philosophische Probleme des Humanismus*, Darmstadt, 1986 [La filosofía del Humanismo].

de este modo no como la desocultación de mundos humanos posibles, sino como la forma fundamental en que la realidad se ilumina: la realidad como el espectáculo inmenso, como teatro, como *theorein* originario. Cuando Shakespeare afirma esto, no está diciendo una metáfora «literaria», sino una expresión profundísima sobre la manifestación del ser.

Cuando estudiamos la esencia del arte y el mito en sus ulteriores consecuencias teóricas, nos vemos obligados a plantear la siguiente pregunta: ¿es válida la tesis de Shakespeare de que la historia, el drama humano «*is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*»?

Life's but a walking shadow: a poor player. That struts and frets his hour upon the stage. And then is heard no more: it is a tale told by an idiot, full of sound and fury. Signifying nothing [Shakespeare, *Macbeth*, V.5].

[La vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre actor que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario para jamás volver a ser oído. Es una historia contada por un necio, llena de ruido y furia, que nada significa.]³⁴

Reparemos en que de este modo la pregunta por el arte y el mito se extiende mucho más allá de los límites de una problemática puramente estética, literaria. Los análisis precedentes han dejado clara la importancia de la inversión humanista del pensamiento metafórico tradicional, es decir, el paso de la preeminencia del problema de lo ente a la preeminencia del problema de la palabra: por eso son insostenibles las declaraciones antihumanistas de Heidegger.

Si nuestros análisis sobre el arte y el mito han revelado el carácter metafórico (en el sentido antes indicado) de lo ente, ahora tenemos que preguntarnos si es válida la afirmación histórica de Heidegger de que la tesis de la diferencia ontológica entre el ser y lo ente (el presupuesto de todo pensamiento metafórico) fue ignorada por el pensamiento occidental desde Platón. Planteamos esta pregunta aquí no para llevar a cabo una discusión sobre Heidegger, sino para tratar una cuestión fundamental a la que acabamos de aludir en relación con la cita de

34. Shakespeare, *Macbeth*, trad. Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 313 y 315. [N. del T.]

Shakespeare. Si la palabra racional no nos ofrece la «visión», el «teatro» del mundo, si lo ente resulta ser una metáfora de una interpelación presente en él, ¿cómo podemos y debemos interpretar esta inquietante interpelación?

Para abordar este problema fundamental (que concierne a la comprensión de nuestra existencia histórica en su esencia más profunda), vamos a recurrir a un autor medieval. Esta elección se justifica en que el autor que hemos elegido *no* parte en sus análisis (en contraposición radical a la metafísica tradicional) de la determinación racional de lo ente, sino de la tesis del *carácter metafórico fundamental* de lo ente, y por tanto de la cuestión del carácter originario de la interpelación desde la que la realidad se desoculta. Precisamente este planteamiento conduce, como vamos a ver, a una comprensión más profunda del arte y el mito. Vamos a recurrir a los sermones alemanes de Meister Eckhart.

Meister Eckhart afirma en su sermón n.º 57 que en opinión de la filosofía tradicional el objeto del pensamiento científico comienza por el problema de lo ente y por la convicción de que podemos resolver este problema *mediante nuestras propiedades*. Estas propiedades son: el pensamiento racional, la memoria y la voluntad. «Todas las obras que el alma hace las hace mediante las *fuerzas*: lo que conoce lo conoce con la *razón*: cuando recuerda algo, lo hace con la *memoria*: si ama, lo hace con la *voluntad*; por tanto, el alma actúa mediante las fuerzas y *no con el ser*».³⁵

Con esta formulación de Meister Eckhart tenemos de hecho todo el esquema de la metafísica tradicional. Pero ¿qué significa la decisiva formulación crítica de que de esta manera el alma actúa mediante las propiedades humanas y «*no con el ser*»?

Comenzar por el problema de lo ente significa para Meister Eckhart comenzar en la filosofía por lo *no originario*. Determinar lo ente de una manera racional, lógica, significa moverse por el terreno del «por qué», permanecer en lo inesencial. ¿En qué sentido el terreno de la filosofía que se ocupa del «por qué» de lo ente no es originario? En el sentido de que la filosofía se ve remitida de una manera puramente causal de un ente a *otro ente*, sin fin.

35. Meister Eckhart, *Deutsche Predigten und Traktate*, ed. Josef Quint, München, 1955; en las citas indico primero el número del sermón, luego la página y por último la línea: 57, 416, 30 [hay traducción española parcial de Ilse M. de Brugger: Maestro Eckhart, *Obras alemanas. Tratados y sermones*, Barcelona, Edhasa, 1983].

Preguntar por lo ente y explicarlo racionalmente, es decir, haciendo abstracción del tiempo y el lugar, de la situación, sólo puede mostrar la sucesión temporal de los fenómenos, su nexo causal, pero no su significado; por ejemplo, contestar al «por qué» de un sonido señalando a un golpe mecánico no nos puede decir si ese sonido tiene el significado de una llamada o de una advertencia, de una alegría o de un dolor. De ahí la frase de Meister Eckhart: «Apártate de todas las cosas [...] y quédate en el ser; pues lo que está fuera del ser es *lo accidental*, y *lo accidental siempre suscita un porqué*».³⁶ Eckhart dice en otro lugar que «quienes actúan en razón de un por qué son *siervos y mercenarios*».³⁷

La filosofía de Meister Eckhart comienza por la tesis de que lo ente es en su esencia metafórico, es decir, algo *idéntico* y al mismo tiempo *no-idéntico*; es decir, lo ente remite siempre a sí mismo (principio de identidad) y al mismo tiempo a otra cosa (principio de diferencia), desde la cual hay que entender su significado. De ahí que la tesis de la preeminencia del problema de lo ente (por el que comienza la metafísica tradicional para identificarlo racionalmente) no sea un punto de partida originario. Lo ente es la metáfora de otra cosa que no se puede determinar racionalmente, sino que es un abismo, algo otro que se desoculta y oculta en lo ente.

Como a su vez el conocimiento humano sólo sucede mediante el lenguaje, tenemos que llegar a la conclusión de que el lenguaje originario (el que tiene que emplear la filosofía) no es el lenguaje racional, fundamentador, explicativo, sino el lenguaje metafórico, que es el que también emplea Meister Eckhart.

Eckhart afirma en el sermón n.º 2 que esto «otro» de lo que lo ente es una metáfora «es un algo que está por encima de esto y aquello [...] Por eso lo llamo de una manera más noble que nunca, pero al mismo tiempo ello se burla de esta nobleza [...] *Está libre de todos los nombres*».³⁸

¿Qué es esto innombrable a lo que no podemos llegar mediante razones, mediante una explicación, mediante un proceso racional, por lo que es un «abismo»?

Es decisiva la respuesta de Meister Eckhart, que afirma exactamente el mismo argumento que Heidegger utiliza en relación

36. *Ibid.*, 25, 270, 27 [trad. esp. cit., p. 587].

37. *Ibid.*, 25, 267, 19 [trad. esp. cit., p. 583].

38. *Ibid.*, 2, 163, 17 [trad. esp. cit., p. 278].

con el principio de diferencia ontológica: «[...] todo lo que de algún modo es está fundado sólo en el *ser*. “Ser” es su primer nombre». ³⁹ Por tanto, mantenerse en lo ente, aferrarse a él, significa olvidar el ser; conformarse con una *nada*, no conocer el carácter metafórico de lo ente. Eckhart escribe en el tratado n.º 21: «En todas nuestras obras, en todos nuestros dones [...] no debemos conformarnos con nada, no debemos detenemos en nada. Nosotros no podemos detenemos de ninguna manera en esta vida». ⁴⁰ Y en el sermón n.º 40 Eckhart añade: «la naturaleza no reclamaría ni la comida, ni la bebida, ni los vestidos ni ninguna otra cosa si no hubiera [...] nada en ello, y la naturaleza lo busca en secreto y lo persigue sin cesar». ⁴¹

Estos argumentos son exactamente los mismos que Heidegger utiliza en su discusión sobre la diferencia ontológica entre el ser y lo ente, sin mencionar a Meister Eckhart en este contexto. Heidegger escribe en *Conceptos fundamentales*: «Pensamos todo lo ente, todo lo que es, en su *ser*». ⁴² «Con ello mentamos lo que un ente es en cada caso y, si es, el modo en que “es”; mentamos *el ser de lo ente*». ⁴³ «Cuando decimos “lo ente es”, diferenciamos cada vez el ente y su ser, sin que reparemos en esta diferenciación». ⁴⁴ «Pero cuando se trata de pensar el *ser*, si nos atenemos a la seriedad de la pregunta, nos está vedado al punto recurrir a un ente, pues todo ente, en tanto que tal, ya está determinado por el ser y lo reclama para sí». ⁴⁵ «La diferenciación “lo ente y el ser” contiene la indicación de que “ente” y “lo ente” albergan en sí la relación con el *ser*». ⁴⁶ Y por último: «Que continuamente tengamos que decir “es” cada vez que hablamos indica que lo que nombramos así, o sea *el ser*, pide la palabra». ⁴⁷

Así pues, la necesidad del lenguaje metafórico (es decir, la renuncia al principio lógico de identidad) y el conocimiento de la

preeminencia de la simultaneidad de identidad y diferencia en el ser de lo ente se desprenden del conocimiento de la preeminencia de esta interpelación abismal. Por consiguiente, esta filosofía está obligada a hablar de un *uno* que al mismo tiempo es *muchos*, pues se desoculta y se oculta en los múltiples entes. Si, por el contrario, nos aferramos a lo ente, nos quedamos en algo que no es *nada*. Si reconocemos lo ente como lo desocultado que a un tiempo es algo y remite a otra cosa (a lo interpelante), estamos obligados a admitir que lo múltiple es en su realidad más profunda metafórico y que no podemos aferrarnos a ello como a algo consistente: estamos obligados a preguntar con más profundidad.

De este modo, la realidad se revela como un «teatro», como el «espectáculo» de un continuo surgir, existir y desaparecer; y como (de acuerdo con la definición aristotélica de la tragedia) los elementos del drama obtienen su significado sobre la base de los mitos, el arte no puede ser sólo un «juego», una «distracción». Además, como lo ente siempre se manifiesta en su identidad y no-identidad, el problema de la palabra metafórica pasa definitivamente del ámbito de lo puramente literario al ámbito de lo filosófico. También el estudio del problema del arte y el mito pasa a un plano nuevo. El mito, entendido en su significado originario como *palabra* en función de la cual lo ente aparece en su significado, se presenta como la indicación originaria en cuyo marco el ser-ahí se realiza en cada una de las diversas épocas, lugares y tiempos históricos. Por tanto, el mito ya no es el proyecto de mundos humanos posibles (una distracción «literaria», «artística»), sino el presupuesto de toda desocultación de la realidad. La palabra metafórica, poética, y con ella el arte debería ser (desde este punto de vista) la fuente de la desocultación de la realidad; la poesía debería ser conocida como una *philosophia mundi*. La poesía ya no sería el proyecto de «mundos posibles», no sería una fábula, como hemos visto anteriormente en los textos tradicionales.

5. Digresión

En relación con Meister Eckhart tenemos que hacer lo que en apariencia es una digresión y señalar que en nuestra opinión Eckhart identifica ilegítimamente la interpelación del ser con la interpelación de la palabra, del mito del Antiguo y el Nuevo Testa-

39. *Ibid.*, 9, 192, 21 [trad. esp. cit., p. 330].

40. *Ibid.*, 21, 89, 14 [trad. esp. cit., p. 139].

41. *Ibid.*, 40, 346, 24.

42. M. Heidegger, *Grundbegriffe*, 1981, p. 23 [traducción española de Manuel E. Vázquez García: M. Heidegger, *Conceptos fundamentales (Curso del semestre de verano, Friburgo, 1941)*, ed. Petra Jaeger, Madrid, Alianza, 1989, pp. 55-56].

43. *Ibid.*, p. 26 [trad. esp. cit., p. 59].

44. *Ibid.*, p. 25 [trad. esp. cit., p. 57].

45. *Ibid.*, p. 59 [trad. esp. cit., p. 96].

46. *Ibid.*, p. 44 [trad. esp. cit., p. 79].

47. *Ibid.* [trad. esp. cit., p. 78]; todos los subrayados son míos.

mento. En consecuencia, Eckhart abandona por completo el punto de partida originario de su filosofía y retrocede al marco de la metafísica tradicional y de su concepción de la metáfora. Este análisis crítico (que es necesario aunque aquí sólo sea un apunte) no constituye una digresión histórica, sino que se desprende de la necesidad imperiosa de determinar la interpelación originaria del ser, de lo «innombrable», de lo «sin nombre» sobre cuya base el teatro de nuestra historia se desoculta.

Meister Eckhart identifica la interpelación originaria en que lo ente aparece en su carácter metafórico con el mito, con la palabra del Antiguo y el Nuevo Testamento, y esto significa que Eckhart está intentando llegar al cristianismo *ya no* sobre la base de una metafísica onto-teológica (como la tradición occidental). Pero Eckhart pretende de repente identificar lo abismal en cuyo ámbito surge la interpelación del ser-ahí con la palabra del Antiguo y el Nuevo Testamento, reconduciendo así la interpretación del mito al marco del pensamiento cristiano occidental tradicional, es decir, entendiendo el mito no como una indicación cada vez nueva sobre cuya base aparecen las diversas épocas históricas, sino como manifestación *ahistórica* que proclama una verdad y un mensaje fuera de todo tiempo y lugar.

«Lo sin nombre», «lo uno y los muchos», «lo idéntico y no idéntico», lo que justifica el pensamiento y el lenguaje metafóricos, es para Meister Eckhart Dios, y en concreto el Dios cristiano de la revelación dogmática en el Antiguo y el Nuevo Testamento. «En la medida en que algo tiene ser, se asemeja a Dios [...] El ser es tan puro y tan elevado que todo lo que Dios es es un ser. Dios no conoce nada más que ser [...] Ser es su anillo [...] La esencia más propia de Dios es ser».⁴⁸

Igual que para Heidegger en *Conceptos fundamentales* el ser aparece como lo «sin nombre», es «indeterminable racionalmente», pues de lo contrario el ser quedaría degradado a un ente, Meister Eckhart dice: «Dios no tiene nombre. Si el alma hubiera tenido que darle un nombre, habría tenido que pensar *algo* (determinado)»,⁴⁹ pues «todo lo ente, todo lo creatural, es frente a Dios *una nada*».⁵⁰ «Dios es nada; no porque carezca de ser; Dios

no es ni esto ni aquello que podamos decir. Dios es un ser por encima de todo ser».⁵¹

La tesis precedente de Meister Eckhart, que él transfiere a lo teológico, es fundamental: «Cuando la palabra habla al alma y el alma contesta con la palabra viva, el *hijo* (Cristo) cobra vida en el alma».⁵²

La palabra —afirma Meister Eckhart— surge del silencio, es decir, es originaria, inderivable; por tanto, es una palabra «oculta». Meister Eckhart cita el *Libro de la Sabiduría* (18, 14) y escribe: «Cuando todas las cosas estaban en medio del silencio, bajó desde arriba, desde el trono del rey, hacia mí una palabra oculta».⁵³ Nuestro autor subraya que esta palabra oculta está *en el alma*. «Está en lo más puro, en el fondo, en el ser del alma»,⁵⁴ y la esencia del alma consiste en ser el ámbito en que no hay mediación, sino sólo la indicación originaria, inmediata. «El ser del alma es el ámbito en que *no hay mediador* (el “medio” calla ahí) [...] el alma no conoce *ahí* acción o conocimiento, no sabe *ahí* de imagen alguna».⁵⁵

Por consiguiente, el *lenguaje verdadero* no es el lenguaje racional, sino el que resulta de la necesidad de la transferencia (pero ahora en sentido «teológico»). «Lo que propiamente se puede decir mediante la palabra tiene que salir desde *dentro* y ha de moverse por la forma *interior*, no ha de entrar desde *fuera* [...] Propiamente vive en *lo más interior del alma*. Ahí todas las cosas te están presentes; en el interior viven y buscan; ahí son de la manera mejor y más elevada».⁵⁶

Reparemos en que nos encontramos ante un peldaño nuevo de nuestra problemática sobre el arte y el mito. Meister Eckhart buscó un acceso nuevo al pensamiento cristiano no sobre la base de una metafísica onto-teo-lógica tradicional. Su tentativa surge, como hemos visto, del estudio de la diferencia ontológica entre el ser y lo ente y, por tanto, del carácter metafórico de lo ente, que no se puede identificar mediante la determinación abstracta tradicional. Esta problemática concreta nos muestra, por una parte, la insostenibilidad de la tesis heideggeriana de que el pensamiento

48. Meister Eckhart, *op. cit.*, 9, 192, 10 [trad. esp. cit., p. 330].

49. *Ibid.*, 37, 331, 11.

50. *Ibid.*, 21, 247, 31.

51. *Ibid.*, 54, 407, 16.

52. *Ibid.*, 18, 235, 18 [trad. esp. cit., p. 424].

53. *Ibid.*, 57, 415, 15.

54. *Ibid.*, 57, 416, 24.

55. *Ibid.*, 57, 417, 27.

56. *Ibid.*, 4, 170, 4 [trad. esp. cit., p. 291].

occidental desde Platón ha tratado el problema del ser *sólo* a partir de la determinación racional de lo ente para definirlo como un primer ente. Y por otra parte queda claro que Meister Eckhart acaba abandonando este punto de partida: el mito en cuyo ámbito de interpelación el hombre se encuentra es identificado sin más con la palabra del Antiguo y el Nuevo Testamento. La palabra auténtica, la manifestación auténtica, la poesía verdadera (y con ella el arte verdadero) ya no son una metáfora de lo abismal, de lo sin nombre, sino que en su esencia más profunda son puestas en consonancia con una realidad *a*-histórica y sagrada determinada, con una revelación extratemporal determinada.

Pero ¿por qué no se puede ni se debe identificar la interpelación abismal (en la que el ser-ahí se encuentra y a la que responde con la palabra) simplemente como lo apremiante indeterminable, transformado, metafórico? ¿Cómo legitima Meister Eckhart la afirmación de que la interpelación abismal de la palabra es la del Antiguo y el Nuevo Testamento?

Todo el intento de Meister Eckhart (estudiar el problema de la religiosidad cristiana y llegar así a la determinación sagrada del mito) se desprende de la experiencia de que la realidad no se puede captar mediante un proceso racional. La afirmación del misterio que aparece aquí remite a la no-preeminencia de lo racional, por tanto *sólo* a la interpelación de lo abismal que desoculta la historia, y a *nada más*.

Cuando Meister Eckhart responde a la misteriosa interpelación con *una respuesta* (la de la teología cristiana), abandona la tesis fundamental de la identidad y diferencia de lo ente, de la que había partido, el conocimiento fundamental que le servía de «luz», de «vela», y que Eckhart abandona al identificarlo con «su cosa», con el Dios cristiano. Podemos hacer a Eckhart, desde otro punto de vista, el mismo reproche que él hace a sus rivales: «Cada vez que *buscas lo tuyo*, no buscas a Dios, pues no buscas a Dios exclusivamente. Buscas algo con Dios, y es como si hicieras de Dios una vela con la que buscas algo: y cuando encuentras las cosas que buscas, tiras la vela».⁵⁷ Una vez que Meister Eckhart ha encontrado «su cosa», lo cristiano, abandona el conocimiento originario de la desocultación de lo ente en su carácter metafórico.

57. Trad. esp. cit., p. 292, sermón n.º 4. [N. del T.]

Algunas ideas fundamentales de Heidegger se desprenden de los textos de Meister Eckhart, pero el filósofo se cuidó de citar al autor cristiano medieval o de discutir con él en relación con la tesis, ya presente en Eckhart, de la diferencia ontológica.⁵⁸

6. La interpelación abismal de la palabra. Novalis

Una y otra vez, ya sea en nuestras indicaciones sobre el humanismo, o en los análisis de Heidegger sobre la diferencia ontológica, o en las afirmaciones de Meister Eckhart sobre el carácter metafórico de lo ente, hemos señalado la tesis fundamental de la preeminencia del problema de la *palabra* frente al problema de lo *ente*, el cual era decisivo para la metafísica tradicional. Relacionado con este conocimiento está el hecho de que hayamos atribuido al problema del arte y de la metáfora la función filosófica originaria de la palabra como desocultación de lo ente en su historicidad.

Cuando negamos que se pueda derivar la palabra de la identificación racional de lo ente, el problema del arte y el mito se traslada al problema de la originariedad de la palabra abismal.

Que el *verbum* no se puede derivar de la cosa, de la *res*, y la demostración de esto, conforma el núcleo teórico de la importancia filosófica del Romanticismo alemán, que de este modo continúa implícitamente la problemática filosófica del humanismo. Durante demasiado tiempo no se ha reconocido el significado especulativo decisivo de las manifestaciones del Romanticismo alemán: la palabra «romántico» llegó equivocadamente a significar «extravagancia», «sentimentalismo», «confusión» especulativa.

Recordemos: el Idealismo alemán parte con Kant del problema del conocimiento de lo ente, y de este modo se queda en el ámbito de la metafísica tradicional, si bien (y en esto consiste su «giro copernicano») indica que lo *ente* sólo se puede estudiar mediante la clarificación de las «formas» del conocimiento que son propias del hombre. Por tanto, sólo una «gnoseología» puede conducir a la verdad. Esta tesis no sólo es el presupuesto y al mismo tiempo la fundamentación del triunfalista título del libro de Kant

58. Cfr. E. Grassi, «Tod und Schmerz. Zu einer Interpretation Meister Eckharts», en el volumen colectivo *Im Angesicht des Todes*, Maguncia, 1986.

Prolegómenos a toda metafísica futura, sino que además conduce a las dificultades del problema, de la «cosa en sí», del noumeno.

El núcleo de la contribución especulativa del Romanticismo alemán consiste en que no sólo no parte del problema de lo ente, sino que afirma decididamente la tesis de la preeminencia de la pregunta por la palabra y que la palabra no se puede derivar de lo ente.

Recurrimos para esto al fragmento de Novalis del año 1798 que se titula *Monólogo*. Entre 1795 y 1796 Novalis se dedicó al estudio de Fichte, en 1797 al estudio de Kant, y en 1797/98 escribió *Blüthenstaub* (que publicará en *Atheneum*) y el fragmento titulado *Monólogo*.

Este fragmento comienza con una afirmación triple: «Sucede una cosa demencial con el hablar y el escribir: el auténtico diálogo es un *mero juego de palabras*. Es admirable el error ridículo de que la gente piensa que *hablan por mor de las cosas*. Lo peculiar del lenguaje, que *sólo se preocupa de sí mismo*, no lo sabe nadie».⁵⁹

Estas tres tesis conforman el núcleo del pensamiento romántico alemán y son exactamente lo contrario que el Idealismo alemán, tal como empieza con Kant. Si la tarea de la especulación consiste en clarificar lo ente en su esencia lógica abstracta, la tesis romántica del lenguaje como «juego de palabras» tiene que parecer arbitraria, irracional y «romántica» en el sentido negativo del término (carente de todo significado filosófico). Y precisamente porque Novalis empieza por el problema de la palabra y no por el problema de lo ente, abandona el presupuesto de la metafísica tradicional.

Ante todo tenemos que identificar la estructura «jugadora» del lenguaje. Un «juego», al establecer unas reglas, abre el espacio en que los hombres, los objetos, el tiempo y el lugar obtienen un significado completamente nuevo en comparación con el que tienen en la vida cotidiana. Hay que dejar claro desde el principio que es imposible conocer a partir de los elementos del juego (la pelota, los naipes, el dado, etc.) las reglas del juego y el significado de los elementos: la función de los elementos del juego sólo se puede entender a partir de las reglas del juego.

59. Novalis, *Werke*, vol. 2, ed. H. J. Mahel y R. Samuel, Múnich, 1978, p. 438; los subrayados son míos; todas las siguientes citas se refieren a esta página [cfr. Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, trad. Roberto Caner Liese, Madrid, Akal, 2007].

Hay tres momentos esenciales en la estructura de todo proceso de juego: las reglas básicas que se han establecido, los elementos materiales que se eligen para realizar el juego y la transferencia del significado de los elementos del juego mediante el «código del juego». Ésta lleva a cabo una transformación de la realidad. Cada uno de los elementos de la realidad —un naipe, un dado, una pelota— es él mismo (identidad) y al mismo tiempo expresión de otra cosa (diferencia), de las reglas del juego. De este modo, el juego consiste a un tiempo en «desocultar» y «ocultar», pues en las diversas «partidas» aparecen las «posibilidades» del juego, sin que éstas se agoten en aquéllas. Cada «partida» es sólo «una historia» de la actividad metafórica del juego, que parece «mágico».

Apliquemos al problema del lenguaje lo que acabamos de decir del juego, pues Novalis menciona el tema del juego en relación con el lenguaje. La primera conclusión esencial a la que llegamos es que, al contrario que la tesis de la metafísica tradicional, la palabra, su significado, no se puede derivar de lo ente, del mismo modo que a partir de los elementos del juego no se puede conocer el «código» del juego. Sólo en y mediante la realización del lenguaje en su juego jugado, es decir, en el marco de sus «partidas» cerradas en sí mismas (cada una de ellas tiene un comienzo, un desarrollo y un final), se manifiestan sus «posibilidades», y con ellas las diversas historias del juego. Por tanto, el lenguaje se desoculta al ritmo de las «partidas», de las diversas épocas lingüísticas e históricas, cada una de las cuales conforma un mundo, un «cosmos».

Así pues, la primera tesis de Novalis (sobre el carácter de juego del lenguaje) explica implícitamente la segunda tesis, en la que Novalis critica el error ridículo de «que la gente piensa que hablan por mor de las cosas», así como su tercera afirmación sobre el abismo, sobre la inderivabilidad del lenguaje, «que sólo se preocupa de sí mismo».

De inmediato surge una pregunta que al mismo tiempo contiene una objeción: si la palabra no surge con respecto a lo ente, a la *res*, ¿no estará desvinculada de todo fundamento y entregada a la «arbitrariedad»?

Para responder a esta pregunta, Novalis alude a la estructura de las matemáticas, cuyas fórmulas no expresan otra cosa que «su maravillosa naturaleza, y precisamente por eso son tan expresivas». Pero ¿en qué sentido y de qué modo? La respuesta es unívoca: «Sólo mediante su *libertad* son [las fórmulas mate-

máticas] los miembros de la naturaleza, y sólo en sus movimientos libres se manifiesta el *alma del mundo* y las convierte en una *delicada medida* y en el *compendio de las cosas*».

Tenemos aquí los elementos fundamentales de la desocultación de la realidad a partir de la referencia al carácter metafórico y metamórfico de las matemáticas; y subrayamos aquí la función «metafórica» y «metamórfica» de la actividad matemática, pues mediante ella se hace abstracción de toda propiedad existencial de lo ente para transferir a lo ente sólo el significado cuantitativo. También aquí: identidad y al mismo tiempo diferencia de cada ente.

Novalis explica la metáfora del proceso matemático como expresión de la *libertad*, entendida en función del «código» matemático (y no mediante una derivación a partir de lo ente) como lo ente en su significado matemático. A su vez, esta *libertad* no es entendida como expresión de un arbitrio humano, sino que (tal como dice Novalis) el matemático es mediante su libertad «miembro de la naturaleza», hasta el punto de que «en sus movimientos se manifiesta el alma del mundo». De este modo, la naturaleza se presenta como la fuente de los diversos códigos de la aparición de lo ente. Y el «alma del mundo» es (precisamente debido a su libertad, que se manifiesta en la fuerza creadora del lenguaje) esa fuerza que se impone creativamente al hombre. Lo creador no es entendido aquí en el sentido judío y cristiano como una creación a partir de la nada, sino como la auto-desocultación del ser. Debido a su inderivabilidad, a su abismalidad y libertad, el ser se escapa a todo «por qué», como ya dijo Meister Eckhart. De ahí la alusión de Novalis a la propiedad profética del lenguaje: «Lo mismo sucede también con el lenguaje: quien tiene un sentimiento profundo de su digitación, de su ritmo, de su espíritu musical, quien percibe en sí mismo la delicada actuación de su naturaleza interior y mueve de este modo su lengua o su mano, será un *profeta*». Entonces, la palabra no es «profética» en el sentido vulgar (es decir, la palabra no «predice» un futuro que desconocemos), sino que es «pro-fética» en el sentido de que abre en los diversos juegos jugados históricamente (partidas) las «posibilidades» propias.

Por consiguiente, el hablante tiene que percibir «en sí mismo la delicada actuación de su naturaleza interior», pues la palabra no surge en virtud de las cosas (*res*): es en función de la

palabra como se revela el ritmo, el significado musical de las cosas, y no al revés; de este modo se hace presente «aquí y ahora» la interpelación única. La esencia del escritor consiste en responder a la necesidad de la palabra, «pues un escritor es sólo un entusiasta del lenguaje». Al formular esta tesis, una duda asalta a Novalis: que todo lo que él está diciendo sólo sea teoría, no poesía, y por tanto ineficaz e irrelevante. «Aunque creo haber expuesto con toda claridad la esencia y la manera de la poesía, sé que nadie lo puede entender y que he dicho algo estúpido, pues he querido decirlo, y así *no surge la poesía*».

La afirmación anterior de Novalis de que el lenguaje no sucede por mor de las cosas nos permite comprender su triple afirmación conclusiva de que la esencia del lenguaje es «secreta», pero al mismo tiempo extremadamente «fecunda» y precisamente por eso «asombrosa»: «Por eso el lenguaje es un secreto maravilloso y fecundo». Es fecundo y secreto porque todo lo que hace posible una explicación es «abismal» y por tanto «secreto»; y por otra parte es «fecundo» porque es mediante el lenguaje y no mediante lo ente como el sentido de las cosas se desoculta.

En relación con la afirmación de Novalis de que, cuando el hombre quiere hablar por mor de las cosas, cuando «quiere [...] decir algo determinado, el *caprichoso* lenguaje le hace decir algo ridículo y absurdo», hemos de tener presente lo siguiente. El «lenguaje caprichoso» es el lenguaje que intenta determinar las cosas racionalmente, de modo que pasa por alto lo esencial, pues este lenguaje se realiza en los interminables nexos causales de lo ente abstracto, que sólo puede conducir de un «por qué» a otro, sin fin, como ya dijo Meister Eckhart. «Por eso, [...] cuando uno habla simplemente *para hablar*, dice las *verdades* más magníficas y originales». La verdad es entendida como desocultación, desvelamiento y manifestación originarios en y mediante la palabra, no como expresión de la verdad en su significado tradicional, como *adaequatio rei et intellectus*. «Precisamente por eso se refleja en ellas [en las palabras] la extraña relación de las cosas». Así pues, el lenguaje aparece como «espejo» porque en él se muestran las cosas mismas sin ser de hecho ellas mismas.

7. El mito: la pregunta por el destino de las *dramatis personae*

En nuestros análisis sobre el arte y el mito hemos comenzado por el punto de partida tradicional de la filosofía: la pregunta por la *aísthesis*, la *empeiria*, la *téchne*, y a continuación hemos abordado la cuestión del arte al hilo de la definición aristotélica de la tragedia. Esta definición nos ha conducido a una concepción del arte como proyecto de «posibles» mundos, *kósmoi*, órdenes humanos.

El último y nuevo paso que hemos dado ha mostrado la inversión completa que el humanismo llevó a cabo con sus ideas sobre la preeminencia del problema de la palabra metafórica, poética, ante la metafísica tradicional. De este modo, el problema de la poesía y del arte y del mito desempeña una función completamente nueva. El hecho de que Heidegger adoptara en este contexto una actitud programáticamente anti-humanista se desprende, como hemos visto, de la suposición falsa de que los esquemas tradicionales de la historia del humanismo son válidos.

El problema al que hemos llegado así es la determinación de la estructura de la interpelación originaria en la cual y mediante la cual la palabra se impone en su abismalidad. A este respecto hemos citado a un autor medieval que tomó otro camino para filosofar que la metafísica tradicional. La identificación que Meister Eckhart llevó a cabo de la interpelación de la palabra abismal con el Antiguo y el Nuevo Testamento identifica el proceso de la desocultación histórica de la realidad con la historia del cristianismo. Por consiguiente, la decadencia de los diversos mundos en el transcurso de la historia universal (y con ella el sufrimiento, la crueldad, la violencia que esto conlleva) sólo se puede entender como *expresión del fracaso humano* frente a la interpelación de la palabra de Dios. Esto va unido a la negación trágica de cualquier otra historia que no sea la cristiana: *contenido esencialmente trágico de toda actitud misionera y de todo pensamiento determinado por ella*.

Pero ¿el hecho de que lo extraordinario de las diversas épocas del mundo se disuelva una y otra vez en la nada sólo se puede entender como expresión de un fracaso humano frente a la interpelación del Antiguo y el Nuevo Testamento? ¿El surgimiento, la existencia y la destrucción de todos los mundos históricos

no será constitutivo del abismo que va apareciendo?; es decir, ¿la luz y la sombra, el orden y el caos no están conectados de manera constitutiva?; ¿no forman la esencia de la desocultación cada vez nueva de lo abismal?

Si queremos resumir en relación con esta pregunta los resultados que hemos obtenido mediante los análisis que nos han conducido a nuestra concepción del arte y el mito, tenemos que recurrir una vez más a la definición aristotélica de la tragedia. Tres elementos son los momentos esenciales y determinantes de la tragedia: a través de los tres, sus componentes (el mundo de la visión o *kósmos ópseos*, la estructura melódica o *melopoía*, el lenguaje o *léxis*, las actitudes o *héxis* y las ideas de los actores) obtienen su significado. Estos tres momentos fundamentales son: la *mímesis*, la *práxis* y el *mýthos*. ¿Qué entiende Aristóteles por *práxis*? Si traducimos esta palabra como «acción», pasamos por alto lo esencial de ella. La *práxis* no es simplemente una acción, sino una acción determinada; la producción de algo es una acción, pero para Aristóteles esto no es una *práxis*, sino una *poíesis*. Ésta produce algo por mor de otra cosa, *no* tiene su meta *en sí misma*, y una vez alcanzada ésta la *poíesis* está de más. La acción a la que llamamos «construir» está de más una vez que la casa o el puente está construido.

La acción que Aristóteles denomina *práxis* es completamente diferente de la *poíesis*: es una acción que no se hace por mor de otra cosa, sino por mor de sí misma, y por consiguiente está completa en sí misma, es decir, tiene un comienzo al que no precede nada, un desarrollo y un final al que no sigue nada. Aristóteles escribe en su *Metafísica*: «Puesto que de las acciones que tienen límite ninguna es fin, sino que todas están subordinadas al fin, [...] estos procesos no son una acción o al menos no una acción perfecta (puesto que no son un fin). Acción es aquella en la que se da el fin».⁶⁰ Y entonces la frase decisiva de la *Poética*:

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud [...] Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa [...] Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, [...] y no es seguido por ninguna otra.⁶¹

60. Aristóteles, *Metafísica*, 1.048 b18 [trad esp. cit., p. 456].

61. Aristóteles, *Poética*, 1.450 b25 [trad esp. cit., pp. 152-153].

Pues bien, la tesis de Aristóteles dice explícitamente que el mito es el alma, el principio de la tragedia, y en concreto el mito como *mimesis tes práxeos*. «Los hechos y la fábula son el fin de la tragedia». «La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia». ⁶² Por tanto, lo decisivo no es ni la puesta en escena, ni el ritmo, ni las palabras, ni los personajes ni las ideas, sino que su significado se presenta sólo en el marco del mito, de la narración, de la fábula.

Esto quiere decir que los mitos no se pueden entender como derivados de los elementos antes mencionados, sino al revés, tal como dice Novalis: el mito, en tanto que lenguaje, no existe por mor de las cosas, sino que las cosas y las personas son lo que son sólo como metáforas, como realización histórica, como «partidas» jugadas de una palabra «interpeladora», de su relato: *mýthos*. Y esta identificación de lo abismal con el mito no se puede identificar (tal como demuestra la historia) sólo con *un* mito, con una narración, igual que las reglas de un juego (en consonancia con la afirmación de Novalis) no pueden agotar todas sus «posibilidades» en una sola «partida».

La imagen de la historia humana como teatro, como espectáculo (con sus variadas fábulas y mitos), no es una «metáfora literaria», sino la expresión de la estructura abismal de la existencia humana en su historicidad.

Este teatro (el «claro del bosque primitivo», como dijo Vico doscientos años antes que Heidegger) es el escenario, el lugar épico y trágico del que habla el poeta italiano Giuseppe Ungaretti: «ese lugar sobre la tierra [...] es el lugar épico en que el hombre es a la vez indígena y extranjero, y posee la precípua condición de la vida legendaria, la de estar envuelto en soledad y al mismo tiempo la de estar ligado a la suerte de todo». ⁶³

La tesis de Novalis de que no debemos hablar «por mor de las cosas» y que «lo peculiar del lenguaje es que sólo se preocupa de sí mismo» se vuelve realmente comprensible gracias a la problemática que hemos bosquejado.

La interpelación abismal desoculta mitos y al mismo tiempo se oculta en ellos y se impone como algo que por una parte es

asombroso, sorprendente (debido a la continua novedad de su aparición en los diversos mundos). Por otra parte, la interpelación abismal aparece en su *enormidad* y *horror* debido a todos los sufrimientos, devastaciones y tragedias que este devenir manifiesta.

De aquí se desprenden consecuencias trágicas para el concepto de *dramatis personae*. En su actuación, éstas se encuentran continuamente bajo el signo de la caducidad de todo lo que se desoculta entre el nacimiento y la muerte. De hecho se trata simplemente de la realización del mito histórico que nos es encomendado: «Al nacer lamentamos haber venido a este gran escenario de locos» («*We are born, we cry that we are come to this great stage of fools*»; Shakespeare, *Lear*, IV.6). «Somos para los dioses lo que las moscas son para los niños» («*As flies to wanton boys, are we to the gods*»; IV.1). ⁶⁴

¿Qué significa la experiencia del sufrimiento del ser-ahí en su vivencia constante de lo histórico frente a las cosas, las personas, las instituciones en que vivimos y de las que tenemos que separarnos? ¿Podemos juzgar esta vivencia del sufrimiento sólo como una incapacidad por parte del ser-ahí individual, de las *dramatis personae*, para reconocer las cosas tal como son y despacharla simplemente como una experiencia psicológica?

Se objetará que el sufrimiento es beneficioso porque nos obliga a preguntarnos qué tiene de bueno el terreno por el que nos movemos: el mito de los diversos tiempos. Tal vez esto sea el sentido de la metáfora que Shakespeare emplea: la desgracia y el sufrimiento que la acompaña son como un sapo horrible y venenoso que lleva una joya rica en su cabeza: «*Sweet are the use of adversity, which, like the toad, ugly and veneneus, waers yet a precious jewel on his head*» (Shakespeare, *As you like it*, II.1). ⁶⁵

Pero ¿cómo? ¿Dónde podemos encontrar algo luminoso en el sufrimiento, en la enfermedad, en la pobreza a la vista de la interpelación abismal, del mito en que vivimos? ¿Formamos parte de la despiadada realización del juego? La creatura que se ha mostrado en nuestro espectáculo y que saldrá de escena al mo-

62. *Ibid.*, 1.450 a22 y 1.450 a39 [trad. esp. cit., pp. 148 y 149].

63. G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milán, 1974, p. 549 [hay traducción española de G. Prodan y M. Galanes: *Vida de un hombre: 106 poesías, 1914-1960*, Madrid, Libertarias, 1993].

64. Shakespeare, *El rey Lear*, trad. Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 229 y 201. [N. del T.]

65. Shakespeare, *El mercader de Venecia. Como gustéis*, trad. Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, 1998, p. 207: «El camino del sufrimiento es dulce; se asemeja a aquel sapo horrible y venenoso que ostenta rica joya en su cabeza». [N. del T.]

rir, dejándonos sólo la frase «las cosas son así» y pidiéndonos que «no hablemos», ¿esto es un consuelo? ¿Sólo se trata de que realicemos un espectáculo? Shakespeare afirma en *As you like it* (II.7) que una amistad demasiado grande es ridícula y que demasiado amor es una pura locura. «*Most friendship is feigning, most loving mere folly*». ⁶⁶ Sólo una locura: todas esas amistades, todos esos encuentros y todas esas separaciones forman parte de la seriedad del «juego» despiadado.

Incluso todo lo que hacemos en y mediante el trabajo sobre el escenario tiene sentido sólo si sucede en la historia de la obra y no en sí. Esto contradice claramente al platonismo, en el que la «visión» en sí misma, que es consecuencia de una meditación, tiene un significado, pues éste es quien nos eleva por encima del marco de la historia.

La importancia inaudita del pensamiento platónico y neoplatónico (y de la tradición cristiana, en la medida en que se basa en él) para el pensamiento occidental se deriva de la preocupación de salvar el destino del individuo, de las *dramatis personae*, de explicar su sufrimiento, de justificar sus esfuerzos, de paliar su desesperación. Al gran «teatro del mundo» sólo le interesa que todo esto sea vivido realmente y sea jugado «seriamente» con toda su alegría y con todo su sufrimiento. El consuelo sería entonces sólo la muerte con que la obra acaba. En la palabra metafórica del arte y en el mito que en cada caso es propio de ella se desoculta sólo el destino histórico de las *dramatis personae*.

66. *Ibid.*, p. 230. [N. del T.]

ÍNDICE DE NOMBRES

- Abbagnano, N.: XI
 Achelis, T.: 38
 Agustín, san: 63, 64
 Allouez, C.-J.: 78
 Antifonte: 53
 Aristófanes: 96, 99
 Aristóteles: V, VIII, X, 9, 10, 20, 21, 27, 28, 33, 42, 49, 50, 54-56, 60, 69, 70, 78, 86, 87, 95-100, 102, 117, 137, 138
 Arquías, A. L.: 61
 Arquíloco: 15, 20
 Auerbach, E.: 82, 96
 Bastian, A.: 38
 Bauch, K.: 8
 Baumann, H.: 78
 Beckmann, M.: 6, 7
 Benedict, R.: 42, 71
 Best, E.: 79
 Boccaccio, G.: 60, 61
 Botticelli, S.: 88
 Bruni, L.: 110, 115, 116
 Buda: 67
 Buenaventura, san: 110
 Butcher, H.: 98
 Casio Longino: VIII
 Cassirer, E.: 37
 Castiglione, B.: 115
 Cézanne, P.: 5, 6, 24, 26, 33, 73
 Cicerón: VIII, 2, 42, 61
 Cineto: 15
 Clístenes de Sición: 15
 Corot, C.: 25
 Courbet, G.: 25
 Crawley, E.: 38
 Curtius, E. R.: 114
 Dante: 104, 111-114, 117
 Denzel, T. W.: 78
 Diacetto, F. Cattani da: 109
 Diller, H.: 53
 Dionisio de Colofón: 17, 99
 Eckhart, meister: 124-131, 134-136
 Einstein, A.: 29, 30
 Eliade, M.: 73-75, 81
 Empírico, S.: 62, 85
 Esquilo: 96
 Eurípides: 58, 96
 Fichte, J. G.: 132
 Ficino, M.: 109
 Flavio Filóstrato: VIII
 Frazer, J. G.: 80
 Freud, S.: 39-42
 Friedländer, P.: 12
 Frínico: 93
 Frobenius, L.: 84
 Gadamer, H.-G.: 116
 Galeno: 44
 Gauguin, P.: 36, 37, 39
 Genep, A. van: 80
 George, S.: 114
 Georgiades, Th.: 89, 90, 92-94
 Giotto: 88
 Goldenweiser, A.: 71
 Grosseteste, R.: 115
 Guardini, R.: 73
 Hegel, G. W. F.: VIII
 Heidegger, M.: 109, 114, 116, 119-123, 125, 126, 128, 131, 136, 138
 Heinemann, F.: 53
 Heródoto: 15
 Herrigel, E.: 65
 Hesíodo: 15, 20, 47-49, 60
 Hess, W.: 6, 25
 Hiparco: 15
 Hölderlin, J. C. F.: 114, 119, 120
 Homero: 15, 19-21, 47-49, 58, 60, 72, 78, 96
 Horacio: VIII
 Huizinga, J.: 82, 101, 102
 Huxley, A.: 23
 Isidoro de Sevilla: 111

ÍNDICE

Presentación, por Emilio Hidalgo-Serna	V
I. El problema	1
1. La naturaleza sin arte	1
2. Historia del arte y de la literatura	7
3. Nuestra tarea	9
4. La preeminencia del acto interpretativo	11
5. La fiesta, la obra de arte y la historia	14
II. El enfoque tradicional del mundo humano: <i>empeiria</i>	19
1. El planteamiento del problema	19
2. El caos de los sentidos	22
3. Lo empírico	26
4. Lo empírico y el arte	29
III. <i>Téchne</i> y arte	33
1. Fascinación y espanto ante la naturaleza	33
2. Los pueblos primitivos: pensamiento no causal y comportamiento emocional	37
3. La materia del mundo humano. Sigmund Freud	39
4. Materia y forma	43
5. <i>Téchne</i>	46
6. El cambio del significado de <i>ars</i> , «arte»	50
7. Lo natural, lo artificial y lo artístico	52
IV. El origen entusiasta del arte	57
1. El entusiasmo poético	57
2. El problema de la tensión original y del estado de ánimo	62
3. El «arte del tiro con arco»	65
V. Mito y arte	69
1. El problema de la <i>Poética</i> de Aristóteles y la pregunta por el mito	69

2. El mundo a-lógico y a-causal del hombre primitivo	78
3. El carácter transformador del mundo religioso y lo mítico como fuente de actividades profanas	81
4. El ritmo	84
5. Mito religioso y «fábula» artística. El surgimiento del arte	86
6. La unidad mítica y la ruptura entre las artes	89
VI. El arte como representación de mundos humanos posibles	95
1. Definición del arte: «mímesis»	95
2. El objeto de la <i>mímesis</i> : la «praxis» humana	97
3. Las dificultades interpretativas	98
4. El juego, la praxis y la esencia del arte	100
5. Dos situaciones humanas	102
VII. La inversión de la concepción tradicional del arte.	
La palabra metafórica	109
1. La función «iluminadora», «cardinal», «áulica» y «curial» del lenguaje poético	109
2. La <i>ratio vivendi</i> no se puede determinar de una manera racional, a-histórica	115
3. El problema de la metáfora	118
4. La interpelación de lo «sin nombre» como mito originario	122
5. Digresión	127
6. La interpelación abismal de la palabra. Novalis	131
7. El mito: la pregunta por el destino de las <i>dramatis</i> <i>personae</i>	136
Índice de nombres	141
Índice de conceptos	143