



Signo doble apoyo

Acrílico sobre tela

1.70 x 2.00 m.

1983

Colección Museo Nacional

ARTE Y CREACIÓN

- A vueltas con la cultura y el arte. Un nuevo modo antiguo de ver las cosas.
- *Liturgia de la creación sangrante.*
- *Lucía.* Una nueva versión poética de *Lucía* de Alfred de Musset por David Mejía Velilla y otras opciones.

A VUELTAS CON LA CULTURA Y EL ARTE. UN NUEVO MODO ANTIGUO DE VER LAS COSAS

Kurt Spang

In memoriam Johannes Lotz

Summary: Do we still have the right to speak about culture and art if the relativism ruling around these concepts and their fields make us face obsessively the multiplicities which seem to unable a global and coherent vision ? Under these circumstances the author, recovering the platonic and neoplatonic concepts from the transcendent ones, tries to introduce some possible objective and supratemporal basis to restore an unitary concept which allows the return to unity that is hidden behind the diversity of the cultural and artistic phenomena in different times and manifestations of the culture and art history.

Key words: Relativism, Multiplicity, Platonic concepts, Neoplatonic concepts.

Résumé: Avons-nous toujours le droit de parler de la culture et l'art si le relativisme régnant autour de ces concepts et leurs champs nous confrontent inlassablement aux multiplicités qui semblent rendre impossible une vision globale et cohérente ? Face à cette situation pour le moins démotivante, l'auteur tente, en récupérant les concepts platoniques et néoplatoniques transcendants, de présenter quelques fondements objectifs et supratemporels envisageables dans le cadre du rétablissement d'une conception unitaire permettant le retour à l'unité qui se cache derrière la diversité des phénomènes culturels et artistiques des différentes époques et les manifestations de l'histoire de la culture et de l'art.

Mots clés: Relativisme, multiplicité, concepts platoniques, concepts néoplatoniques.

i **T**anto árbol y tan poco bosque! Así se podría caracterizar, un tanto campechanamente, por cierto, lo que el *Zeitgeist* nos depara respecto de las definiciones de la cultura y del arte. En una época de construccionismos inmisericordes en la que toda definición y todo acercamiento a cualquier fenómeno se dan por buenos, vivimos lo que Alejandro Llano designa como “resignación ante lo fáctico”, que hace que los pensadores hayan perdido la confianza en las cosas como son y ya no se atengan a los hechos, sino a los fenómenos, tal como aparecen en el transcurso de la historia. Es significativo, en este orden de ideas, el reciente libro de Francis Mulhern, publicado con el título *Culture/Metaculture* (London: Routledge, 2000, XVIII) que promete *expressis verbis* un *metacultural discourse* y, en realidad, no puede abandonar los cauces historicistas y relativistas de una enumeración crítica de diversas acepciones del término. Desde el empleo de la voz “cultura” como sinónimo de educación y formación personal hasta su uso como designación de las formas de vivir de pueblos o razas, pasando por una lista interminable de las aplicaciones más heterogéneas, nos encontramos con una serie casi infinita de fenómenos a los que se pega indiscriminadamente la etiqueta de “cultura”. Abundando en la proliferación de aplicaciones se puede afirmar que vivimos una “cultura de la diversidad” y que necesitamos urgentemente una “cultura de la unidad”.

CULTURA

La tradicional distinción, reafirmada recientemente en el estudio de T. Eagleton *The Idea*

of Culture (Oxford: Blackwell, 2000), entre natura y cultura, en la que natura abarca y designa todo lo que surge y se mantiene sin intervención del hombre, y, consecuentemente, todo lo que surge por intervención humana teórica y práctica se designa como cultura, no se puede mantener sin salvedades, puesto que una mirada superficial sobre determinadas intervenciones del hombre hace dudar o, al menos, exige cautela ante la posible “culturalidad” de ciertos de sus afanes. Los crímenes, las perfidias, las guerras, las injusticias, las brutalidades, etc., nos revelan la justificación y la necesidad del antónimo “incultura”. Y eso que la distinción original entre natura y cultura no carece de interés y utilidad. En efecto, la intervención del hombre es imprescindible para que se cree cultura; sin embargo, es menester elaborar y aplicar unos criterios que permitan calibrar la calidad y la enjundia del “producto” cultural en el sentido más amplio de la palabra.

El *Diccionario* de la Real Academia define “cultura” como “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos, y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social, etc.”, sugiriendo que los modos de vida y los conocimientos son incuestionablemente positivos. Sin embargo, hay costumbres que son todo menos ennoblecedoras y conocimientos científicos que, si no son altamente destructivos, por lo menos sí son peligrosos y escasamente éticos.

No faltan los estudiosos que creen haber encontrado el criterio distintivo proponiendo que la cultura debe determinarse como capacidad de modelización, como lo hace J. Lotman; todas las

modelizaciones son medios y modos –según sostiene– de poner orden en el aparente desorden en el que se nos presenta la realidad. Otros la definen como principio valorativo postulando que sólo es cultura aquella intervención del hombre que dignifica a la humanidad: “cultura es una actividad creadora e ideal, dirigida al crecimiento orgánico del saber y de todo el reino de valores espirituales y a ejercer sobre el hombre una influencia ennoblecedora”, afirma Sánchez Pérez en *El hombre amenazado*. Hay indudablemente, concepciones elitistas de la cultura, así como otras son generalizadoras o simplemente analíticas. Cuando V.M. Aguiar e Silva define en su *Teoría da literatura*, la cultura como “complejo mecanismo de codificación, descodificación y transcodificación del depósito informativo de la humanidad”, se nota a la legua su procedencia semiótica, y tampoco se pueden ocultar la parcialidad y el carácter mecanicista de su acercamiento. Se podría añadir, en este punto, una serie interminable de intentos, ciertamente sinceros y loables, de abarcar el fenómeno tan amplio y tan polifacético que constituye la cultura.

Son precisamente esta amplitud y diversidad del fenómeno cultural las que permiten, e incluso hacen necesaria, en primer lugar, una clasificación de los ámbitos y enfoques de la cultura, puesto que –si aceptamos que la intervención humana es premisa fundamental– no hay terreno de la actividad humana en el que no haya posible labor cultural. En segundo lugar, habrá que averiguar cuáles son los posibles criterios para distinguir, en esta labor, lo positivo de lo negativo, lo ennoblecedor de lo deshumanizador, la cultura de la incultura.

De entrada puede establecerse una división según los ámbitos en los que se realizan actividades culturales. Se me ocurren cuatro grandes ámbitos. En primer lugar, el ámbito de la técnica, es decir, de la praxis, en el que caben todas las actividades artesanales, los oficios, la agri-

cultura, los servicios, etc. La nota más destacada de este ámbito es el hacer, el fabricar, el cuidar. En segundo lugar, se presenta el ámbito de la investigación, de la docencia, lo que los griegos llamaron *theoria*. En él se engloban las actividades investigadoras, universitarias, escolares, docentes y formativas en general; por tanto, su actividad particular es investigar, enseñar, contemplar, especular. El tercero es el ámbito de las artes; en él se combinan las actitudes de la praxis y la poiesis, porque abarca todo tipo de creación, ante todo en las siete artes y en todas las actividades colaterales (pues es consabido que la distinción entre arte y no-arte es precaria y difícil). La actividad característica de este ámbito es, lógicamente, toda labor creativa. El cuarto ámbito cultural es el de la convivencia, en el sentido más amplio de la palabra, a saber, el culto, la política, la economía, los deportes, el ocio; es decir, todo tipo de vivencia social. La particularidad de este ámbito la constituyen la interrelación social y el juego. Salta a la vista que la división de estos cuatro ámbitos es artificial, pues en la vida real estos se solapan y se interrelacionan constante y estrechamente. La forma en la que el hombre ha intentado dominar su entorno evidentemente participa de todas, pero particularmente de la actividad teórica y práctica. Aparte de la distinción de ámbitos nos encontramos con una verdadera avalancha de otros enfoques de la más variada índole que sería ocioso enumerar aquí y que van de una visión histórica y geográfica (cultura azteca, cultura occidental, etc.) a otra temática (cultura del trabajo, de la política, de debates, del ocio, etc.). Cultura se ha convertido en un término *passé par tout* que –como vimos– no carece de justificación porque todas las actividades humanas son subsumibles bajo ese término pero se olvida con frecuencia que, para que no se convierta en incultura, hacen falta unos requisitos que no siempre se dan.

Presuponiendo la existencia de estos requisitos, a nosotros nos interesa más directamente otra

distinción que se establece entre la cultura como actividad y la cultura como resultado. Ésta es una duplicidad de acepciones interrelacionadas con la que nos encontramos lógicamente también en el ámbito de las artes. El arte es técnica, siguiendo en ello las raíces etimológicas latinas de *ars* en el sentido de destreza y habilidad profesionales; equivale al griego *techné*. Incluso se extiende a la actividad administrativa y política de tipo cultural, que se organiza en ministerios e instituciones de cultura. Por otro lado, se emplean la voces “cultural” y “arte” también para designar el resultado de esta actividad, es decir, las obras que se crean. De este modo se habla del arte del Renacimiento o del Museo de Arte Contemporáneo, queriéndose aludir a las obras que se produjeron en esta época o que se exponen en aquel edificio.

Ahora bien, pocas o ninguna de las sistematizaciones y clasificaciones sirven mucho si además no disponemos de unos criterios de enjuiciamiento de la labor que desarrollan y que desarrollamos todos nosotros como seres culturales y, naturalmente, también de los resultados de esta labor.

El espectáculo variopinto que presenta el ir y venir de supuestas culturas, que más bien son manifestaciones culturales particulares reflejadas en los espectaculares y numerosos descubrimientos de la filosofía y las ciencias, en los cambios ostentosos de las expresiones artísticas, en las mudanzas de los regímenes políticos y en tantas innovaciones y vicisitudes que han surgido y siguen produciéndose en la humanidad, ha hecho sucumbir a más de uno llevándolo a la convicción de que todo es relativo y de que no hay nada fiable, duradero ni verdadero. La única verdad –sostienen los así afectados– es lo que palpamos o, a lo sumo, lo que percibimos con los sentidos. Y es consecuente esta actitud: si nos basamos exclusivamente en lo existente consuetudinario y contingente como úni-

co garante de la realidad, no queda otra opción que la del relativismo, convicción inevitable si veneramos la multiplicidad como única verdad ignorando y menospreciando la unidad.

Sin embargo, cabe preguntarse si detrás de estos fenómenos materiales no puede haber una realidad más profunda; cabe plantearse si esta diversidad no apunta o incluso no garantiza también una unidad que formaría el fundamento de unas investigaciones sobre la base que subyace a lo efímero y lo pasajero. Se me ocurre, y no soy el único a quien le sucede, que detrás del ente debe hallarse el ser como entidad que trasciende todos los fenómenos precederos y transitorios de la realidad material y contingente. Dicho de otro modo, ya es hora de que volvamos del deconstruccionismo a un “reconstruccionismo” que nos suministre criterios y visiones de unidad supratemporales e imperecederos. Estos criterios son los transcendentales: la verdad, la bondad y la belleza, como propiedades esenciales del ser, que caracterizan también todo lo existente. También se puede añadir la unidad como otro transcendental. Otros aúnan la verdad y la unidad como dos aspectos de la misma cosa. En todo ente, es decir, en todo lo que somos capaces de percibir, los transcendentales se atisban de forma más o menos completa, más o menos acabada y más o menos detectable. Tal vez la presencia de los transcendentales pueda ejemplificarse en el hombre, que forma una unidad más o menos autónoma y acabada; es más o menos verdadero, en el sentido de que es reflejo de la naturaleza humana; es más o menos bueno, en el sentido de ser un *homo faber*, que tiene capacidades de praxis y poiesis y también disposiciones para hacer el bien; es más o menos bello, en el sentido de que su cuerpo y espíritu corresponden a criterios de belleza que no tienen que coincidir obligatoriamente con las cualidades de Claudia Schiffer.

ARTE

En la obra de arte, los transcendentales se alcanzan de un modo más consciente y perfecto; ahora bien, no hay que pasar por alto que el ser en su plenitud ilimitada supera todas las configuraciones sensoriales imaginables. A pesar de todo, la obra de arte lograda nunca deja de alcanzar una aproximación más acabada al ser que la de las realizaciones, no artísticas.

De todos es sabido que la voz “transcendental” se deriva del latín *transcendere*; es decir, esos conceptos se llaman así por el hecho de que trascienden todas las categorías y clases de lo existente, son metafísicos y, como tales, propiedades y determinaciones fundamentales del ser, por naturaleza imperceptibles e inalcanzables en su plenitud en los fenómenos existentes, pero parcial e imperfectamente presentes en todos los niveles de lo existente. Hasta aquí no es difícil el acercamiento; lo problemático es la determinación del transcendental en sí, puesto que, siendo el concepto supremo de la reflexión filosófica, en realidad no es definible, porque, para poder definir algo, debe haber categorías superiores a este algo, dado que cualquier definición se realiza “desde arriba”. Como no hay nada superior a los transcendentales y ellos constituyen lo supremo, no admiten definición. Intentemos, no obstante, acercarnos a los transcendentales, siquiera mediante unos detalles descriptivos. Cualquier realización del ser crea unidad; ella es el fundamento de los demás transcendentales. Con la creciente complejidad del ente aumenta la unidad. El hombre, por ejemplo, constituye una unidad llamativamente compleja, y todo lo que crea y hace también posee mayor o menor unidad. El carpintero que hace una mesa crea una unidad, el científico que establece una fórmula y el escritor que escribe una novela crean unidades. Hay –como ya vimos– estudiosos que sostienen que la unidad, como transcendental, forma parte de la

verdad y no hace falta aducirla como transcendental aparte, ya que todo lo verdadero también es uno.

Unas de las cuestiones más debatidas desde que existe reflexión sobre el mundo son lo transcendental y el concepto de la verdad. Aunque no lo parezca, sobre todo en tiempos modernos y posmodernos, el hombre sigue siendo, por naturaleza, un buscador de verdad, aunque no siempre acierte en sus búsquedas. Es uno de los rasgos definitorios del hombre el que persiga afanosamente la adecuación entre el intelecto y el ser; es decir, su pensamiento busca incansablemente adecuarse a las cosas como son, intentando fijar la expresión adecuada de los hechos reales. También yo lo estoy intentando en este momento y en este ensayo de definición de la cultura. Eso no quita que a veces ocurra al revés, que los pensadores quieran adecuar los hechos a su pensamiento, y es entonces cuando se producen los errores y las equivocaciones.

Antiguamente se distinguía entre el *bonum utile* y el *bonum honestum* o *morale*. Y creo que la distinción se puede mantener. El *bonum utile* se refiere a los valores materiales, biológicos y síquicos (vida, bienestar, salud, educación, felicidad, etc.); el *bonum honestum* se refiere a la actuación libre del hombre para crear valores y objetivos, es decir, para hacer el bien en el sentido de trabajar bien y hacer el bien, y de actuar siguiendo las exigencias de la naturaleza humana, siendo el amor la culminación de la bondad. La belleza no es un transcendental más, sino que nace de los demás, como su perfección y su culminación. La belleza se entiende, por tanto, como sintonía armoniosa del *verum* y del *bonum*, porque en la belleza alcanzan sosiego el ser y el espíritu; ella es el feliz encuentro de la unidad, la verdad y la bondad. Por ello, la belleza ocupa un puesto tan destacado entre los transcendentales. Como la belleza puede adquirir innumerables formas –hasta se concibe una belleza espiritual–, las posibles determinaciones

forzosamente permanecen en la más amplia generalidad. La belleza es el “esplendor de la forma”, decía San Agustín; es “lo que agrada a los sentidos”, añade Santo Tomás; es la adecuación de la forma al fondo, el feliz encuentro en la plasmación adecuada de una idea. Siempre suelen manejarse, en este orden de ideas, los conceptos de claridad, resplandor, orden, equilibrio. No es éste el lugar para entrar en disquisiciones acerca de lo que se acostumbra llamar la “belleza de lo feo” o, más apropiadamente, “la estética de lo feo”, tal como lo encontramos en *los Caprichos* de Goya o en el *Guernica* de Picasso.

Con demasiada frecuencia se pasa por alto, en estos tiempos, que el hombre, aparte del alimento corporal, precisa, con la misma urgencia y necesidad, de alimento espiritual. Este alimento espiritual consiste en sanas dosis de verdad, bondad y belleza. La carencia de este alimento produce secuelas de inanición como las produce la falta de nutrición corporal: la anorexia intelectual está haciendo estragos. El hombre, su intelecto, precisa de todos los transcendentales, pero particularmente de la belleza. Todos conocemos las satisfacciones que depara el disfrute de la belleza natural y artística. Ésta es una de las razones por las cuales algunas corrientes y determinados autores sostienen que la belleza de la obra de arte es la única exigencia con la que debe cumplir el artista. Basta pensar en el Parnasianismo. Que esta actitud vaya en detrimento de los demás transcendentales no les preocupa. Es más: no se dan cuenta de que no hay actuación humana posible, exenta de los aspectos de bondad y verdad. De parte de críticos y teóricos del arte no es infrecuente encontrarse con la afirmación de que basta con que sea bella una obra de arte y ¡que los demás se ocupen de la verdad y la bondad! No obstante, la función básica del arte es hacer transparente todo el ser y, por tanto, todos los transcendentales, en y a través de “materializaciones” sensoriales para, así, desvelar el misterio metafísico del ser, vela-

do y oculto en lo existente. La obra de arte auténtica se distingue del objeto de uso por su mayor transparencia, es decir, por el hecho de que en el objeto o ente que realiza (en la arquitectura y la danza) o que representa (en las artes plásticas y la literatura) resplandece el ser y con ello traslucen y se hacen presentes la unidad, lo verdadero, lo bueno y lo bello en lo individual. Hay que tener claro que con este acercamiento se superan las barreras de lo histórico y lo relativo, puesto que éste es capaz de abarcar todas las posibles variaciones que, evidentemente, se han producido y seguirán produciéndose. Es más: pienso que con una definición de esta índole, por muy vaga que pueda resultar, surge la posibilidad de asir y conceptualizar las variantes históricas y hasta individuales del arte. Tampoco debe pasarse por alto que, a pesar de la densidad del ser que alberga la obra de arte, no es ni sencillo ni instantáneo el acceso a él a través del arte. Primero, por la naturaleza única e irrepetible, original e innovadora, de cada obra de arte; segundo, por las innumerables formas que pueden adquirir las plasmaciones de los transcendentales; tercero, por el misterio que vela y oculta el ser, que en realidad es inaccesible en su plenitud, y, finalmente, por nuestras limitaciones de indagación y penetración intelectual individuales.

Además, debería tenerse en cuenta que la obra de arte no revela el ser en su totalidad, sino siempre aspectos particulares de la bondad, la verdad y la belleza, detrás de los cuales se vislumbra la magnitud verdadera del ser. La pintura de un árbol nos revela lo que podríamos llamar la “arbolidad”, la verdad y la bondad de la flora; la escultura de una mujer ofrece aspectos de la feminidad y de la belleza humana; el soneto amoroso canta aspectos de la verdad, de la bondad y de la belleza del amor, etc., etc., sin que nunca se alcance la integridad del ser, sin que se agote su conocimiento; pero aquéllos siempre abren una ventana, aunque sea pequeña, a

los transcendentales, que son sus conceptos supremos, perfectos e inalcanzables.

¿Qué hacer ante esta dificultad perceptiva y la aparente opacidad e inaccesibilidad con la que se nos presenta la obra de arte? El medio y el remedio más eficaces son el sosiego y la paciencia; el acercamiento al ser sólo se puede llevar a cabo paulatinamente y siempre resulta difícil, requiere paciencia y “buenos modales”, como los requieren también el acercamiento a, y el conocimiento de, las personas y de todas las grandes verdades intelectuales. Los buenos modales consisten, por un lado, en un acercamiento sin prejuicios, simpático, abierto, respetuoso, y por otro, en la adquisición y el dominio de saberes y conocimientos específicos cada vez mayores. Ciertamente, se necesita sensibilidad para acercarse y disfrutar de la obra de arte, pero si bien se puede nacer con una mayor o menor dote de sensibilidad, ésta también es susceptible de ser desarrollada, formada y pulida. El gozo de la obra de arte implica, en cierto sentido, un reconocimiento, y el reconocimiento implica, en el hombre, la presencia de unas nociones preexistentes tanto congénitas como aprendidas que posibilitan el reconocimiento. Intuimos lo que es verdadero, bueno y bello, porque hemos ido perfilando matices y concretizaciones de los transcendentales, y, luego, en las obras de arte, podemos encontrar la confirmación de estas intuiciones y reminiscencias. El trato con el arte desencadena un proceso de maduración que no admite precipitaciones, sino una sosegada e imperturbable perseverancia. Como todos los procesos lentos y profundizadores, la satisfacción que produce al cabo de un tiempo de adaptación ciertamente pesados es mucho más profunda y gozosa que la diversión y los placeres superficiales y efímeros.

Ahora bien: la problemática de la opacidad y de la resistencia que implica el acceso al ser no sólo surge a la hora de la recepción de obras de arte; de la misma manera, y con anterioridad,

se plantea en el artista, que ciertamente es una persona privilegiada, pero tampoco suprahumana o sobrenatural. Por tanto, es plenamente justificada la pregunta por el origen de la obra de arte y el proceso de creación. Como en casi todas las circunstancias, probablemente no haya una respuesta única a esta pregunta; no obstante, es posible ir especulando sobre algunas pautas y pistas del proceso creativo. Se manejan, fundamentalmente, dos hipótesis: por un lado se sostiene que la obra de arte preexiste en la mente del artista, por la creación es una capacidad, y, por otro, que la creación es una actividad que se plasma en un material, en el sentido más amplio. En realidad, ambos fenómenos, la capacidad y la actividad artísticas se compenetran; sujeto y objeto, artista y obra, interactúan. No se puede imaginar una actividad plasmadora sin una capacidad creadora ni viceversa.

Crear una obra de arte significa esencialmente transformar el ente, lo existente; por tanto, no es precisamente la mera imitación o reproducción de la realidad. Ya Aristóteles concebía la mimesis no como imitación servil de un mundo como mera duplicación de la naturaleza, sino como la creación de un mundo como debería ser, no como es. No hay arte sin ficción como veremos más adelante. De este modo, con el trato continuado y paciente se eliminan paulatinamente la opacidad y la sombra que cubren y ocultan el ser en lo existente; es así como se nos hace cada vez más transparente la profundidad del ser en lo existente. Es un grave error suponer que el arte es meramente decorativo, un pasatiempo baladí. Esta postura ignora que el arte es una de las tres formas fundamentales de conocer y comprender el mundo, al lado de la percepción sensorial y la reflexión especulativa. Es más: el arte conduce, más allá del conocimiento del ente, al descubrimiento de los orígenes y del ser. Le es propia una dimensión metafísica.

El carácter revelador y profundizador del arte forma un aspecto y un procedimiento fundamentales en el trato con la obra de arte, puesto que ofrece criterios suprahistóricos y la posibilidad del discernimiento del arte auténtico entre los engaños, fraudes y falsificaciones con los que nos tropezamos con creciente frecuencia; es más: permite también una distinción más fidedigna entre obras de arte supremas y mediocres o insignificantes. La pregunta fundamental que el receptor debe plantearse ante cada obra de arte es: ¿en qué medida me hace transparente el ser, me permite ver con más claridad lo que es la realidad, satisface mi sed de verdad, bondad y belleza? Repito que este acercamiento no se improvisa; precisa de un largo tiempo de familiarización y adaptación, en el sentido de una necesaria formación de la sensibilidad y de los conocimientos respectivos al arte; y además exige la aceptación de la, a veces, radical transformación de lo existente reflejada en las obras de arte. Sobre todo la pintura y la escultura nos sorprenden con unas desviaciones, a veces considerables, de las configuraciones convencionales y naturales, de la "objetualidad" del mundo. Hay cuadros y esculturas que a primera vista, nos dejan perplejos y sólo con la paciente demora se nos abren y permiten que accedamos a su misterio. Sin embargo, el criterio del arte, de la "artisticidad", no se halla en la transformación, sino en la transparencia del ser que nos ofrece; es más: la desviación, que a veces resulta enajenante, si no sirve para aumentar la transparencia, no es artística, y por tanto, resulta contraproducente o incluso engañosa. El grado de desviación, lo desorbitado, exótico o estrafalario, no puede ser criterio de calidad artística. A través tanto de la cercanía a la realidad existente como del alejamiento de la naturaleza puede surgir la transparencia del ser. No por opaca es mejor una obra de arte. Así es que ya existe la posibilidad de crear arte con una desviación mínima —el llamado arte realista o naturalista—, si de este modo se consigue una mayor transparencia; en cambio, una desviación acusada

como se observa, por ejemplo, en la pintura contemporánea, todavía no genera, de por sí, arte elevado si la transparencia sólo es escasa. No quiero negar, en este orden de ideas, la existencia de modas que oscilan entre la cercanía y el alejamiento de la naturaleza.

El artista que pasa radicalmente por alto las configuraciones preexistentes en la naturaleza o la realidad, como puede ocurrir en el llamado arte no figurativo, difícilmente alcanzará una transparencia lograda, porque, para que se produzca transparencia del ser en lo existente, debe conservarse siempre algún rasgo, aunque sea remoto, de lo existente. Es más: si falta ese mínimo rescoldo del ente, la obra deja de ser arte, puesto que, por definición, el arte transforma el ente para hacer perceptible el ser. Con ello no niego la posibilidad de que la pintura o la escultura no figurativas o la música, cuya relación con el ente es aún más difícil de conceptualizar, no puedan hacer transparente el ser; lo que pasa es que, sin una mínima referencia y reminiscencia del ente, no es posible ofrecer un punto de apoyo desde el cual puedan resplandecer el sentido y el ser. Precisamente porque tal ausencia imposibilita el "reconocimiento" en el sentido platónico. Hasta en el concepto aristotélico de la fruición del hombre al observar y experimentar las imitaciones en el arte y en general, se vislumbra un tipo de "reconocimiento", puesto que, para detectar la imitación, es menester conocer lo imitado. Por tanto, no es una cuestión de cercanía o alejamiento de la realidad existente: hasta una raya o una mancha o un acorde musical pueden poseer una carga referencial; lo decisivo es la capacidad de transparencia que emana del elemento seleccionado.

CREACIÓN ARTÍSTICA

¿Cómo procede el artista para hacer transparente el ser a través de su obra? Como vimos,

es imprescindible que la obra no sea mera reproducción de la realidad existente, sino que debe ser una transformación de esta realidad, con el fin de hacer resaltar lo verdadero, lo bueno y lo bello. La crítica moderna, sobre todo la de índole literaria, ha dado en llamar “ficcionalización” a este procedimiento de transformación y “transparentización” del ser. Se crean un objeto y un mundo posibles, con el fin de hacer diáfano el ser. Esta transformación no puede ser un acto arbitrario; el hombre no puede disponer a discreción de las configuraciones naturales aunque a veces parezca que sí. En algunos casos observamos arbitrariedades y extravagancias, ante todo cuando el artista pretende erigirse en creador absoluto, capaz de realizar una *creatio ex nihilo*. Es la actitud prometeica, tan típica del Romanticismo, y, al parecer, una tentación para los artistas. El querer ser como Dios, esa rebelde actitud del *non serviam* al parecer asalta más fácilmente al creador que al hombre de la calle. La imposibilidad de poseer la potencia creadora divina se revela en la resignada afirmación hecha en el “Arte poético” de Vicente Huidobro, que constata de que “el poeta es un pequeño Dios”. No queda más remedio que aprovechar la creación divina y configurar los elementos, de modo que sean capaces de hacer ver los secretos de la Creación con mayúscula.

En otras palabras, la obra de arte aspira a que lo existente transformado coincida con el ser, es decir, eleva –aunque imperfectamente– el ente a la categoría del ser. No se conseguirá nunca íntegramente esta elevación, porque el ser supera todas las configuraciones sensoriales imaginables. Una de las consecuencias de esta limitación es la generación de obras de arte siempre innovadoras que nos revelan aspectos nuevos y diferentes del ser. Esta misma circunstancia es una de las razones por las que el arte nunca se agotará. Lo que se agote podrá ser una determinada cosmovisión, una moda o las maneras de hacer de una determinada época o de

un determinado estilo. A ello debe añadirse que la subjetividad del creador también añade una parte notable a la originalidad y la unicidad de cada obra de arte; de modo que la innovación se nutre de dos fuentes interrelacionadas: la infinitud de las facetas del ser y la multiplicidad de sus apercepciones. Son inefables tanto el artista, por ser sujeto creador, como sus creaciones.

Una de las consecuencias inevitables de esta situación es que, la mayoría de las veces las obras de arte presentan cierta desrealización. Al hablar de desrealización quiero decir que, en vez de lo existente, el artista muestra una imagen, una representación. Debemos exceptuar la arquitectura y la danza, porque estas dos artes postulan la plenitud íntegra de sus configuraciones: las edificaciones y las danzas son lo que son, no son o, por lo menos, no son esencialmente una representación de algo; por ejemplo, una iglesia, un auditorio, una biblioteca, en el caso de la arquitectura, o los movimientos corporales en el de la danza. La desrealización concierne a lo existente representado y se lleva a cabo al servicio una expresión plena, de una verbalización del ser en el sentido de una transformación en una expresión artística a través de los diversos lenguajes artísticos. Esta verbalización no es conceptualizable sin una selección; el arte no tiene, en este sentido, afares de exhaustividad y coincidencia, sino más bien, al contrario, deseos de esencialización y de síntesis. Por tanto, lo existente se reduce para que crezca el ser, y esta reducción se realiza de manera siempre distinta y no alcanza nunca un término.

Finalmente, cabe preguntarse de qué posibilidades fundamentales de creación dispone el artista. Primero quisiera comentar dos concepciones extremas que marcan los límites de estas consideraciones, límites entre los que se sitúa la verdadera creación artística.

Un extremo es el objetivismo radical, que sostiene que el arte es tanto más arte cuanto más exactamente imita y reproduce la naturaleza y lo existente. Por tanto, imita por imitar; con esta actitud de reproducir lo existente en su concreción inmediata se mueven el realismo y el naturalismo. Lo que ocurre es que la profundidad y el fundamento interno de los fenómenos y, por tanto, lo que existe, realmente no se transparentan. Cuando el arte no va más allá de la mera reproducción de los objetos, permanece plano y vacío, incluso si el artista es un artesano consumado. Aquí reside precisamente el peligro del llamado hiperrealismo: que fácilmente se agota en la minuciosa reproducción de objetos o ambientes reales sin penetrar por debajo de la superficie en búsqueda del ser. Sin embargo, también tiene una ventaja esta concepción, por lo menos como preparación del artista para el verdadero arte, porque le enseña a respetar la naturaleza y lo obliga a aprender técnicas y habilidades que otras concepciones del arte no requieren. El otro extremo es el subjetivismo radical que se propone expresar preferente o exclusivamente las sensaciones personales del creador. Por tanto, no representa los objetos como son, sino sólo tal como se reflejan en las sensaciones que provocan en el artista. El impresionismo y el expresionismo, en su planteamiento extremo, corren este peligro de independización y alejamiento completo de la naturaleza. El peligro que conlleva el subjetivismo exagerado es el de moverse permanentemente en el círculo de las propias sensaciones y caer en el narcisismo, abandonando el mundo de los objetos. En vez de un diálogo fructífero, plasma un monólogo estéril consigo

mismo. Pero también tiene ventajas esta actitud, porque le enseña al artista a liberarse de la servidumbre del mundo objetual y lo lleva a la libertad de proyectar su subjetividad en la obra de arte. No obstante, también precisa de la liberación de su propia subjetividad para poder indagar en los trascendentales y hacer transparente el ser en su obra.

La auténtica creación y la auténtica recepción se sitúan en algún lugar, no siempre a igual distancia, entre estos dos extremos. Sin embargo, éste constituye siempre el encuentro inspirador entre un sujeto o una subjetividad y un objeto o una objetividad. Las mismas categorías son aplicables, también, a la recepción del arte, sólo que entonces la dirección se invierte: recibir es recrear partiendo de la obra acabada y yendo hacia su gestación y origen. En este sentido, cada recepción origina una complicidad entre autor y receptor en la que este último redescubre el ser descubierto y plasmado con anterioridad en la obra de arte. En este sentido, la recepción también es un reconocimiento. Y nuevamente entra en juego también el subjetivismo del receptor que va al encuentro del objeto y a través de él accede al ser.

No quiero ampliar aún más la lista de las posibles culturas y caer yo mismo en las redes del relativismo; sin embargo, no estaría demás que estas consideraciones sugiriesen, aún cuando sólo fuese por afán de clarificación, una reflexión sobre una "cultura de la cultura" y una "cultura del arte". Yo quedaría satisfecho con que estimularan a los lectores a volver a ver el bosque, por supuesto, sin perder de vista, los árboles. ■