

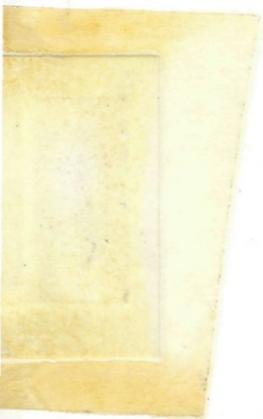
ALFONSO LOPEZ QUINTAS

Hacia un estilo integral de pensar

I

ESTETICA

2.º EDICION



ESTETICA

INSTITUTO UNIVERSITARIO	
LAS PALMAS DE G. CANARIA	
N.º Documento	223.597
N.º Copia	223.604

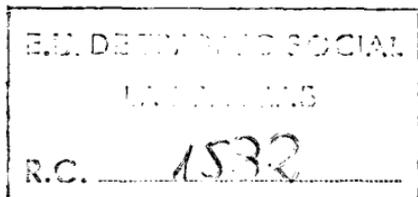
ALFONSO LOPEZ QUINTAS

Hacia un estilo integral de pensar

I

ESTETICA

2.^a edición



PUBLICACIONES DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
PALMA DE MALLORCA



Depósito legal: M. 5558.—1975 (I)
ISBN 84-600-5967-7 (Obra completa)
ISBN 84-600-6518-9 (Tomo I)

Sáez - Hierbabuena, 7. Madrid-29

*A Don Carlos de Miguel, director
de la revista "Arquitectura", y a
mis compañeros del Consejo de
Redacción, con profunda amistad.*

—“L’homme dépasse infiniment
l’homme”.

PASCAL

—“No nos hace libres el no que-
rer aceptar nada superior a nos-
otros, sino el aceptar algo que
está por encima de nosotros”.

GOETHE

—“Un nuevo Humanismo deberá
necesariamente surgir cuando
hasta el sentido común se fami-
liarice suficientemente con la
ambigüedad de lo real”.

F. FAURÉ-FREMIET

PRÓLOGO

Toda obra de Filosofía que lleva en el ala el plomo de una honda preocupación supone un largo período de génesis, de búsqueda dramática e insistente que, además de un teórico preguntar, es un gradual comprometerse con los problemas de la existencia. Porque reflexionar es profundizar, y profundizar es insistir en el empeño intuitivo a través de un proceso discursivo en que se arriesga el hombre a plegarse a las exigencias de lo real.

Estos sencillos trabajos quieren dejar constancia expresa de la inserción vital de mi primera obra: Metodología de lo supra-sensible. Mi largo e íntimo contacto con un selecto grupo de arquitectos, críticos de Arte, economistas y artistas ha cristalizado, a lo largo de cinco años, en tres grupos de estudios: estéticos, metodológicos y antropológicos. El lector atento podrá observar que en ellos se hallan, en unos casos, las células temáticas de algunos amplios desarrollos de mi obra citada; en otros, la aplicación concreta de determinadas concepciones, y, en todo momento, un apoyo constante al discurso filosófico. Los temas son, de propósito, diversos, que no dispares, para reaccionar contra un excesivo acantonamiento del quehacer intelectual y contribuir, de ese modo, al movimiento actual de retorno a la unidad. Unidad —no se olvide— que ha de lograr-

se a través del riesgo de la alienación en la múltiple diversidad cualitativa.

Frente a un exagerado temor a la repetición de temas ya expuestos, pienso que, si la forma verdaderamente humana de ahondar es insistir, hemos de abordar y reabordar, una y otra vez, las mismas cuestiones desde vertientes distintas, para poner respetuosamente cerco a la verdad en un modo de visión global que es, desde siempre, fuente de sabiduría.

Esta obra presenta, sin embargo, un valor autónomo, pues al hilo de sus análisis va tejiendo una visión cada vez más completa de los elementos que integran lo que podríamos llamar la diagnosis del hombre contemporáneo (1), y, lo que es más grave e importante, deja entrever con nitidez la formación actual de una nueva época que ostenta los más prometedores rasgos.

La mera formulación de este apasionante tema podría justificar ampliamente la edición conjunta de estos trabajos, algunos ya publicados en la revista "Arquitectura" de Madrid. Pero estimo, además, que estos ensayos, por estar inscritos en el clima de esta "nueva época", pueden contribuir, en la medida de su evidente modestia, a contrarrestar la fuerza de inercia que se opone a todo cambio radical.

Quisiera insistir que no intento aquí, como en las obras ya mencionadas, realizar una labor "original", en el sentido restrictivo-individualista, sino ver de hallar el camino de lo "originario", con toda la humildad y el arraigo comunitario e histórico que esta tarea exige, Por eso se apoya una y otra vez mi pensamiento en lo profundo, visto como una caracterización no espacial sino ontológica, para dejar en claro desde todas las vertientes que entiendo la perfección humana como un

(1) En este aspecto, el presente trabajo se complementa con mis obras: *Diagnosis del hombre actual*. (Edic. Guadarrama. Madrid, 1966) y *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente* (Ibid).

don, fruto de la distensión en campos de intimidad que el hombre realiza a impulsos de una voluntad de compromiso y amor.

La crisis de la época actual fue provocada por una defeción, por el descenso del hombre al plano de superficialidad en que se agosta la vida interior, es decir, la capacidad humana de desplegarse en niveles de valor y de sentido. La tarea del hombre contemporáneo debe consistir, por tanto, en reeducarse para la piedad —amor reverente al misterio—, poner en forma el sentido de lo profundo y ejercitar la capacidad de trascendencia.

El carácter fragmentario de estos ensayos y su ritmo un tanto agitado son índice de un doble afán: decir las cosas a tiempo y más bien sugerirlas que intentar agotarlas. El pensar, como el amar y el sentir, se realiza en comunidad. Es imperativo fundamental de la ley de distensión dialógica, que constituye por el momento el centro de mis afanes.

Madrid, Otoño, 1966.

PRIMERA PARTE

ADVENIMIENTO DE UNA NUEVA ÉPOCA

CAPÍTULO 1

UN NUEVO ESTILO DE PENSAR

“Hay un momento en el que la forma de un algo nuevo que va a llegar está en el aire, y, a modo de mutación brusca, surge simultáneamente en diversas cabezas pensantes”.

(JEAN GUITTON: *La existencia temporal*”, p. 50).

LA CRISIS DE LA EDAD MODERNA

No deja de ser sintomático que en 1950, cinco años después de terminada la II Guerra Mundial, se hayan publicado a la par tres obras sobre el “fin de los tiempos modernos” (*Ueber die Linie*, de Ernst Jünger, *Ueber das Ende der Zeit*, de Josef Pieper, y *Das Ende der Neuzeit*, de Romano Guardini). La obra de este último despertó extraordinario interés y provocó una abierta polémica, en la que conviene destacar un artículo del norteamericano Norris Clarke por la incompreensión absoluta que muestra hacia la tesis sostenida por Guardini, a quien critica por no decir lo que afirma expresa-

mente y por defender aquello que de hecho impugna. Este autor se dejó impresionar, sin duda, por el prólogo apocalíptico que, un tanto precipitadamente, escribió el editor de la traducción norteamericana, y pensó hallarse ante una obra de tonos negros, pesimista, exabrupta, cargada con todo el lastre de acidez de la postguerra. Nada más falso, pues, el fin de esta obra no fue entonar una elegía a la Era que acaba, sino el canto de alborada a la que, sin duda, está hoy día en trance de surgir.

Es sabido que en los últimos años pasaron al seno de la Historia muchas cosas que se juzgaban imprescindibles. Pero el espíritu del hombre es en extremo fecundo y creador, y acude a llenar las lagunas abiertas. Cuando lo perdido es algo esencial al ser humano tiene lugar una crisis de fundamentos, y la labor de creación debe ser radical. Si hay espíritus esforzados que la lleven a cabo, la crisis en cuestión no significa una hecatombe, sino un trauma de nacimiento. Decir esto a tiempo lo juzgo trascendental, porque puede evitar la esterilidad de entregarse a la nostalgia por un pasado irremediablemente periclitado y conseguir que las nuevas generaciones ávidas de trabajo eficaz se abran a la conciencia de una tarea fecundísima.

Cuando en 1945 fue comunicado a Otto Hahn —el físico inventor de la fisión de átomo de uranio—, en el campo de concentración en que se hallaba, que una ciudad japonesa acababa de sucumbir bajo una bomba atómica, costó gran esfuerzo a sus amigos disuadirle de acudir al suicidio en busca de una salida a la desesperación. Lo contó emocionado Werner Heisenberg en una conferencia pronunciada en Munich a raíz del famoso *Manifiesto* enviado por eminentes hombres de ciencia al entonces canciller Conrad Adenauer. “La ilusión de mi vida, explicó Hahn, fue investigar para descubrir el secreto del Universo y hacer un servicio a la Humanidad. Hoy

comprendo que mi vida no ha tenido sentido, y no veo por qué he de prolongar una existencia sin razón de ser”.

Esta experiencia fue, en realidad, la experiencia de toda una época, y los frutos empezamos a sentirlos hoy con plena nitidez. Las ruinas de Europa, que todavía vibran en la retina de cuantos han traspuesto los Pirineos recién terminada la última Guerra, nos advierten con toda gravedad que algo ha fallado en el llamado Mundo Moderno.

FORMACIÓN DE UNA NUEVA EPOCA

Sobre esta conciencia de crisis creo ver, sin embargo, que se están poniendo las bases de un nuevo estilo de pensar y de ver el Universo, es decir, el punto de partida de una Nueva Epoca. No se me oculta que resulta en extremo comprometido hablar de la creación de épocas nuevas. En principio, porque es muy difícil, si no imposible, trazar límites en esta materia. Y, en segundo lugar, porque ello exige en cierta medida anticiparse a los hechos. Respecto a lo primero, pienso, no obstante, que debemos apresurarnos a advertir los cambios históricos para dar a nuestra acción el signo que exigen los tiempos y evitar, así, inadaptaciones que no conducen sino al fracaso. En cuanto a lo segundo, conviene advertir que adelantarse al futuro es imprescindible a un ser como el hombre que domina la vida a base de proyectos, merced a los cuales puede adoptar ante el entorno una *distancia de perspectiva*, que es fuente de dominio. No hay investigación que parta de cero. Hay que partir de una *anticipación*, que es todo menos una utopía pues sólo se busca lo que ya de algún modo se posee. El vivir humano se da en muchos aspectos no de un modo lineal, sino *en espiral*.

Hablar de una Nueva Epoca es darle nombre, y dar nombre es dar cuerpo, es en cierto modo crear, signo máximo de poder. Cuando algo está gestándose y todavía carece de figura bien delimitada, alguien viene y le pone nombre. Al conjuro del nombre, ese magma en devenir toma cuerpo y forma, y las gentes se hacen cargo de su existencia. Pero he aquí que es entonces cuando de veras se acelera el proceso de gestación de tal realidad. Porque en el mundo de la Cultura nada viene dado de antemano, y lo que importa a la Humanidad es que haya mentes de largo alcance que se anticipen y vayan trazando coordenadas que orienten y propulsen la acción de los hombres.

En los momentos cumbre de la Historia se da siempre el mismo proceso. Multitud de elementos flotan en el ambiente, y de ellos se deduce que algo esencial ha cambiado en el estilo de pensar y sentir de los pueblos. Surge un pensador y concreta todo esto en una obra. Esta obra se convierte en piedra angular de una nueva época. El arquitecto Coderch decía hace poco que “no son genios lo que necesitamos ahora, y es esta una forma hábilmente periodística de advertir al público que se echa en falta gente trabajadora, buenos *peones* del saber. Pero nadie negará que sin *pioneros* no se progresa, pues los llamados *genios* son las fuerzas propulsoras de la Cultura humana. Con demasiada frecuencia se ha entendido la genialidad como una fuerza indómita de origen desconocido que actúa a modo de relámpago, súbita e inesperadamente, sobre la mente de hombres predestinados, cuya salud suele sucumbir a los golpes de la inspiración. Hoy estamos, sin embargo, dispuestos a no dejarnos seducir por estas vagas explicaciones románticas. La genialidad, aun siendo un don, algo recibido y en el fondo inexplicable, por ser una gracia de la Naturaleza, es una fortaleza que sólo se rinde al trabajo esforzado, constante y humilde. Todo genio es un *servidor*.

Mozart solía decir que componer era en su caso *ponerse a la escucha*. Durante un incómodo viaje vio cómo iba pasando por su mente una pieza musical. Al llegar a Viena la escribió “como si se la estuviesen dictando”, según sus propias palabras: Es la prodigiosa *Sinfonía en sol menor*. Pero Mozart —no lo olvidemos— vivía *consagrado* al trabajo musical. Aun siendo, pues, un don, bien decimos que *la inspiración es fruto de un esfuerzo*.

En nuestro siglo hemos tenido varios genios que, al hilo de esforzadas investigaciones, han entrevisto realidades nuevas que exigen un estilo nuevo de pensar. A este descubrimiento se debe que nos encontremos hoy a punto de librarnos de las trabas del Cientificismo para iniciar una época de insospechada libertad intelectual, proceso que, como veremos, lleva consigo, en aparente paradoja, máximas exigencias de rigor. Pues de lo que aquí se trata es nada menos que de advertir la necesidad de *pensar en relieve*, de modo sinóptico y en bloque o, si se quiere, según expresión reciente, *en espiral*. Es decir, lo que hoy se impone es romper el conjuro del especialismo, resistir a la tentación de entregarse a la lógica interna de las diversas ramas de la Cultura —La Economía, la Política, el Arte, etc.—, para hacer plena justicia, con un modo de pensamiento tensionado e integral, a la riqueza de la realidad. Cuando Romano Guardini, en la Universidad de Munich, criticó severamente algunos extremismos virtuosistas de Picasso y Thomas Mann, buena parte de los alumnos que abarrotaban el Aula Magna hicieron oír una ruidosa protesta. Esto indica que todavía no comprende la juventud que sea imposible al hombre llevar a sus últimas consecuencias la lógica interna del Arte o de la Literatura sin exponerse a graves riesgos. Todo nos hace esperar, sin embargo, que dentro de poco tiempo reaccionarán los jóvenes

de modo polarmente opuesto, una vez que hayan adaptado su mente al modo de pensar integral y equilibrado que hoy día se está imponiendo. Pero, ¿dónde se inició este proceso?

LOS PROMOTORES

Hablando muy en general, podemos decir que ejercieron gran influjo a este respecto, además de la Física cuántica —con su prodigiosa movilidad de pensamiento—, las investigaciones biológicas acerca del *principio vital* (“Innen”), y los estudios filosóficos sobre el lenguaje y el fenómeno humano del *encuentro*.

El investigador alemán *Hans Driesch* realizó sobre el huevo del erizo de mar toda clase de divisiones, amputaciones, trasplantes, etc., con objeto de mostrar que en él se contiene, en estructura molecular, todo el ser futuro del organismo adulto, que va surgiendo por vía de mero desarrollo como una película extraordinariamente pequeña que fuese objeto de una ampliación paulatina. De modo insospechado, estos experimentos revelaron el prodigioso poder de adaptación y regeneración que late en la vida. A partir de ahora dejará de entenderse el crecimiento vital como un mero proceso *mecánico* de desarrollo, regido por leyes causales más o menos complejas. Los experimentos obligan a admitir la existencia de una *instancia superior*, un *elemento suprasensorial* que esté dotado de capacidad de dirección y organización por implicar el principio y el fin del proceso orgánico. Driesch no dudó en acudir a una vieja palabra del preterido Aristóteles: *entelequia*, que en griego significa “lo que lleva en sí el fin”. Todo principio ordenador abarca mucho campo, y es por ello capaz de trazar el camino a seguir. Como era de esperar en el ambiente metafísicamente enrarecido de principios de siglo, la introducción

de este vocablo fue mal recibida por los investigadores mecanicistas, que no reconocían como objeto de investigación científica sino lo mensurable, lo unívocamente determinable en el espacio y el tiempo. A partir de Driesch, sin embargo, los experimentos se multiplicaron, y la sorpresa del hombre no hizo sino ir en aumento hasta el día de hoy al observar la movilidad creadora, la capacidad de adaptación y regeneración de las llamadas “formas entelequiales”. Supongamos que un proyecto de un arquitecto genial tuviera la virtud no sólo de decidir la estructura de un edificio, sino el poder de crear diversos materiales, según fuese surgiendo su necesidad al hilo de la construcción, y moldear estos materiales en orden a la formación de las diferentes partes del edificio. Este proyecto se asemejaría en algo a las formas entelequiales que presiden la formación y la conservación de los seres vivos (1).

Un genial maestro de escuela austríaco, Ferdinand Ebner, subrayó hacia el año 1925 la importancia del lenguaje y la interrelación humana en obras que, al principio, fueron consideradas por los filósofos oficiales como “parafilosóficas”. “La palabra es el camino”, solía escribir para dejar en claro que lo decisivo es partir de los fenómenos complejos y estudiarlos de modo global e intuitivo. Si se divide, se vence, pero no se comprende, pues se diluye lo irreductible. Por eso impugna Ebner acerbamente el método analista y reductor, que entraña una constitutiva unilateralidad. “El verdadero yo en el hombre es su oído interno, receptor de la palabra. La palabra es el lazo de unión entre el yo y el tú”. “La finitud de nuestra existencia radica en la carencia-de-tú de nuestro yo. Un hombre cuyo yo ha encontrado su verdadero tú sale de

(1) Sobre la importancia del giro operado por la investigación física y biológica de los últimos lustros puede verse una amplia recensión en mi obra *Metodología de lo suprasensible*. Editora Nacional. Madrid, 1963, pp. 55 y ss.

la finitud y entra en la infinitud. Al borde de la finitud de nuestra existencia se halla el abismo del yo, la sima en la cual es absorbido el yo que se ha quedado sin el tú” (2).

PENSAMIENTO SINÓPTICO

Al prestar atención a este género de realidades complejas se puso, a su vez, en evidencia la necesidad de *tensar* el entendimiento, para captar en bloque, sinópticamente, todos los extremos que ellas implican. No basta ir deslizando la mente de un detalle a otro, y agrupar éstos en síntesis. Hay que responder a la amplitud y flexibilidad interna de los seres con un modo de conocimiento extraordinariamente ágil, bien sabido que sólo así podrá evitarse el riesgo de aplicar a la interpretación de los *fenómenos superiores* recursos coactivos, pretendiendo someterlos a la camisa de fuerza de esquemas tomados en préstamo del ámbito de los *seres artificiales*.

Esta orientación metodológica inspira una forma integral de comprender e interpretar los fenómenos humanos según una escala jerárquica de valores, ya que la primera exigencia del nuevo estilo de pensar es aceptar el objeto de investigación *en toda su riqueza*, no sometiéndolo a técnicas de minimización dictadas por una voluntad humana de poder.

Los autores que pretender comprender exhaustivamente al hombre con métodos analíticos tienden a explicarlo “de abajo arriba”, haciendo radicar lo superior en lo inferior. Hacia 1927 Max Scheler escribía: “Poderoso es originariamente lo bajo, impotente lo más alto”. “Originariamente y de por sí,

(2) *Das Wort ist der Weg*, p. 109.

el espíritu no tiene ninguna energía propia” (3). Más tarde, y siguiendo la misma línea de desconcierto, Arnold Gehlen afirmó: “El hombre es un animal de instintos fallidos, un ser defectuoso. Todas las cualidades específicas del hombre deben ser vistas en relación con la pregunta: ¿cómo puede vivir un ser tan monstruoso?” Obsérvese que se toma inconscientemente al animal como módulo de existencia, y cuanto lo sobrepasa es considerado como una excrescencia, fruto de una hipertrofia. “El hecho de ser consciente, es decir el espíritu —afirmaba Nietzsche— lo entendemos como síntoma de una relativa imperfección del organismo”. “El hombre, escribía Maeterlink, es uno de los seres más incompletos y la más limitada de las criaturas”.

Por el contrario, los pensadores que entienden la vida como un *don*, algo misterioso que se recibe por vía de gracia y no puede ser comprendido mediante su reducción a elementos amorfos, tienden a explicarlo “de arriba abajo”. “El espíritu es algo vital y principio de vida”, afirma Haecker. “Scheler traicionó el espíritu a favor de la vida”. “El modo más bello, verdadero y gozoso de conocer al hombre, precisamente por ser imagen de Dios, que es un Dios trinitario, es entenderlo como analogía trinitatis”, es decir, dotado de un espíritu con tres facultades: entendimiento, voluntad y sentimiento.

Nótese a este respecto que *la Edad Moderna se caracteriza por el exilio siempre creciente del ámbito del espíritu*. El hombre moderno se acogió a lo vital para eludir la tensión que inaugura el espíritu, con lo cual se precipitó en el tragicismo que provoca todo desorden metafísico. Si se miran, en cambio, las cosas de un modo integral, sin despojos tendenciosos, se observa con Pascal que “el hombre supera infinitamente al hombre”. Este modo pascaliano de pensar en para-

(3) Cf. *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Edit. Nymphenburg, Munich, 1947², pp. 60-61.

dojas, de un modo circular —“ponte de rodillas y crearás en Dios”— es, sin duda, el que va a caracterizar la nueva época que se está gestando. Pero exigiría la renuncia previa al éxito fácil que suele ir aislado con la precariedad de métodos unilaterales y expeditivos. Porque es de saber que si cultiva el pensamiento actual la paradoja, no es por lo que entraña ésta de *discordie* y *agrio*, sino de *profundo*. “La paradoja, escribí en otro lugar, es una crisis de unidad provocada por el univocismo” (4).

El especialismo a ultranza lleva muy lejos, pero al fin rompe el equilibrio y aboca al caos. Ensalzando el individuo con espíritu de desarraigo se provoca el Colectivismo; cultivando la Política y la Ciencia por mero afán de poder pierde el hombre el control y sucumbe bajo las obras de sus manos.

PENSAMIENTO INTEGRAL

Hoy se tiende, por el contrario, a ver al hombre como *persona*, abierto, paradójicamente distendido en ámbitos de intimidad. Esta apertura no dispersa, distiende, y, al hacerlo en nivel de hondura, confiere al hombre interioridad y plenitud. A éste ámbito de intimidad formado por la interacción de seres irreductiblemente personales, pero mutuamente abiertos a la distensión del diálogo y el encuentro, llamamos *comunidad*. Frente a la *sociedad*, como reunión de individuos con fines más o menos secundarios en la vida humana, la comunidad indica la agrupación natural de seres

(4) *Metodología de lo suprasensible*, p. 136. En el aspecto estrictamente antropológico puede servir de ejemplo del nuevo estilo *integral* de pensar la orientación marcada por Xavier Zubiri en su artículo «El hombre, realidad personal» (*Rev. de Occidente*, núm. 1, abril, 1963), en el que integra con un modélico equilibrio las dos vías metodológicas contrapuestas: la de «abajo arriba» y la de «arriba abajo».

que cumplen en común tareas esenciales a la vida (5). He aquí la vía por la que puede abordarse con buen éxito el vidrioso tema de la *masa*. No procede considerar sin más como *masa* todo número elevado de hombres, pues ello equivaldría a reducirlos a células muertas de un conjunto amorfo.

De modo análogo debe ser abordado el problema de la *Cultura*. Hoy sabemos que el espíritu del hombre florece al abrirse a los seres del entorno con todas sus facultades, sensibles y espirituales. Encerrado en sí se agosta. Por ser constitutivamente dialógico, el hombre vive de realidades que lo trascienden. Su vida consiste, por tanto, en *servicio*, en mantenerse a la escucha con una actitud de absoluta disponibilidad para oír el mensaje de las realidades superiores. El alimento verdadero del espíritu humano es la verdad, la belleza y el amor. No es el dominio de lo inferior lo que cumple al hombre, sino la plenificación que supone verse invadido, "sobrecogido" por realidades que lo superan. Si los seres en cuyo ámbito se distiende el hombre carecen de valor, y, por tanto, de intimidad, esta distensión provoca dispersión, o, en lenguaje existencial, la caída en la vida inauténtica. Pero, si son de elevado rango, la distensión confiere al hombre una eminente unidad, la unidad orgánica que se conquista a través del riesgo de la alteridad y la disolución.

La *Cultura*, a su vez, aun siendo producto del hombre, se independiza inmediatamente de él. O, dicho más rigurosamente: todo acto de creación es, más que un monólogo, un diálogo.

(5) Aludo a la conocida distinción de Ferdinand Tönnies entre *Gesellschaft* (sociedad) y *Gemeinschaft* (comunidad). No necesita ser subrayado aquí el papel decisivo que juegan en la Filosofía actual más robusta las categorías de *comunidad* e *intersubjetividad*. Tan sólo quisiera notar que constituye una sorprendente revelación de insospechada trascendencia advertir la importancia que concede al concepto de «interpersonalidad» el pensamiento «trascendental» del último Fichte (Cf. R. LAUTH: *Le problème de l'interpersonnalité chez Fichte*, en «Archives de Philosophie», juillet-décembre, 1962, pp. 325-344).

go, pues, a medida que va surgiendo, la obra se impone en mayor o menor grado a su creador. Cuanto el hombre hace ostenta desde su origen una especie de *lógica propia*, que condiciona la libertad del que la crea. Circunstancia extraordinariamente grave si se recuerda que lo típico de la Edad Moderna es haber abandonado cada rama del saber a su lógica interna, por estimar que el progreso se da de forma lineal e indefinida. Los frutos de este espejismo fueron espléndidos, pero, al fin, desatadas las aguas, Occidente bordeó la catástrofe, pues el caos surge al faltar el orden jerárquico y orgánico en el saber.

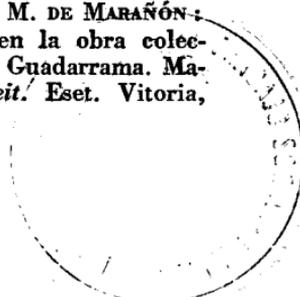
El hombre se encontró, por ejemplo, con un inmenso poder, pero con poco o ningún poder sobre ese poder. Y hoy nos invade la angustia al ver tal carga de *civilización* en mentes tan faltas de auténtica *cultura*. Sabemos que el poder confiere al hombre felicidad y es capaz de crecer ilimitadamente. Pero ¿puede decirse que infinito poder sea fuente de infinita felicidad? Hoy se piensa *en espiral*, es decir, se ve el comienzo y el fin al mismo tiempo, y se observa que el poder se acrecienta, en efecto, indefinidamente, pero este crecimiento desencadena efectos secundarios que alteran de modo radical la situación. ¿Por qué el fin de la última Gran Guerra marcó un hito en el pensamiento europeo? Porque en ella hizo crisis la confianza sin límites en la razón desarraigada (6). Si algo vemos hoy con nitidez es la necesidad de guardar el equilibrio, aunque ello perjudique de momento el desarrollo de algún aspecto de la Cultura, el político, el económico, el literario, etc. Por eso es posible hablar actualmente de *ascética espiritual* sin suscitar irónicas sonrisas. El equilibrio del hombre es inestable y exige una tensa vigilancia, gran contención y mesura. El poder sin

(6) Véanse las obras de R. GUARDINI: *Die Macht (El Poder)*. Edit. Werkbund, Würzburgo, 1957 (Versión castellana en Edic. Guadarrama. Madrid) y *El Ocaso de la Edad Moderna* (Edic. Guadarrama. Madrid, 1963), así como mi obra *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente* (Edic. Guadarrama. Madrid, 1966).

equilibrio, sin un sano ritmo integralmente humano, aboca a los horrores del funcionalismo aplicado al exterminio. Si se conocen las leyes de la vida humana, a nadie puede extrañar que de la exaltación colectiva de un pueblo entendido como un todo gregario de individuos se pase lógicamente a la aniquilación en masa. Pues si el hombre es una mera unidad de un conjunto, “un millón de hombres partido por un millón”, la única fuerza posible es el colectivismo, la agrupación amorfa, y de aquí no hay sino un paso al “hombre de la barraca” (Marcel). Reducido a la condición de “fiera con intelecto”, al modo descrito por Spengler, el hombre se vuelve contra lo humano con todo el refinamiento del saber técnico.

De todo esto, visto con plenitud sinóptica, se desprende que la libertad no es algo que venga dado sin más a los hombres por el hecho de existir, sino que constituye una tarea esforzada que deben éstos realizar. La proteica palabra libertad, tan útil a efectos demagógicos, no es sino un vocablo para designar un grave deber del hombre: adquirir conciencia de que la fecundidad máxima se da dentro de ciertos límites que nadie puede sobrepasar sin exponerse a graves riesgos. El hombre es *libre* para entregarse *libremente* a una vida *en servicio* (7). El hombre puede justificadamente adquirir *poder* sobre la Naturaleza si lo hace con vistas a ganar un poder

(7) La Antropología actual ha dado plena vigencia a la vieja frase de Goethe en carta a Eckermann: «No nos hace libres el no querer aceptar nada superior a nosotros, sino el acatar algo que está por encima de nosotros». Es altamente significativa a este respecto la importancia que se concede actualmente al concepto de «sobrecogimiento» en la relación del hombre con Dios, tal como aparece, por ejemplo, en el pensamiento de madurez del Fichte de 1804. Véase R. LAUTH: *Die Bedeutung der Fichteschen Philosophie für die Gegenwart* («Phil. Jahrbuch», 70 Jahrgang. Halbband, II, 1963, pp. 252-270); J. MANZANA M. DE MARAÑÓN: *La fundamentación cartesiana de la verdad en Dios*, en la obra colectiva *Psicología religiosa y pensamiento existencial*. Edic. Guadarrama. Madrid, 1963, II, pp. 419-459; *Objektivität und Wahrheit*. Eset. Vitoria, 1961.



proporcional sobre el poder de que dispone. Si la libertad es una tarea, el poder es un *destino* que el hombre debe asumir con conciencia clara de su inmensa e intransferible responsabilidad. El poder no debe servir sólo al bienestar individual o al aumento de prestigio de la nación, sino a la realización de las tareas esenciales al ser humano. El hombre de la nueva época sabrá vivir en el riesgo que implica la libertad humana con una decidida voluntad de dominio del mundo y de sí mismo. Lo cual implica la aceptación de la técnica, pero, a la par, la superación de su hegemonía en el mundo del espíritu.

Estas paradojas indican —notémoslo de pasada— que la realidad no es tan simple como pudiera pensarse ante los productos de la demagogia. Los conceptos complejos son poco aptos para despertar entusiasmo en públicos poco calificados. Los conceptos, en cambio, dotados de aristas fuertes, firmes y redondos, aparecen dotados de una máxima fuerza de propulsión. Hoy estamos viendo, sin embargo, con Gustavo Thibon que “uno de los signos cardinales de la mediocridad de espíritu es ver contradicciones allí donde sólo hay contrastes”. Y este es, posiblemente, el rasgo más característico de la nueva época: la desconfianza frente a lo *simple* en sentido de *pobre*, y la decisión de no ahorrarse el esfuerzo de pensar tensionadamente. De ahí *el clima despiudadamente dialéctico del pensamiento contemporáneo*.

JERARQUÍA Y DIALÉCTICA

Si hubiésemos de destacar en esquema (8) los rasgos esenciales de esta nueva forma de dialéctica, habría que empezar

(8) Una amplia exposición de estos puntos será llevada a cabo en mi citada trilogía: *Metodología de lo suprasensible*, cuyo primer volumen está consagrado al tema: *Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo*.

subrayando que no se trata aquí de fundar relaciones de vinculación de modo *horizontal*, por vía de tensión entre realidades del mismo nivel, sino de buscar la fuente de la unidad más auténtica, por vía *vertical*, en el poder ontológico de expresión que poseen las realidades profundas. La *Dia-léctica* se convierte así en *Ana-léctica*. De ahí que, si se elogia lo *ambiguo* y lo *concreto*, no sea por aversión a lo *claro* y *universal*, sino por amor a lo *profundo* (9). Al vincular conocimiento y amor, no se intenta desdibujar la precisión intelectual con la introducción de confusos elementos irracionales, sino conferir a la captación racional toda la amplitud e intensidad que va aparejada a esos campos de realidad que, más que conocimiento, exigen *re-conocimiento* (10). Lo individual, visto en sus capas más hondas, se vincula a lo universal y salva el escollo de la inmersión en lo meramente singular. Lo cual explica que si no deprecia lo discursivo un pensamiento que concede primacía a la intuición es por considerar a ésta como un poder que no actúa de modo súbito, sino inserto en el tiempo, al que, sin embargo, domina en mayor o menor grado.

Lo profundo se caracteriza por su dominio del espacio y del tiempo. Por eso se vincula lo finito-cualitativo y lo infinito (11), y puede mirarse a los ojos con serenidad a la in-

(9) «Un nuevo Humanismo deberá necesariamente surgir cuando hasta el sentido común se familiarice suficientemente con la ambigüedad de lo real» (FAURÉ-FREMIET, F.: *Esquise d'une philosophie concrète*, PUF, París, 1954, p. 171).

(10) No se puede conocer una persona o una entidad cualquiera dotada de cierto grado de personalidad sin «re-conocerla» como tal. He aquí el papel de la voluntad en el conocimiento. Tampoco es posible vivir una auténtica experiencia de diálogo sin sentir la *emoción* de hallarse ante un ser que, por tener intimidad, se halla a distancia de *trascendencia*, y necesita, para ser conocido, darse libremente a conocer mediante un proceso de *autorrevelación*. He aquí la función del sentimiento.

(11) Lo altamente valioso, al expresarse en formas limitadas, trasciende el ámbito acotado por éstas y gana una inmensa amplitud. «La perfección de las formas suprime la sumisión al espacio» (P. COUTURIER).

serción en el decurso histórico de entidades y valores supra-temporales.

Se trata, a ojos vistas, de un nuevo modo de sensibilidad que en principio desorienta y produce una difusa impresión de vaguedad y desconcierto. Pero la experiencia más reciente nos confirma en la prometedor idea de que estamos en marcha hacia una forma más depurada de precisión intelectual, que ha de ser ganada a costa de la renuncia a todo género de exactitud que sea fruto de un despojo.

Esta tensión todavía imprecisa, pero firme, hacia un nuevo modo de pensar impulsado e inspirado por las realidades profundas, eminentemente objetivas y reales —que he denominado en mi *Metodología de lo suprasensible* “superobjetivas”—, se echa de ver actualmente de modo inequívoco en las diversas ramas del saber, tal como :

1. La *Física cuántica*, arriesgadamente entregada al estudio y descripción *inintuitiva* de la realidad microfísica.

2. La *Biología*, renovada a partir de las investigaciones acerca del principio de desarrollo y regeneración de los seres.

3. La *Sociología*, preocupada por el estudio del estatuto ontológico de las realidades constitutivamente complejas: la familia, la comunidad, el grupo social, etc.

4. La *Filosofía del Derecho*, que concede atención preferente al estatuto ontológico de las relaciones jurídicas.

5. La *Historiografía*, centrada en torno a la ambigua y rica noción de *hecho histórico*.

6. El *Arte*, con su estudio dinámico de las formas, entendidas no ya como meras figuras, sino como principios internos de configuración al modo entelequial.

7. La *Teología*, que se esfuerza por flexibilizar al máximo sus conceptos fundamentales y poner en forma el sentido de la expresión a través de una *Estética teológica*.

LA HORA DE ESPAÑA

Que este movimiento afecta en su raíz al proceso de formación cultural lo indica la necesidad que hoy se advierte de llevar a cabo una revisión de los métodos de enseñanza. Hace algún tiempo se adoptaron en Francia nuevas medidas para formar las mentes jóvenes en el ambiente dialéctico que exige la Ciencia de hoy. Existen actualmente escuelas técnicas que han iniciado ya métodos de enseñanza al margen de todo elemento intuitivo, en el estudio, por ejemplo, de la Física. Que los jóvenes sepan desde el principio en qué clima intelectual se van a mover significa ganar mil batallas, porque la llave del éxito consiste, sin duda, en vivir a la altura de los tiempos.

Yo pienso que, sin ser excesivamente optimistas, este estado de cosas nos permite predecir que la hora española en el mundo de la cultura puede estar a punto de llegar. Pues, si España perdió la hegemonía cuando el mundo se lanzó por los caminos del progreso unilateral, cultivando la Política *pura*, la Economía *pura*, la Técnica *pura*, etc., en la época de pensamiento integral que se avecina nuestra innata capacidad intuitiva puede dar espléndidos frutos. Los éxitos que, por ejemplo, nuestros arquitectos y artistas están consiguiendo dentro y fuera de las fronteras y las cotas intelectuales que están alcanzando en la actualidad pensadores tan caracterizadamente hispánicos como Xavier Zubiri, J. Rof Carballo, J. J. López Ibor, y otros, nos permiten abrir el camino a la esperanza de que esta afirmación no carece de fundamento.

CAPÍTULO 2

CONOCER, SENTIR Y QUERER

A propósito del problema de las ideologías

EL RIESGO DEL LENGUAJE (1)

Cada día vemos con mayor claridad que el lenguaje es para el hombre su aliado más fiel y más pérfido a la vez.

Es el más fiel porque le acompaña siempre en su tensa situación de ser a caballo de dos mundos: el sensible y el inteligible. Si el animal no habla no es por carecer de medios fisiológicos para hacerlo, sino sencilla y profundamente por no tener nada que decir, por no estar, simultáneamente, al nivel de lo sensible y de lo espiritual. El hombre habla porque vive al nivel de las realidades profundas y al de los medios expresivos sensibles. Pero, a su vez, el hombre vive al nivel de realidades profundas porque habla. Ya el gran Humboldt solía decir: "El hombre sólo es hombre por la palabra. Pero para hallar el lenguaje ya debía ser hombre". Es éste uno de esos típicos círculos de pensamiento que no son viciosos porque no demuestran lo uno por lo mismo, sino que revelan la forma misteriosa de interrelacionarse las rea-

(1) El presente capítulo fue escrito con vistas a los lectores que sientan interés por descubrir las bases filosóficas del estilo de pensar característico de la nueva época que se está hoy día gestando. Los lectores que encuentren alguna dificultad en su lectura pueden diferirla para el final de la obra. Lo mismo cabe decir de los capítulos «Lo profundo y la objetividad auténtica» y «Revaloración del objeto».

lidades más hondas. El lenguaje es fiel al hombre porque, en definitiva, el hombre sin lenguaje bajaría automáticamente de nivel y dejaría de ser hombre.

Pero el lenguaje es, a la par, el más peligroso inventor de ardidés, que ponen la vida espiritual del hombre en trance de disolución. Por ser vehículo nato del ser humano hacia lo profundo, el lenguaje *hace* al hombre. Por llevar en su seno el riesgo constante del dolo y la equivocidad, el lenguaje *des-hace* en muchos casos al hombre.

De ahí que en toda época difícil, agitada y crucial como la presente se imponga una llamada enérgica de atención: ¡Cuidado una y mil veces con el lenguaje! Hasta tal punto es necesario en la actualidad esto, que, a mi modesto y leal entender, si no logramos una política de clarificación y estabilización del lenguaje hablado y, sobre todo, del escrito, no conseguiremos el mínimo de equilibrio y serenidad espiritual que requiere la grave tarea que tiene planteada el hombre actual. Resulta escalofriante advertir que el pensamiento contemporáneo más caracterizado se asienta, en gran parte, en un ingente e ilegítimo juego de escamoteo de categorías o conceptos fundamentales que lleva consigo dos riesgos de innegable importancia: que se admitan *sin crítica* los resultados de esta adulteración metodológica del pensamiento, y que por un exceso de *cautela* crítica no se adviertan los valores positivos del pensamiento actual (2).

(2) Si se me pidiese un ejemplo, yo diría escuetamente que la obra filosófica de un autor, para bien o para mal, tan caracterizado como Jean-Paul Sartre se asienta en una violenta pretensión de entender al hombre con categorías infrahumanas, y en este sentido no puede preludiar sino el caos, que es en todo tiempo una perversión del recto orden de las cosas. Pero entre la fronda de sus análisis se hallan observaciones de tipo fenomenológico-descriptivo que encierran indudablemente un gran valor. Sartre triunfa en la descripción morosa, ágil, penetrante, de lo sensible, y fracasa ruidosamente en el análisis de lo suprasensible. Sería funesto que la seducción que ejercen sobre el lector estas felices descripciones impidiese a éste advertir los graves fallos de carácter metafísico

Ejemplo de palabra extraordinariamente rica y equívoca a la par, y por tanto peligrosa, es el vocablo "Ideología". Se lo usa con mucha frecuencia en los contextos más comprometidos y casi siempre de modo indiscriminado. Lo cual implica, en el fondo, una actitud tendenciosa, pues usar los vocablos sin discreción, sin finura de análisis, es disponerse a llevar la mejor parte en la lucha demagógica por *vencer* sin necesidad de *convencer*. Los vocablos cerrados, usados como proyectiles, tienen un efecto mágico sobre mentalidades poco cultivadas. En cambio, la precaución, el análisis cuidadoso, da impresión de labilidad e incertidumbre, cualidades poco halagadas por el éxito en el manejo coactivo de las masas. La violencia de la Historia contemporánea va acompañada y, casi diría, custodiada, si no amamantada, por el vocablo "Ideología" y los equívocos que fértilmente suscita. ¿Puede alguien dudar de que en la hora de profunda revisión y voluntad constructiva que vivimos hoy no hay tarea intelectual más urgente que someter este vocablo a un implacable y sincero análisis?

LAS IDEOLOGÍAS Y EL CONCEPTO DE LO REAL

Ahora bien. Este análisis debe ser rigurosamente *filosófico*, y aquí se apoya la razón de ser de este capítulo. En los diferentes ramos del saber se movilizan vocablos cuyo contenido desborda con mucho el alcance de cada disciplina. De ahí la necesidad de aplicar la lente filosófica a los conceptos más comprometidos por posibles equívocos.

De Ideología se habla hoy en escritos de Sociología, Historia, Filosofía, Política e, incluso, Teología. Y lo primero que

que sin duda comete Sartre, y por otra parte, habría que lamentar como una notable pérdida que la conciencia de esta laguna robase la serenidad necesaria a los lectores para asimilar y aprovechar esos aciertos.

conviene subrayar es el matiz peyorativo que fue adquiriendo este vocablo, de modo análogo a lo que sucedió con el término alemán “Weltanschauung”, cosmovisión. ¿A qué profundas causas responde esto? En mi entender, responde al concepto que se tenga de lo real y, por tanto, del conocimiento humano. Si como real auténtico vale sólo lo mensurable —lo asible, lo que es posible objeto de constatación y control técnico—, todo cuanto no ofrezca estas condiciones, es decir, el amplio y rico campo de lo no sensible parecerá algo irreal, peligrosamente afín a las meras *ideas*. “Ideológico” será un pensamiento no afirmado en el suelo firme —el único pretendimiento firme— de las realidades que estudia la Ciencia.

Invito a los lectores a repasar las obras que se aducen en las catorce páginas bibliográficas dedicadas al tema por Lenk en su volumen *Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie* (Neuwied, 1961), y no dudo que todos podrán advertir que las variaciones y alteraciones del término Ideología van a la par y responden a las diferentes concepciones de lo real. Para un pensador como el francés Condillac, que funda la génesis del conocimiento en la mera sensación, todo cuanto desborde el ámbito de lo sensible será considerado peyorativamente como “ideológico”. Lo mismo se puede decir, con las debidas y consabidas diferencias, de la aversión a lo “ideológico” de K. Marx, K. Mannheim y Th. Geiger. Las consecuencias disolventes que esto acarrea respecto a algo tan decisivo para la vida humana y social como es la Filosofía, la Moral, el Derecho y la Religión están a la vista.

Concretando un poco más, lo antedicho nos autoriza a consignar que, si el concepto de Ideología pende de la actitud frente al ser y al conocimiento, las concepciones más peligrosas acerca de este tema son la marxista, la de la Sociología del Saber y la positivista. Todas coinciden, en términos generales, en oponer la Ciencia a la Ideología, el conocimiento razonado

(preciso, exacto, bien fundado en la observación de la realidad controlable) y esa forma de conocimiento ambiguo e impreciso que es fruto de mera especulación o sentimiento incontrolado. En un libro aparecido hace dos años, R. Havemann escribe: “El fin del movimiento comunista es precisamente la eliminación de toda clase de ideologías. En lugar de la ideología, es decir, del engaño de la actual sociedad sobre sí misma debe aparecer la clara conciencia. Nuestra misión es extender una idea científicamente fundada de nosotros y de nuestras relaciones sociales”. Esto fue escrito en una obra de título sintomático: *Dialektik ohne Dogma. Naturwissenschaft und Weltanschauung* (Dialéctica sin dogma. Ciencia natural y cosmovisión), Hamburgo, 1964, p. 110.

El filósofo polaco L. Kolakowski presiente, sin embargo, que la Ciencia y la Ideología no deben ser contrapuestas como viene haciéndose, y afirma: “La esperanza en la aparición de una ideología científica (...) y la esperanza en la desaparición completa de las ideologías son igualmente infundadas”. El título de la obra a la que pertenece este texto es igualmente expresivo: *Der Mensch ohne Alternative. Von der Möglichkeit und Unmöglichkeit Marxist sein* (El hombre sin alternativa. Sobre la posibilidad e imposibilidad de ser marxista). Múnich, 1960.

¿REPRESIÓN DE LAS IDEOLOGÍAS?

En la actualidad se lleva a cabo una campaña de represión e, incluso, de pretendida o real superación de las ideologías, y, al mismo tiempo, no faltan voces autorizadas que subrayan la necesidad de las mismas. ¿Se trata, acaso, de actitudes contradictorias, o responden, más bien, ambas a una necesidad de complementar lo que se entiende por *conocimiento científico* y por *conocimiento ideológico*? ¿No será que, en el fondo, se

entienden ambos modos de conocimiento de un modo demasiado superficial para que pueda haber comprensión? Ya sabemos que es signo inequívoco de mediocridad de espíritu convertir simplistamente en contradicciones irreconciliables los contrastes que llevan en su seno una exigencia interna de complementación.

Se admite comúnmente que lo científico es lo experimentable, lo demostrable con todo rigor. Siendo esto así, al no poseer un concepto de experiencia y de demostración rigurosa lo suficientemente amplio para que sea aplicable a los ámbitos no sensibles, no mensurables, éstos serán confinados a un campo de ambigüedad que se ha dado en llamar "ideología".

Afortunadamente, el buen sentido está volviendo a abrirse paso, y hoy en día no es raro advertir que el hecho de que los valores (religiosos, humano-personales, humano-sociales, etc) no sean demostrables científicamente no induce ya a rechazarlos como *irreales* o *arbitrarios*. Sin embargo, tanto los que defienden el valor real y la eficiencia de los valores, como quienes los califican de meras ideologías arbitrarias y, por tanto, violentas suelen expresarse de modo muy confuso, creando un clima propicio a toda suerte de escamoteos categoriales. Véase a este respecto, el trabajo de E. Topitsch: *Begriff und Funktion der Ideologie* (Concepto y función de la ideología) (3).

Juzgo, por ello, absolutamente necesario en la hora presente salir al paso a ciertos graves equívocos que se están cometiendo incluso por parte de quienes aceptan la posibilidad de un tipo de conocimiento riguroso de las realidades no sensibles. La falta de claridad y precisión en temas tan extremadamente sutiles no puede beneficiar sino a los arrivistas intelectuales que, por falta de teorías sólidas, están al acecho

(3) Publicado en «Sozialphilosophie zwischen Ideologie und Wissenschaft», Neuwied, 1961.

de las aguas turbias. Causa impresión advertir que gran parte de la cultura actual está en manos de los profesionales de la oscuridad, de la ambigüedad pretendida y tendenciosa.

Ante el hecho desazonable del escamoteo múltiple de categorías que se comete en la actualidad, ante el desconcierto masivo que reina respecto a cuestiones fundamentales de la vida humana, conviene preguntarse en qué se funda la posibilidad de que se cometan tantos y tales atropellos contra la verdad e, incluso, que sea hacedero apoyar en ellos todo un prestigio intelectual.

A mi ver, no basta delatar la mala fe —evidente en casos— de los pensadores. Si fuese tan patente el truco y el fraude, no se dejarían arrastrar los pueblos tan fácilmente al aplauso colectivo. Debe de haber ciertas instancias que posibiliten este juego de prestidigitación intelectual y que oculten los hilos más gruesos de la trama. He aquí lo que urge descubrir, no sólo para poner al descubierto los escamoteos ya cometidos, sino, ante todo, para ponernos alerta ante los que hayamos tal vez de cometer, bien sabido que, como decía Dostoiewsky respecto al Nihilismo, la tendencia a la ideologización es un gusano que se desarrolla en el seno mismo del pensamiento que no le opone unas medidas inmunizadoras suficientes.

A mi juicio, lo que oculta los hilos de la trama y permite tergiversar las cuestiones más graves es el curioso fenómeno de *interferencia de conceptos* que suele darse en la mente del hombre cuando no se halla éste muy sobreaviso y extrema las cautelas. El hombre suele pensar mediante el apoyo de ciertos pares de conceptos contrastados, y hay algunos conceptos que forman parte de varios pares. Con ello se establecen una serie de tensiones y cruces internos que son en extremo peligrosos por llevar el desconcierto a la vida del pensamiento.

Por vía de ejemplo pueden señalarse los siguientes pares de conceptos contrastados:

1. *Subjetivo - objetivo*, en el sentido de “algo propio del sujeto” y “algo propio del objeto”.
2. *Arbitrario - real*, en el sentido de “meramente arbitrario” y de “conforme a lo real”.
3. *Irreal - real*, en el sentido de “no existente en el mundo de las cosas reales” y de “existente”.
4. *Ideal - real*, en el sentido de “existente en el mundo del pensamiento”, y “existente en el mundo de la realidad extramental”.

Dado que el término “real” se repite en varios de los esquemas contrapuestos, por una interferencia de conceptos es fácil superponer estos diversos esquemas y arrojar sobre lo subjetivo en general una sombra de arbitrariedad e irrealidad, y prestigiar lo objetivo en general con un aire de realidad eminente.

En el problema de las ideologías podemos descubrir, a poco que estudiemos la bibliografía entre líneas, fenómenos muy frecuentes de interferencias conceptuales. Lo veremos a continuación a medida que explanemos el tema. Debemos, para ello, lograr un concepto preciso de los significados fundamentales del término “Ideología”.

LAS IDEOLOGÍAS Y LA IRREFLEXIÓN PASIONAL

El complejo de cuestiones suscitadas por el fenómeno de las ideologías declinantes afecta de modo tan vital a sectores decisivos de la existencia humana —como la Economía, la Política, la Religión, etc.—, que la generación presente de intelectuales

tuales no podía permanecer inactiva ante él. En general, la mayoría de los autores se cuida de subrayar la “vertiente patética” de las Ideologías, expresión que —según veremos— encierra muy graves riesgos. Léanse atentamente los siguientes párrafos que cierran la obra de David Horowitz: *Anatomía de nuestro tiempo. Capitalismo y Socialismo en el crisol de fundición* (4): “En este mundo nuevo toda idea será probada cada vez más según criterios pragmáticos en cuanto a su contenido concreto relativo a la acción humana. Esta constatación implacable deja muy poco espacio para ideologías vagas, indeterminadas, pasionales y mesiánicas (...). La humanidad dolorida de nuestro tiempo muestra poca paciencia y comprensión para las frases altisonantes y las grandes promesas (...). En las naciones muy desarrolladas y civilizadas los grupos que ocupan los extremos del pendular político hacen muy pocos progresos. Los pueblos escandinavos, Alemania Occidental, los Estados Unidos y Gran Bretaña dan testimonio de la rectitud de esta afirmación”. “La convulsión que siguió a la crueldad salvaje del Fascismo; el descubrimiento de que el verdadero contenido de su mensaje social y económico es falaz y confuso; la actitud más flexible respecto a los problemas de la nueva configuración social; la desconfianza frente a las ideologías determinísticas; la experiencia de que muchas frases, ideales y valores que fueron pensados *sub specie aeternitatis* en realidad tienen una vida bastante corta, todo esto amenguó la acritud de los conflictos políticos internos. De este modo se debilitó el gran celo reformista, se privó de su aliento interno al pathos de las ideologías, y se delató el carácter de meras frases que encerraban ciertos grandes lemas. Pero este espíritu de escepticismo y sobriedad en la visión de las cosas no provocó tan solo sentimientos de impotencia y desespera-

(4) *Anatomie unserer Zeit. Kapitalismus und Sozialismus im Schmelztiegel*. Editorial Europa. Viena, 1964; pp. 156-157.

ción, retracción egológica y nihilismo; fortaleció simultáneamente la fe en la configuración consciente del futuro, en la ciencia y arte del manejo de controles social-económicos, en los valores como criterios de acción que se tornan tanto más fuertes cuanto más se evade el pensamiento de la falacia determinística”.

En esta misma línea de pensamiento sociológico, Gonzalo Fernández de la Mora se esfuerza —a lo largo de su obra *El crepúsculo de las ideologías* (5)— por transmitir un mensaje urgente de rigor intelectual. Es hora ya de reconocer que las llamadas Ciencias del Espíritu son acreedoras a un trato metódico tan riguroso como las Ciencias de la Naturaleza, por distinta que sea la forma de rigor que les compete. Las leyes internas de las disciplinas agrupadas bajo la denominación de Ciencias del Espíritu nos instan hoy a reconocer que no es posible moverse en su campo con el precario bagaje de unos granitos de medida y agilidad mental y esa especie de instinto intelectual más o menos impreciso a que suele aludirse con la equívoca palabra *intuición*. Así, en Política, el mando debe brotar hoy día del poder que facilita el conocimiento profundo de las cosas, el saber hondamente humano e integral que es fruto de una actitud de incondicional fidelidad a la riqueza del ser.

Debido a esto, Fernández de la Mora pide que se conceda a la razón la primacía que le compete. Si algún lector desprevenido cree hallar de nuevo ante sí el espectro del temido Racionalismo, yo le invitaría a meditar un hecho que juzgo irrefutable, a saber, que la única vía para liberarnos de los excesos racionalistas es, en aparente paradoja, conceder a la razón la plenitud de sus derechos. Una vez más, se advierte aquí que la *agudeza de las paradojas* marca un nivel propor-

(5) Edit. Rialp. Madrid, 1965.

cional de *hondura en el pensar*. El que teme la tensión de las paradojas se autocondena a pendular inestablemente entre los polos antitéticos de posiciones irreconciliables y, por extremosas, infecundas para el despliegue del espíritu humano. ¿Se oponen las “ideologías” a este concepto amplio de razón? ¿Qué se entiende por ideología y qué por razón?

Así como las ideas auténticas entrañan toda la riqueza interna y, por tanto, la plasticidad y flexibilidad de lo real, las “ideologías” son sistemas de ideas que, habiendo sido en un momento del tiempo de algún modo adecuados —o al menos útiles, por subrayar algún aspecto de la existencia injustamente preterido—, pierden pronto vigencia por falta de movilidad, o, si se quiere, por exceso de rígida unilateralidad, y pretenden hacerse, no obstante, valer de modo coactivo. Sucede, sin embargo, que la realidad sigue en su desarrollo una línea no siempre del todo previsible en virtud de ciertas leyes inexorables que el hombre sólo alcanza a determinar *a posteriori* sobre la base de la experiencia. A causa de esta marcha que podríamos denominar sinuosa y autónoma de lo real, estos sistemas de ideas monodimensionales que son las Ideologías se ven forzados —pese a su connatural rigidez—, a hacer tal cúmulo de concesiones que sus aristados contornos se quiebran y acaban por asemejarse peligrosamente los unos a los otros. *Peligrosamente*, porque su existencia como ideologías pende de su opacidad a la comunicación y a la amistosa y coloquante interferencia.

De aquí se deduce que, si las ideologías se van mutuamente al encuentro, no es por infidelidad a sí mismas, sino por algo más positivo y muy fecundo, a saber, por la obligada fidelidad del pensamiento humano a lo real, por la discreta pero inflexible violencia que ejerce sobre su rigidez la realidad misma. La semejanza mutua de las ideologías no indica de por sí relajamiento en la esencia misma del pensar, y, por tanto, un

primer paso para la autoanulación de éste, sino abandono de posiciones rígidas, violentamente impermeables al influjo del ser. “Saber, escribe Zubiri, es atenerse a la realidad de las cosas. La cosa en sí misma: ésta es la cuestión”. Las ideologías son sistemas de ideas que se enquistan en formas cristalizadas por no querer insertarse en el ámbito de extrema movilidad y libertad de lo real. Por el contrario, las ideas auténticas son progresistas, internamente móviles y dúctiles por estar abiertas a la sorpresa siempre nueva de la realidad fluente. Así, por ejemplo, un sistema económico que se niegue a seguir la línea de una orgánica evolución por un pretendido afán de autenticidad aboca fatalmente a ese estado de rigidez inflexible que llamamos “ideología”. Por el contrario, el que se pliega creadoramente a las leyes internas de su autodesarrollo no sólo conserva su autonomía, sino que gana la firmeza singular de lo viviente, que a través del drama del cambio alcanza una forma eminente de perduración. El tema de la *autenticidad* está reclamando una revisión profunda y urgente.

IDEOLOGÍAS Y VOLUNTAD DE PODER

Vistas, pues, las cosas con hondura, todo nos induce a pensar que las Ideologías (Liberalismo, Socialismo, Marxismo, etc.), son fruto directo de las formas modernas de pensamiento *coactivo*, que a veces suelen ser agrupadas bajo la denominación común de “racionalismo”. Al no dar la debida prevalencia a los objetos-de-conocimiento superiores —que exigen del sujeto flexibilidad y reverencia—, el hombre moderno, falto del contacto vivificante con lo real en toda su riqueza, hubo de acogerse al precario recurso de “hacerse su mundo” e intentar aplicarlo a lo real con una técnica de adaptación violenta que recuerda el mito del lecho de Procrustes. De este

recurso arbitrario nacen las Ideologías, en cuyo subsuelo late una intuición fecunda que se torna inválida por unilateral, por atender solamente a una vertiente de la realidad.

Esta unilateralidad y rigidez de las Ideologías se debe, en gran parte, a una voluntad decidida de retracción frente a la complejidad y riqueza inexhausta de la realidad y a un afán de salvar la vida intelectual acogiéndose a la tabla de salvación de un puñado de ideas e intuiciones mantenidas a ultranza como un legado intangible. *La fidelidad a lo recibido es entendida aquí como inmovilismo por ignorar que las formas superiores de permanencia van de la mano con los modos más radicales de movilidad.*

Esta indignancia ontológica de las Ideologías que lleva al ser humano al agostamiento, por cuanto significan un corte radical del cordón nutricional que liga el pensar humano a la realidad, no nos autoriza, sin embargo, a tomar partido en bloque ni en contra ni a favor de una razón entendida de modo arbitrariamente restrictivo. Y lo mismo cabe decir del sentimiento y de la voluntad. Limitarse a afirmar que el pensamiento *especulativo* debe ceder el puesto al pensamiento *técnico*, y que la ocupación con lo *irracional* ha de ser sustituida por formas de conocimiento *estrictamente racionales*, es abrirse a un mar cuajado de conceptos equívocos, de extrapolaciones tales de categorías que no es posible mantener el imprescindible equilibrio. Los esquemas “racional-irracional”, “razón-sentimiento”, “pathos-logos”, etc., se muestran por completo insuficientes para dar albergue en su débil tejido a las fuertes tensiones que operan en el estudio fiel de la realidad.

Lo que urge aquí, en definitiva, es desbordar el racionalismo mediante una forma de conocimiento integralmente racional, en el cual desempeñe un papel decisivo ese modo de pensar que, por su esencial y muy positiva ambigüedad, fue calificado precipitadamente de *irracional*, y que, en el fondo, no

pretende sino salir en defensa de los vulnerados derechos de las realidades profundas que por exceso de riqueza ontológica son inaccesibles al pensamiento racional aséptico, puramente espectacular.

Conviene, por tanto, en principio no contraponer la razón y el sentimiento, sino el conocimiento *profundo* y el conocimiento *superficial*, pues esto nos permitirá advertir que a ciertos niveles del pensar el sentimiento y la razón se postulan mutuamente y complementan, sin dar lugar, no obstante, a una síntesis híbrida, sino a esa forma de *conocimiento a alta tensión* que es el contacto dialógico con las realidades profundas.

Sólo así podrá realizarse la tarea más urgente del momento, que es, sin duda, ampliar el concepto de experiencia sin caer en el escollo del empirismo. Los avances de la moderna Biología, Antropología y Estética nos hacen sospechar que el concepto de experiencia puede ampliarse a lo llamado *irracional* sin violentar los límites originarios de la humana razón. Que un objeto de conocimiento exija para ser pensado el concurso de una facultad extrarracional, como el sentimiento, no autoriza a decir que tal forma de conocimiento deje de ser estrictamente racional, pues el área de lo racional excede en mucho el ámbito de lo estrictamente especulativo. Nada nos importa tanto hoy día en todas las disciplinas como determinar a través de qué vías *racionales* se puede entrar en conocimiento de entidades no sometibles a verificación y control empíricos.

Fernández de la Mora exige con toda razón a los intelectuales una actitud de rigor. Pero lo que importa, sobre todo, actualmente es, a mi juicio, determinar con toda precisión los *diferentes modos de rigor* que postula el conocimiento de los diversos estratos de ser. Sólo el univocismo puede llevarnos a enfrentar vertientes del ser humano que deben integrar-

se cuando todo el hombre está comprometido en el conocimiento de realidades que por su profundidad ontológica superan la capacidad gnoseológica de una sola facultad humana. *El verdadero pensador concede a la razón la plenitud de su rango, y lo hace precisamente en cuanto reconoce a ésta su capacidad congénita de entrar en colaboración con la voluntad y el sentimiento*, a fin de conferir así al hombre la energía, el *voltaje espiritual* necesario para abordar el estudio de lo real a niveles de profundidad, que son los únicos en que llega su espíritu a plenitud y equilibrio.

Es innegable, no obstante, que las ideologías llevan consigo esa peligrosa carga de efectividad y lastre personal emotivo que caracteriza, en parte, al concepto germano de *Weltanschauung*, el cual, a pesar de los desvelos de algunos pensadores actuales, no ofrece la precisión de contornos que sería de desear. Convendría, de consiguiente, poner en claro el papel que compete, por una parte, al verdadero sentimiento, visto en su dimensión estrictamente espiritual, y, por otra, a la mera emoción vital y a las pasiones. Tal vez no haya hoy día reivindicación más urgente que la realizada por Th. Haecker a favor del sentimiento espiritual, que lejos de contraponerse al entendimiento es una instancia que responde a la capacidad específicamente humana de trascendencia (6).

El ocaso de las Ideologías no significa, por tanto, de por sí la instauración de un caos intelectual en favor de las potencias oscuras de lo irracional, sino un trauma de nacimiento, el ascenso a concepciones de lo real basadas en una forma de experiencia amplia, flexible, profunda, es decir, una *experiencia en relieve* de lo real en toda su amplitud y complejidad de niveles y estructuras. Sin esta apertura intensa, bipolar

(6) Cf. *Metaphysik des Fühlens*. Kösel Verlag. Munich, 1950. Hay traducción castellana en Edit. Rialp. Madrid, con el título *Metafísica del sentimiento*.

a la realidad más honda no se puede lograr un concepto plausiblemente claro de lo que es y significa el conocimiento racional verdadero, el único que puede dar sentido, a la par, a la técnica y a todas las manifestaciones del hombre no sometibles —como ella— al control del cálculo. Es el mismo hombre, en efecto, quien da origen a ambos tipos de realidades, pero a *distintos niveles*. Penetrar en el ser de estos niveles e integrarlos es la tarea primaria de la Filosofía actual. De ahí que a la hora presente no resulte justificable reincidir en esquemas que hace tiempo mostraron su ineficacia y su temible capacidad de desorientación. Tal es, por ejemplo, el esquema “razón-sentimiento”, que, entendido en forma dilemática, no lleva a la vida espiritual del hombre sino la escisión y la esterilidad. Pero este es un tema por demás delicado al que debemos consagrar suma atención en los párrafos siguientes.

A la hora presente es, sin duda, el afán integrador de los pensadores más lúcidos el que ha inspirado las páginas más fecundas. Así, la obra toda de G. Marcel no intenta sino mostrar la complementariedad del conocimiento y el amor. Th. Haecker consagró los últimos esfuerzos de su vida intelectual a la urgente tarea de elaborar una *Metafísica del sentimiento*, visto en el nivel rigurosamente espiritual que le compete. En su genial obra: *Das Wort und die geistigen Realitäten*, F. Ebner —el gran pionero de la mejor Antropología actual— intuyó con más intensidad que nadie la correlación que media entre los sentidos, el sentimiento y el sentido, categorías sobre cuya común semántica hizo Gustav Siewerth en fecha reciente muy fecundas precisiones. Romano Guardini, inspirado en la dialéctica de lo viviente-concreto, supo destacar con energía el enraizamiento de la visión en las capas más hondas del sentimiento cuando se trata de conocer realidades profundas. “Los ojos son los que ven, pero las raíces del buen ver están en el corazón”. Entre nosotros, Xavier Zubiri pone su robusto pen-

samiento a la sola carta de la vinculación interna del inteligir y el sentir. Un buen conocedor del pensamiento actual, Hans Urs von Balthasar, destaca en una obra de gran aliento —*Herlichkeit. Eine theologische Aesthetik*— la necesidad de conce- cer a la sensibilidad toda su capacidad de penetración en las realidades religiosas.

En *Sens et non-sens* afirmó M. Merleau-Ponty que la tarea del hombre actual consiste en integrar lo irracional en una razón ampliada. Es fácil advertir a través de esta frase ambigua la verdadera intención a que apunta el pensador francés, pero convendría precisar qué entiende aquí exactamente por *irracional* y las causas por las que debe, a su juicio, ampliarse la razón. Por mi parte, hondas razones me permiten pensar que a un análisis sincero lo “irracional” se revelará en gran medida —según queda dicho— como una evasiva denominación aplicada a las entidades profundas preteridas por una forma de razón despojada, desvinculada coactivamente del suelo fértil de lo real. La razón no necesita ser ampliada si no es previamente objeto de un injustificado despojo por un afán de pretendida “pureza”. No se olvide que, de ordinario, los ataques dirigidos a la razón en nombre de la experiencia responden a una violenta minimización inicial de esa misma experiencia. Si el hombre se abre a la riqueza de lo real sin prejuicios, la fuerza misma de la realidad le insta a movilizar todas sus facultades al poner en conmoción el ser humano total.

¿SENTIMIENTO ESPIRITUAL O MERA PASIÓN?

Analizadas las cosas con suficiente penetración, todo parece indicar que las ideologías brotan por un afán incontralado de lograr un saber que se traduzca ineludiblemente en *poder*. Se trata de una forma de saber violento que para con-

vertirse en poder debe acotar de modo coactivamente arbitrario un campo de acción. Este acotamiento se realiza a impulsos de una voluntad de poder *a favor* de un tipo de conocimiento puro, y *en desfavor* de un modo de conocimiento amplio que debe necesariamente colaborar con la voluntad y el sentimiento por referirse a objetos-de-conocimiento profundos, irreducibles, que no toleran la reducción a elementos amorfos, fácilmente dominables por una forma de pensamiento espectacular e incomprometido.

Ahora bien. Esta unilateralidad inicial da lugar a escisiones, y éstas constituyen en todo tiempo clima propicio a la lucha. Consideradas así, *en su línea genética*, las ideologías revelan ser fruto bastardo de una forma espúrea de sentimiento —la mera pasión de poder—, y manifiestan estar en esencial oposición a las formas más elevadas de sentimiento, que son las que colaboran con el entendimiento en la captación de la realidad integral. (No se olvide que en el saber científico más pretendidamente puro se alberga la posibilidad de su traducción al mundo del poder técnico.) Pero, vistas las ideologías *una vez ya constituidas*, pueden dar la impresión de ser sistemas *patéticos* de ideas, de tal modo que, si se despoja cuidadosamente al conocimiento de toda adherencia sentimental, sea posible amenguar decisivamente su carácter abruptamente ideológico en lo que tiene éste de explosivo y primitivamente cargado de resonancias pasionales.

Esta tergiversación mental parece instar a ciertos pensadores a dirigir simultáneamente sus ataques contra las ideologías y contra el sentimiento en general, como posible colaborador ilegítimo del entendimiento. Más adelante aclararé esto debidamente. Pero antes conviene poner de manifiesto el escamoteo categorial cometido.

Este se funda —a no dudar— en el uso indiscriminado del término “sentimiento”, que es utilizado en bloque, sin la de-

bida precisión, como si sólo admitiese un sentido único y éste fuese el más afín a las meras emociones vitales de tipo pasional. De esta forma, por operar con un solo concepto de sentimiento insalvablemente opuesto a la razón, se piensa que al proceso racional de pensamiento no puede adherirse el sentimiento sino *desde fuera*, como un elemento extraño y adúlterante. Se pasa por alto que el pensamiento, como actividad integralmente humana, implica una relación esencial a todas las demás facultades del hombre, relación que se matiza según la nobleza entitativa de cada objeto de conocimiento.

Así pues, que urge adoptar una actitud de estudio sereno, paciente y en equipo de los grandes problemas de la cultura nadie que esté al tanto de la marcha actual del pensamiento puede ponerlo en duda. En consecuencia, todo aquel que consagra sus energías a denunciar el falso patetismo de una actitud sentimentalista que actúa a impulsos de emociones incontroladas y sentires sin consistencia presta un servicio a la cultura digno de la mayor alabanza, como asimismo el que delata la práctica usual de crear falsos prestigios intelectuales a merced de los resortes todopoderosos de una propaganda banal.

Ahora bien. Lo que sobre todo ocupa y preocupa a la Filosofía más fecunda del momento es, justamente, precisar *qué clase* de sentimiento es espúreo y cuál es genuino e imprescindible en el proceso del conocer riguroso. Si algo hay en el pensamiento actual que nos permita abrir el ánimo a la esperanza es su perspicacia para adivinar que en las formas de conocimiento más profundas —las que se dirigen a objetos-de-conocimiento más hondos— se integran necesariamente todas las facultades humanas: inteligencia, voluntad y sentimiento, hasta el punto de haber podido escribir el filósofo alemán August Brunner en su espléndido libro *Glaube und*

Erkenntnis (7), que el “conocimiento por fe” es el modo de conocimiento fundamental y modélico, del que se derivan y toman sentido todos los demás. Esta valoración del sentimiento *auténticamente espiritual* en el campo del conocer permitirá a la Filosofía evadirse del complejo de inferioridad ante los éxitos y el paso seguro de la ciencia que paralizaba sus mejores impulsos, como puede verse en el fracaso final de ese coloso del pensamiento que fue Edmund Husserl.

Para ello se requiere advertir las diferentes formas de objetividad que ostenta lo real, con vistas a precisar los diversos planos en que se hallan los diferentes objetos-de-conocimiento y determinar así las distintas actitudes cognoscitivas que debe adoptar el sujeto. A la altura en que nos hallamos no cabe ya estudiar la teoría del conocimiento en torno al esquema “sujeto en general-objeto en general”, pues la experiencia de los últimos lustros nos ha enseñado a ver como más *objetivo*—en sentido de real, fecundo y auténtico— aquello que es menos susceptible de verificación y control. He aquí la aparente paradoja que tensiona y fecunda internamente al pensamiento contemporáneo. La existencia intelectual del hombre de los próximos años debe transcurrir al nivel de las realidades cuyo conocimiento pone en conmoción los resortes del sentimiento y la voluntad, concebidos en toda su amplitud.

La función del conocer es, en efecto, como todo lo humano, un fenómeno en extremo complejo. Por implicar una relación esencial al objeto posible de conocimiento, el acto de conocer será tanto más tenso, tanto más internamente dinámico cuanto más hondura estitativa ostente dicho objeto. No es lo mismo conocer, por ejemplo, las dimensiones de un objeto que la intimidad de un ser personal.

(7) Edit. Kösel. Munich, 1951.

Esta oscilante tensión interna del acto cognoscitivo se revela en el mayor o menor papel que desempeñan en el conocimiento el sentir y el querer. Suele afirmarse que esta colaboración de facultades no intelectivas constituye una ingerencia espúrea que adultera el conocimiento. Pero es hora ya de perder el miedo a los juicios violentos y a los vocablos cargados con un poder irracional de seducción. Un severo análisis de los conceptos nos devolverá la indispensable serenidad.

Para conocer un objeto superficial, carente de intimidad propia, un objeto de mero saber técnico —la composición de un determinado líquido, la ecuación de una curva, la ley de un fenómeno físico, etc.—, le basta al hombre, como sujeto cognoscente, poner en juego el pensamiento. Si éste posee la destreza técnica necesaria para resolver estos problemas de cálculo, el conocimiento surge automáticamente y con carácter “coactivo” (Jaspers), en cuanto que se impone a todo hombre dotado del suficiente grado de capacidad técnica, sea cual fuere su actitud conmovisional, sentimental, moral y religiosa. Ante estos objetos de conocimiento, el sujeto se halla como *a distancia*, en plan de mero espectador, y de esta singular distancia del *homo faber* surge el saber técnico. Distanciarse es, aquí conocer, y conocer es capacidad de dominar. El hombre antiguo vivía muy ligado al mundo y a sus fenómenos, y estaba ineludiblemente dominado por ellos. El hombre moderno tomó distancia, y este saber de proyección a distancia (o sea, de objetividad) se tradujo en sus manos atónitas en un poder creciente e incommensurable.

Pero, a medida que el objeto-de-conocimiento se hace más complejo y rico, esta forma de conocimiento puramente espectacular se torna cada vez más insuficiente. Driesch demostró en Biología —contra lo que él mismo prejuzgaba— que los experimentos llevan a la necesidad de admitir realidades *no experimentables* para explicar resultados *experimentales*. El

sujeto cognoscente debe realizar un salto; está obligado a tomar opción por algo que debe aceptar sin ser objeto de mostración exacta, como lo eran los objetos de conocimiento inferiores. Se impone, pues, una actitud de *respeto* ante esa realidad que muestra una vertiente de cierto misterio y hondura. Este respeto es reverencia ante lo profundo, y la reverencia es actitud propia de la *voluntad*. Pero el acceso a este género de realidades que *trascienden* el ámbito de lo meramente sensible y mensurable va acompañado de la *singular emoción de superación* que lleva consigo todo salto a lo desconocido, lo que no está a mano: He aquí el *sentimiento de trascendencia*. El sentimiento y la voluntad hacen ya sentir su influjo en el acto de conocer los seres vivos en general.

Lógicamente, este influjo debe acrecentarse cuando se trata de conocer una obra de arte o un ser humano. Para percibir el sentido específico de una composición fugada de Bach se requiere, amén de una preparación técnica, cierta formación de la sensibilidad artística. Para “comprender” a una persona que nos expone su situación se necesita en principio “re-conocer” la personalidad de quien nos habla, reconocimiento que implica el sentimiento de hallarnos ante una realidad que nos trasciende por disponer de un ámbito de intimidad peculiar. Este sentimiento despierta en el espíritu humano una singular emoción, que implica, por una parte, exaltación ante la presencia de lo profundo y, por otra, una conciencia intensa de compromiso. Adentrarse en la intimidad de una persona no es un acto de conocimiento espectacular, frío, impersonal, sino la fundación de un ámbito de presencia realísimo que vincula a quienes lo forman.

Quien considere, pues, a la persona humana como un mero “objeto”, no respetando su inmensa complejidad y riqueza de vertientes, así como su carácter irreductible, se autocon-

dena por principio a desconocerla en su más profunda raíz. En este nivel, conocimiento y reverencia, conocimiento y amor, entendimiento y voluntad avanzan estrechamente unidos. Pero, ¿qué diremos del sentimiento? ¿No es obvio que el trato veraz con otras personas abre ante el hombre un horizonte a veces casi infinito? He aquí de nuevo, pero en un plano superior, el *sentimiento de trascendencia*.

En el nivel religioso esta correlación de entendimiento, voluntad y sentimiento alcanza su momento más intenso y logrado. El conocimiento de las realidades religiosas constituye un quehacer en extremo complejo, como muy bien subrayó Xavier Zubiri hace tiempo (8), ya que este objeto-de-conocimiento, al ser infinito, hace entrar en vibración el ser entero del sujeto. Conocer a Dios despierta en el hombre la máxima emoción de trascendencia y el mayor sentimiento de compromiso y religación. Por esta vía alcanza el pensamiento del Fichte de la madurez cotas de una altura y fecundidad que tardaremos bastante en valorar debidamente.

Nada extraño que en todas las épocas se haya destacado el papel que desempeña el sentimiento en la tarea de conocer los objetos-de-conocimiento que desbordan el ámbito de lo rigurosamente mensurable, como sucede en Arte, Sociología y Religión. Pero ello no indica en modo alguno —como se pretendió defender en ciertas ocasiones, algunas especialmente dramáticas— que el sentimiento sea en este caso el que conoce. Conocer es y será siempre función privativa del entendimiento. Afirmar lo contrario es ceder a la tentación de un fácil e inconsciente romanticismo. Lo único que aquí procede, a mi juicio afirmar, es que cuando el entendimiento trata de acceder a las realidades *profundas*, densas, dotadas de intimidad, debe potenciar su energía mediante la colabo-

(8) *Naturaleza, Historia, Dios*. Edit. Nacional, 1963, p. 355.

ración de la voluntad y el sentimiento, bajo pena de quedar preso en las mallas de lo superficial y convenir el objeto-de-conocimiento en mero “objeto”, recurso expeditivo de todas las políticas humanas de violencia.

Fernández de la mora advierte con agudeza que la Religión y las ideologías son “parcialmente irracionales”, pero, si por una parte el “proceso de racionalización destruye las ideologías porque tienen una engañosa y frustrada pretensión racional” (es decir, porque se basan en visiones superficiales, por coactivas, de lo real), las creencias, en cambio, “no sólo son compatibles con la especulación pura, sino que han dado lugar a la filosofía, y esencialmente no corren peligro alguno, porque en los pliegues más recónditos y radicales del Dogma siempre hay núcleos irracionales inexpugnables por el ‘logos’ ” (p. 136). En este punto convendría aducir las razones profundas que permiten coordinar lo llamado *irracional* con la *profundidad* de lo religioso. Al advertir que lo “irracional” (lo que se entendió a menudo tendenciosamente por tal) no es sino una denominación ambigua que oculta estratos de ser muy ricos ontológicamente, es fácil constatar que no sólo no se opone la “especulación pura” a la vida de la fe, sino que ésta exige un género más *amplio y comprehensivo* de actividad racional, justo la que compromete, a una, el entendimiento, la voluntad y el sentimiento.

Cuando se afirma, pues, que la ideología y el credo tienen un carácter “en cierto modo irracional”, conviene notar que un proceso de racionalización no implica en modo alguno antirreligiosidad, si por *racionalización* se entiende la penetración racional de las estructuras de la realidad, y por *racional* el estudio abierto y sin prejuicios de todos los estratos de ser. En tal caso, lo racional se verá obligado por urgencias de la realidad misma a vincularse cocreadoramente con lo sentimental y lo volitivo, no con lo arracional. Este algo defectivo,

índice de precariedad ontológica, y las creencias son, en cambio, ventanas abiertas a una realidad inexhaustible. Fernández de la Mora subraya certeramente que “pronosticar un descenso del termómetro de la fe cuando baja el de las ideologías es de una inverosimilitud rayana en la imposibilidad”, siendo así que “lo más probable es todo lo contrario” (p. 136).

Bien está, pues, la campaña contra toda forma de sentimiento que sea arbitrariedad subjetiva y sentimentalismo meramente vital, a favor de una actitud de fidelidad incondicional a la realidad. Pero esta fidelidad desborda con mucho las posibilidades del mero entendimiento y de la mera razón. Si algo quedó vigente del movimiento filosófico-teológico llamado Modernismo fue justo la conciencia del papel decisivo que juega el sentimiento —rectamente entendido— en el conocimiento de las realidades metaempíricas.

Una y otra vez retornamos a la fecunda idea de que *la fidelidad al ser no puede lograrse nunca por vía de despojo*. De ahí que constituya un inexcusable deber para todo pensador procurar que la recta ascesis intelectual frente a la espúrea ingerencia de sentimientos incontrolados o tendencias pasionales no degeneren en retracción intelectualista frente a un modo de sentimiento que no es, en rigor, sino el más genuino fruto de la presencia de lo profundo.

Si algo necesitamos actualmente es ampliar el concepto de experiencia humana rigurosa mediante la integración de la inteligencia, voluntad y sentimiento, vistos al debido nivel de altura. Trabajando en esta línea esforzadamente y en comunidad podrá lograrse algo decisivo para el desorientado hombre de hoy, a saber, la elaboración de una *lógica de las realidades profundas* —las biológicas, las históricas, las artísticas, las sociológicas y, no en último término, las religiosas—. Atiéndase a esto, pues, mientras no se dé la indispensable autonomía y solidez al método de las llamadas Ciencias del Espíritu,

tan servilmente ligado al de las Ciencias de la Naturaleza, no se conseguirá estudiar las realidades más altas del universo con sus categorías pertinentes y evitar así el desconcierto que sigue a toda extrapolación violenta de categorías.

La *lógica de lo profundo* será, a no dudar, la lógica de la movilidad que hoy se postula, flexible y firme a la par, ágil de movimientos e implacable ante toda defección relativista, pues la fidelidad a la realidad vista en todo su alcance se traduce en flexibilidad de pensamiento. El que piensa al nivel de profundidad que exigen ciertos objetos de conocimiento otorga a sus conceptos, ideas y palabras un margen de libertad en que puedan moverse para plegarse fielmente a la realidad. De ahí la eterna lozanía y movilidad de las concepciones que responden a un análisis reverente —no coactivo— de las realidades profundas. Según escribí en mi *Metodología de lo Suprasensible*, las ideologías rígidas se adaptan plenamente a los propósitos demagógicos por ser violentas como la materia, como una tromba de agua arrojada sobre una turbina. Las ideas profundas, en cambio, son firmes, pero flexibles como la realidad internamente estructurada.

Fernández de la Mora alude en su obra a la alta tarea pedagógica de “flexibilizar y racionalizar la conciencia colectiva”. Esta flexibilidad, a mi ver, sólo la alcanza la razón que sabe adaptarse a la profundidad de lo real adhiriéndose al movimiento integralmente humano de acceso al ser, proceso en el que participan, unidas en su raíz pero modalmente cualificadas, las distintas facultades del hombre: entendimiento, voluntad y sentimiento.

Tal vez no sea, pues, suficiente acogerse a la razón para lograr la ansiada meta de conferir a la actividad humana elevación y arraigo, seriedad y hondura, bien entendido que los peligros de la deshumanización y del tecnocratismo no proceden de un exceso de vida racional, sino de un defecto.

Las fundadas acusaciones que se dirigen a los llamados *tecnócratas* tienen por base la unilateralidad de la forma de razón aséptica que éstos cultivan al tiempo que relegan injustamente al campo inaccesible de lo “irracional” los objetos-de-conocimiento que, por su condición inasible e inverificable, están muy lejos de reducirse a “meros objetos”. Aquí se afirma la importancia, en este contexto, de la categoría de *objetividad*, cuya clarificación arroja luz decisiva sobre este complejo de sutiles problemas, como puede observarse en la obra conjunta de G. Marcel, A. Brunner, K. Jaspers y otros. Por otra parte, la deshumanización que se impugna no es la pérdida de las ideologías en beneficio del concienzudo saber técnico, sino el predominio del *conocimiento objetivista* —atendido a los objetos de conocimiento superficiales— sobre el conocimiento de lo profundo, que presenta exigencias antropológicas mucho más amplias.

Téngase en cuenta que, por ejemplo, la Política, entendida en su verdadera amplitud, compromete vertientes de la realidad que desbordan el ámbito del saber racional-objetivista y del saber técnico, ya que la convivencia humana está integrada en no pequeña parte por factores y entidades “inverificables”. Lo decisivo es hacerse cargo de que esta *inverificabilidad* no sólo no se opone a un conocimiento *riguroso*, sino que lo exige, pues se trata de un concepto específico de rigor que se hermana muy bien con toda suerte de estudios analíticos, con el establecimiento de leyes, porcentajes estadísticos, etcétera, manteniendo, no obstante, su carácter meta-técnico, como todo lo auténticamente humano. De ahí que en la Política, como en el Arte e incluso en la Ciencia, deberá jugar siempre un papel de primer orden la intuición, rectamente entendida no como algo primitivo, falto de hondura, “menester de aficionados”, sino como capacidad de penetrar en lo

profundo a través (un “a través” analéctico) de lo mensurable y discursivo.

La obra de Fernández de la Mora concluye con estas palabras: “La sustitución de las ideologías por las ideas rigurosas, adecuadas y concretas es la nueva frontera” (p. 159). En el sentido en que la entiende el autor, esta afirmación es totalmente justa, pero, a mi juicio, lejos de constituir una solución definitiva, no es sino el enunciado del más grave problema de la Gnoseología contemporánea. ¿Qué sentido debe darse, en el estado actual de la investigación filosófica, a los conceptos de “rigor”, “adecuación” y “concreción”? Sin adentrarme aquí en los sutiles problemas que implica la teoría del *concepto* (9), no puedo menos de indicar que los *gnoseólogos* más lúcidos del momento entrevén un vínculo extraordinariamente fecundo entre los conceptos de *rigor*, *flexibilidad* y *plenitud*, de modo que un concepto será tanto más riguroso cuanto más en franquía y apertura esté para plegarse fielmente a la plenitud inexhaustible de lo real.

Por lo que toca, pues, a nuestro problema, y dicho de modo telegramático, es de todo punto insuficiente enfrentar el *logos* y el *pathos*, la *razón* y el *sentimiento*, pues lo que aquí se impone es justo superar el planteamiento que da origen a esta escisión, y poner las bases sobre las que pueda florecer un “logos integral”, *unado funcionalmente* (no *fusionado*) con un modo superior de sentimiento que sólo por una extrapolación categorial ilegítima puede ser denominado sencillamente *pathos*.

Así, cuando Fernández de la Mora alude al proceso actual de desideologización y a la “saturación de la política con nuevos contenidos más densos en racionalidad” (p. 119), se impone notar que esta densidad se halla en relación directa-

(9) A este tema dedico amplia atención en la obra, próxima a aparecer: *Realismo personalista*. Haecker, Wust, Ebner, Przywara, Zubiri.

mente proporcional a la atención prestada a lo real en niveles de hondura mediante la movilización de todos los recursos que tiene el hombre en orden a su acceso a la realidad. Pero esta integración de entendimiento, voluntad y sentimiento, lejos de significar una fusión híbrida, ostentosa, superficialmente espontánea e improvisada (p. 118), implica una actitud muy realista y, como tal, modélicamente serena, madura, equilibrada y reverente. Sólo es altisonante y violento el que manipula ideas degradadas a la banal condición de tópicos, no el que se mueve, a través del tejido lábil de las ideas, en un entorno de realidad sobrecogedoramente complejo. Lo sentimental no se opone, pues, a lo técnico-reflexivo sino cuando se entienden estos conceptos de modo superficial e impreciso.

A este respecto es útil advertir que no procede fundamentar una tesis en los extremismos cometidos por las tesis impugnadas. Frente a la grandilocuencia y frenesí sentimental (*Schwärmerei*) de los totalismos, la actitud del político que habla en tono menor a lo largo de una serena conferencia de prensa significa un *objetivismo glacial*. Pero a una visión directa de las cosas, libre de la contorsión provocada por el análisis comparativo, esta frialdad se revela en extremo cuestionable, y las preguntas surgen a raudales: ¿No juega aquí el sentimiento ningún papel? ¿Se trata, acaso, de una forma de *objetivismo racionalista*, impulsado por la actitud solitaria, autónoma y prepotente de la razón? Para dar cumplida respuesta a estos interrogantes basta considerar que hay temas en la vida del hombre tan profundos que la expresión más sencilla de los mismos moviliza el sentimiento y el ser entero del que oye. Si se afirma, por tanto, que las masas han perdido en ingenuidad emotiva lo que han ganado en objetivo criticismo, urge advertir que tal ingenuidad era fruto de la ignorancia consecuente al hecho de estar situados a un nivel muy *superficial*, en el que sólo pueden darse formas

de sentimiento *infraespirituales*. Pero, al ascender de nivel y entrar en contacto con las realidades profundas, el hombre puede y debe coordinar el sentir con el conocer, para hacer justicia a la integridad de lo real en clima de serenidad —sin dejarse influir por las conmociones meramente vitales—. De ahí que resulte excesivamente equívoco identificar el sentimiento con expresiones tales como “entusiasmo”, “desahogos afectivos”, “estímulos cordiales”, etc.

Aun a trueque de fatigar al lector, la gravedad del tema me fuerza a insistir en la ya apuntada existencia de dos formas distintas, jerárquicamente diversas, de sentimiento. Hay un sentimiento espiritual de emoción ante lo que trasciende el ámbito precario de lo mensurable-sensorial. Esta forma elevada de sentimiento admite grados diversos de intensidad, pero en ninguno de ellos se opone al conocimiento en general, ni está escindido del mismo, sino que —en el caso del conocimiento de lo profundo— colabora con él muy de cerca, y sólo se mantiene indiferente cuando se trata de modos de conocimiento superficial.

Pero como se da el caso, por otra parte, de que el sentimiento pasional oscurece la razón y se opone a su recto y normal uso, hablando vulgarmente cabe oponer la razón y el sentimiento, y abrigar la ilusión de que, una vez depurado el ejercicio de la razón de toda forma de ingerencia sentimental, se desterrará la causa que provoca esas derivaciones pasionales del uso de la razón que llamamos ideologías. Se ignora, para desgracia y desconcierto de todos, que el modo único de “sentimiento” que se opone a la razón es la tendencia a disminuir el alcance de ésta, el alcance que la razón logra justamente cuando colabora con la voluntad y el sentimiento. *Impugnar la colaboración de éstos es atacar frontalmente el libre despliegue de la razón profundamente entendida.*

LA UNILATERIDAD Y SUS TRÁGICAS CONSECUENCIAS

Esta tergiversación mental, cometida de modo aparentemente inocuo en el seno privado de la conciencia de los filósofos, tiene derivaciones trágicas en el nivel de la vida práctica. En un ejemplo reciente, bien conocido de todos, la exaltación unilateral y violenta de lo vital a expensas de los derechos del espíritu —y, por tanto, de los derechos del hombre integral— provocó los atentados más brutales contra la vida que registra la historia de las conmociones humanas. Falto de equilibrio por la escisión violenta provocada entre lo vital y lo espiritual-racional, el hombre del cálculo se volvió contra la vida con todo el refinamiento y el ritmo implacable del saber técnico. Para dominar hay que dividir, ya que el todo es misterioso y, como tal, demasiado amplio y rico en estructuras para someterse a técnicas de conocimiento simplemente empíricas.

Brillante y penoso ejemplo de ello fue el proceso seguido por el Nacionalsocialismo alemán, anclado intelectualmente en las teorías vitalistas del primer cuarto de siglo. Puesto violentamente el espíritu en oposición al alma —como principio de vida—, entendido el espíritu como un tumor que le ha salido a la vida, interpretado el hombre como un animal de instintos fallidos, ser monstruoso que apenas se sostendría en la existencia sin ese “aparato ortopédico” que es la inteligencia, mediante la cual vicariza los instintos perdidos (según expresiones típicas de los escritores vitalistas), vistas las cosas en esta tesitura disolvente, Oswald Spengler no dudó en plasmar su actitud ante la vida humana en los siguientes párrafos sintomáticos, que Theodor Haecker transcribió poniendo en primera persona lo que aquél había escrito en tercera referente al hombre en general:

“Los ideales son cobardías. Mi vida consiste en matar. Como animal de presa, soy la forma suprema de la vida autónoma. Soy hombre, porque domino el mundo en el aspecto teórico con mis ojos de fiera y en el aspecto práctico con mi mano, pues yo llegué a ser hombre al surgir la mano. El juicio axiológico de mi mano no tiene, en verdad, nada que ver con la verdad y la mentira. Merced a mi mano he llegado a ser hombre, es decir, animal creador. Del obrar de mi mano pensante brota la acción. Mi vida es una lucha sin piedad. En mí se rebela por primera vez la sangre orgullosa de la fiera contra la tiranía del pensamiento puro. En mí la teoría es, desde el principio, hipótesis de trabajo, que no necesita ser verdadera. (Tengo la astucia guerrera de las fieras espirituales. Ser Dios mismo: he ahí mi sueño de inventor. Soy el sacerdote de la ciencia de la máquina: Millones y miles de millones de caballos de fuerza” (10).

Respecto a este desabrido manifiesto conviene sobremedida hacer notar que no radica su gravedad ante todo en conferir predominio a lo vital sobre el espíritu, sino en comprender el espíritu como algo disociado de lo vital, mera máquina de pensar, porque esta máquina de pensar abandonada a sí misma puede proyectar los artefactos más mortíferos de la Historia e imaginar las medidas de represión más inhumanas. Para ensalzar lo vital se lo disocia del espíritu, que pierde su connatural amplitud y queda reducido a un mero saber y *saber hacer* científico-técnico. Pero he aquí que, muy pronto, este espíritu disociado de los grandes valores —entidades que encauzan la voluntad humana de poder— acaba imponiendo la ley del más fuerte, avasallando los imperativos vitales e incluso personales más sagrados y aplicando con mecánica fidelidad y perfección los adelantos técnicos a la práctica de

(10) Cf. TH. HAECKER: *¿Qué es el hombre?* Edic. Guadarrama. Madrid, 1961, pp. 120-121.

la aniquilación masiva. Nada extraño que, reducida la persona a mero individuo —pues lo que constituye al hombre en persona es el espíritu y no la mera vida— se sacrifiquen por razón de Estado seis millones vidas. Seis o sesenta y seis, pues cualitativamente hablando, no se ve qué diferencia puede mediar entre estas dos meras cifras. ¿Qué razón existe para que la mano que se alza contra 6 se detenga ante 66?

La Ideología —decía— nace cuando se reduce el saber a los ámbitos en que el saber procura poder. Esta reducción se hace ya en sí misma por razones tendenciosas, y en esta tendenciosidad late una carga de sentimiento espúreo que gran número de pensadores actuales se cuidan de delatar. Es la pasión violenta que describe Spengler: “Mi alma conoce la embriaguez del sentimiento que se experimenta cuando el cuchillo rasga el cuerpo enemigo, cuando el olor de la sangre y los gemidos llegan a los sentidos triunfantes” (11).

Ahora bien. Fernández de la Mora rechaza las ideologías por lo que tienen de patéticas, y propugna una actitud de pura teoría. Por mi parte, quisiera dejar en claro que las ideologías nacen de la exaltación de la pura teoría y decaen cuando el hombre sabe armonizar el pensamiento con el sentimiento y la voluntad, o mejor, cuando se niega a reducir la actividad cognoscitiva a los objetos de conocimiento que exigen la colaboración del sentimiento y la voluntad. Lo que procede hoy día no es, pues, atacar las Ideologías por no ser racionales, sino por no serlo suficientemente —bien entendido que *ser suficientemente racional* no indica *ser sólo racional*—, sino estudiar los objetos de conocimiento que reclaman la movilización de las diversas facultades humanas: entendimiento, voluntad y sentimiento.

(11) Cf. THEODOR HAECKER, *O. cit.*, p. 120.

Lo antedicho nos insta a subrayar que no brotan las Ideologías por exceso de sentimiento, sino por falta de logos auténtico o, si se quiere, por exceso de logos *superficial*, por practicar un modo de conocimiento deficiente, recluso, cerrado en un ámbito que hace angosto el egoísmo y la voluntad de poder, no el afán noble de sabiduría que es apertura humilde a la realidad en toda su hondura, realidad que exige para su conocimiento —insisto— la colaboración de las tres facultades humanas: entendimiento, voluntad y sentimiento. No se olvide que nada hay más pasional en el hombre que una orientación tendenciosa, por aséptica que parezca. Los filósofos del siglo XVIII, aparentemente inocuos, inofensivos pensadores de salón para gente políticamente amorfa, provocaron las mayores y más duraderas tormentas ideológicas y políticas de los últimos tiempos. Piénsese, por ejemplo, en Hegel. La razón —afirma— lo es todo. La razón evoluciona sin pausa, y todos los estadios de esta evolución, sean cuales fueren, se justifican por insertarse en el paso implacable de la Idea que evoluciona. El hombre, con sus valores intransferibles, queda sometido a esta rueda dentada, como un expósito desvalido ante las exigencias de ese Leviathan incompasivo que todo lo devora menos a sí mismo. En este horizonte de determinismo universal toda medida política encuentra una justificación, por violenta que sea su actitud. Pero aquí se impone preguntar: A la hora de la catástrofe, ¿dónde radica la pasión? ¿en el intermediario que lleva las víctimas al sacrificio, o en el ideólogo que conformó la realidad a una teoría arbitraria y coactiva, y, por tanto, unilateral? Cuando el hombre intenta dominar, cobrar poder mediante la violencia, reduciendo la realidad a sus precarios esquemas mentales hace desaparecer el suelo bajo sus pies, pues el único seguro de vida que tiene el hombre es la actitud de reverencia frente al misterio del ser. Trocada esta actitud en desarraigo y voluntad

indómita de poder a todo precio, el ser humano queda reducido a mera unidad, al consabido millón de hombres partido por un millón, y la comunidad degenera en mera colectividad, para finalmente entrambos —colectividad e individuos— ser entregados al arbitrio de los usufructuarios del poder.

Lo temible es que, una vez adoptada una actitud coactiva, no resulta apenas hacederlo detenerse a medio camino. Puesto el hombre a organizar la vida se ve forzado a organizarla del todo. Es ésta una especie de ley que gravita en el fondo de los procesos que precedieron a la instauración de los regímenes totalitarios que llenaron de luto la historia más reciente. No deja de ser extraño y sintomático que un racionalista como Renán, fiel adorador de la sola y orgullosa razón, la Diosa de 1789, haya previsto el camino que iba a llevar la Ciencia en su marcha hacia el poder total sobre el hombre. Hay en sus obras frases que parecen escritas medio siglo después por los teóricos del Nacionalsocialismo: “Un día —escribe— los científicos poseerán el medio para destruir el planeta, practicarán ampliamente la vivisección sobre los mismos hombres para esclarecer los misterios de la vida, pondrán al descubierto los móviles más recónditos de la vida psíquica y de la praxis social. Una larga aplicación de los descubrimientos de la fisiología y del principio de selección podría llevar a la creación de una raza superior”. “Un día en que la vivisección en gran escala se haga necesaria para demostrar los grandes secretos de la naturaleza viviente, yo me imagino a los seres en el éxtasis del martirio voluntario, viniéndose a ofrecer coronados de flores”. “La aristocracia que yo sueño sería la encarnación de la razón; sería un papado infalible”. “La historia del mundo es una jadeante carrera al encuentro del saber absoluto” (12).

(12) Citado por LAUTH, en el artículo «Ideología y Ciencia», *Atlántida*, núm. 16, pp. 385-387.

IDEOLOGÍAS Y RACIONALIZACIÓN

Ante estos textos y a la vista del proceso de la civilización moderna no es fácilmente justificable afirmar que “la racionalización y el desarrollo son inversamente proporcionales a la carga ideológica de una sociedad” (13). La historia parece indicarnos más bien todo lo contrario, ya que tal proceso de racionalización es fruto de una actitud consciente y bien meditada de unilateralidad metódica. ¿Cómo se explicaría, de lo contrario, el hecho de que nunca hayan proliferado tan diversas y potentes ideologías como en la época de la llamada Revolución Industrial, fruto de la racionalización técnica?

Juzgo, en consecuencia, muy cuestionable la afirmación de que la carga ideológica de los españoles sea mayor que la de otras naciones europeas (14), pues, entre otras razones, los españoles nos hemos desentendido en 1939 de algo que nadie deja de interpretar como una ideología, y nos resistimos, en cambio, acto seguido a dejarnos arrastrar por un torbellino bélico que no era en el fondo sino un conflicto ideológico provocado a ciencia y conciencia de su gravedad en el corazón mismo de Europa. Por otra parte, ninguna de las grandes corrientes ideológicas —vitalismo, liberalismo, marxismo, capitalismo, nacionalsocialismo, tecnicismo, sociologismo, relativismo historicista, etc.— es propiamente de origen hispano, ni es planta fácilmente aclimatable a nuestro suelo.

Conviene aquí distinguir entre la defensa a vida o muerte de un ideal y la postura típicamente ideológica. Aquélla se realiza como un acto de entrega a una instancia en extremo

(13) GONZALO F. DE LA MORA: «Las ideologías», en *Cuadernos para el diálogo*, núm. 25, p. 22.

(14) *Ibid.*

valiosa que se considera como un *misterio* y se recibe como un *don*. La postura ideológica, en cambio, se afirma con tenacidad e incluso con violencia por ser en principio fruto de una *coacción intelectual*, aunque después, al correr del tiempo, se convierta o pueda convertirse para ciertos particulares en una especie de “mística”, por la que también cabe hacer oblación de la propia existencia. Vistas en su origen, la fidelidad a un credo religioso y la tenacidad ideológica se distinguen polarmente.

A este respecto quisiera anotar de paso que se ha querido desvirtuar el carácter de realidad del Cristianismo acusándolo de ideología, sin duda debido a la firmeza con que los cristianos suelen defender sus posiciones de fe. Pero se olvida que el Cristianismo es una relación personal de encuentro con Dios, no un mero sistema de ideas. Los dogmas constituyen un entramado de creencias recibidas en fe, es decir, en actitud de acatamiento y amor a través de la Revelación, que culmina en la encarnación de la Palabra; lo cual es *todo coelo* distinto de un sistema de ideas violentamente impuestas por el hombre a la realidad y a los demás hombres.

IDEOLOGÍA Y VIOLENCIA INTELECTUAL

De lo dicho se deduce que nuestro quehacer en la hora actual debe consistir en evitar a toda costa la parcialidad —el más grave mal de la vida moderna— y, con la parcialidad, la coacción intelectual y política. Política y Ciencia deben integrarse en el ámbito humano, del cual cobran su sentido pleno. Si intentan independizarse, un éxito fulgurante acoge este acto prometeico, pero a la postre continentes enteros se cubren de ruinas, porque el caos sigue fatalmente a toda perversión del orden.

El intento que da origen a todo movimiento ideológico es el de *apoderarse de la verdad*, acto inicial de violencia que se traduce en arbitrariedad política. De ahí que la verdadera forma de oposición a las ideologías no deba consistir en el cultivo indiscriminado de la razón y la represión del sentimiento, sino en la apertura reverente al mundo de los grandes valores, valores que no puede el hombre *poner enfrente, a distancia espectacular*, por el hecho fundamental de sentirse *envuelto* por ellos. Estas realidades *envolventes* saturan al hombre que se abre a las mismas, y al saturarlo no lo anegan, lo plenifican; no diluyen su personalidad, la llevan a madurez. El hombre no se *aliena* cuando se distiende en campo de seres valiosos; es entonces cuando de verdad se recoge y aúna, pues recogimiento no significa reclusión en la llamada *vida interior*, sino franquía a los valores, abierta y serena aceptación del diálogo con cuanto encierra intimidad y personalidad.

Por eso no se opone a las ideologías la *interiorización* de las creencias, en sentido de oposición a toda manifestación externa de éstas, porque lo opuesto a *colectivo-superficial* no es lo *interior-individual*, sino lo *personal-comunitario*, como se verá más adelante.

Contra la privanza de los *ideólogos* se pide y pronostica la era de los *expertos*. Todo pende de que se comprenda que tales expertos deben serlo no sólo de lo superficial, lo cognoscible con una forma de conocimiento espectacular, sino también de lo profundo valioso, que exige la movilización de todas las facultades humanas. Decididamente, frente al diletante superficial, la marcha actual de la cultura exige la presencia del experto. Pero, *¿qué se entiende por tal a la altura de 1966 en las diferentes ramas del saber?* Esta es la gran cuestión, rigurosamente filosófica, que pide un tratamiento cuidadoso y en pormenor.

Contra los “sentidores”, los meros aficionados al verdadero

saber, se entona un himno a los *técnicos*. Naturalmente, en los tiempos que corren no puede suplirse con mero entusiasmo y frases o actitudes patéticas la “falta de oficio” en cada una de las diversas actividades profesionales. Pero, por lo que toca a nuestro tema, debo subrayar con energía que no es la mera técnica la que anula los movimientos ideológicos, sino el espíritu de reverencia ante el misterio de las cosas, misterio sobre el cual se levanta el prodigioso edificio del saber técnico. Tampoco, por su parte, la actitud de sabiduría se opone forzosamente al prestigio de la técnica. Entre ambas manifestaciones del espíritu, sabiduría y técnica, debe mediar una relación de complementariedad. El caos espiritual adviene cuando lo profundo, lo hondamente humano se convierte en algo *manipulable*. Como escribí en otro lugar (15), merced al progreso técnico el hombre de hoy tiene la posibilidad de vivir confortablemente en un entorno de realidades profundas sin superar un nivel superficial. Por el contrario, el que comprende en su verdadero alcance el prodigio de los inventos más recientes puede conseguir en su vida cotidiana de hogar un nivel afectivo e intelectual extraordinariamente elevado. Lo grave está en que la mayoría de los destinatarios de los productos técnicos no viven a la altura que supone su creación y no los toman, consiguientemente, en toda su hondura de “inventos”, sino como meros “artefactos” que pueden ser manipulados por un ignorante o un niño. Cuando lo profundo se convierte en manipulable está a un paso de perder su misteriosidad y contribuir, con ello, a crear ese estrato social que es *masa* por vivir a un nivel inferior a aquel que le corresponde. Lo único que puede impedir la marea de creciente masificación es el contacto viviente con las realidades cuajadas de profundo sentido.

(15) *Diagnosis del hombre actual*, p. 96.

Las ideologías son intentos de convertir en *manipulable* el saber de lo real, del mundo, de la vida, del hombre, de la comunidad humana, del Ser Supremo. Por eso, las ideologías se convierten a la postre en fuentes natas de terror entre los hombres, pues, al tornar fácilmente manejables las fuerzas desencadenadas por el saber, causa escalofrío ver tal carga de civilización en mentes tan menesterosas de auténtica cultura. A los excesos ideológicos provocados por la unilateralidad hay que oponer una sólida Ética del poder basada en un concepto amplio de saber y de razón: el saber reverente y abierto que todos los pueblos lúcidos llamaron *Sabiduría*.

INTERIORIZACIÓN DE LAS CREENCIAS

Si se afirma que a las ideologías, “como sistemas de creencias que son, les acontece lo mismo que a los usos sociales: nacen, se desarrollan y fenecen”, conviene precisar con sumo rigor qué se entiende aquí por “creencia”. Fernández de la Mora parece dar a ese concepto el sentido de una aceptación irracional, superficial y masiva (pág. 45), en contraposición al conocimiento, que es fruto de un esfuerzo netamente racional. En este punto es útil señalar que las creencias religiosas —vistas en su nivel modélico, a la luz de la religión cristiana revelada—, aunque desborden el poder de la mera razón, no por ello son irracionales, antes constituyen un *obsequium rationale*, un acto de entrega de la razón a un objeto no meramente objetivo-mensurable que la envuelve y plenifica. De donde se sigue que la religión no solo no rehuye ni teme la “racionalización” de la fe —en el sentido de ahondamiento racional y hondamente personal de los datos racionales y las vivencias religiosas—, sino que exige a sus fieles la movilización de todas sus facultades en orden a conferir al acto fundamental de reli-

gación con Dios un carácter *plenamente personal* y, por tanto, rigurosamente comunitario, muy lejos de toda superficial ma-sificación colectivista. Las creencias religiosas no se diluyen cuando se someten a la luz de la razón hermanada con una *voluntad* de reconocer la hondura entitativa del misterio y con un *se intimiento* abierto radicalmente a lo trascendente, ya que la no asibilidad de lo misterioso se funda en su riqueza interna, y no en su pobreza. El peligro para la vida de fe proviene de esa forma de racionalización que es reducción intelectualista de los datos religiosos irreductibles a sus presuntos elementos integrantes, por afán de reducir lo cualitativamente uno a una mera síntesis de partes amorfas, perfectamente dominables por la sola luz de la razón. En este proceso racionalizador, la razón se desvincula de la voluntad de fidelidad al ser y del sentimiento de trascendencia, para jugar su juego deletéreo de potencia desarraigada y disolvente. A ésta aludió enérgicamente Zubiri al atribuir la causa del ateísmo a la soberbia de la vida (16). La razón que adopta a ultranza una actitud de dominio y coacción intelectual arrastra fatalmente la vida humana al borde de la inanición y del caos. En cambio, la razón que va aliada con una voluntad de religación y trascendencia no hace sino dotar a las creencias del relieve que debe poseer todo acto profundamente humano.

La complejidad y trascendencia de estas sutiles cuestiones obligan a tratarlas con extrema cautela, pues de lo contrario, aún sin pretender identificar ideología y religión, es fácil tender a unirlas bajo el arco de un mismo destino, cosa sólo posible si se “ideologiza” el sentido de la religión, es decir, si se lo minimiza y degrada al reducir a una mera aceptación colectiva e irreflexiva de ciertos dogmas algo tan concreto, personal,

(16) Cf. *Naturaleza, Historia, Dios*. Edit. Nacional, 1963, pp. 391 y ss.

intransferiblemente íntimo y comprometedor como es la religión personal-comunitaria del hombre con Dios.

Aquí incide el grave problema de la *interiorización de las creencias*. Si se advierte algo esencial a este respecto, a saber, que sólo lo *íntimo* puede ser *comunitario* y que la única forma integralmente humana de intimidad es la que se gana al fundar ámbitos *comunitarios* (no meramente *colectivos*) de convivencia en amor y comprensión, se descubrirá que para ganar en interioridad, entendida como alta densidad personal, no hace falta debilitar la voluntad de exteriorización, sino incrementar el ánimo y la capacidad de hacerlo *al debido nivel de hondura*. *La vida de auténtica comunidad se realiza a un nivel de altas presiones vitales en que debe poner el hombre en juego lo mejor de sí mismo, sus posibilidades más fecundas y robustas.*

Bien es cierto que en las prácticas religiosas de los pueblos no siempre se han evitado ciertos extremismos injustificables, debido a la tendencia del hombre a moverse en planos de mera espectacularidad y objetividad superficial. Pero estos excesos no pueden fundar una tesis que aboca al extremo contrario. Este pendular dialéctico entre posiciones extremas —que está dándose hoy de modo patente, por ejemplo, en el problema del Arte Sacro— se advierte también en cuanto a la presunta necesidad de “interiorizar” las creencias. Conviene, por ello, subrayar aquí que los contrastes de carácter espacial “dentro-fuera”, “interior-exterior”, sólo tienen vigencia en los ámbitos *inferiores* de ser. Cuando se trata, en cambio, de niveles entitativos más altos, desbordan su carácter meramente localista para significar valores ontológicos. Así, *intimidad* no alude a un ámbito que se halle “dentro” en oposición a otro u otros que estén “fuera”, sino a una medida de *intensidad entitativa*, un singular poder de unificación frente a la dispersa multiplicidad del mundo en torno. Y lo sorprendente es observar que,

a medida que se asciende de plano en la escala de los seres, cada ente presenta una mayor intimidad y, a la par, una más intensa necesidad de distenderse en campos de realidades mal llamadas “exteriores”, porque justamente esta simultaneidad de intimidad y distensión nos indica que estos seres no se reducen a sus límites empíricos individuales, sino que constituyen un “ámbito-de-ser”, campo entitativo al que aludía Martin Buber con su célebre frase: “el yo no limita”. *Entre lo externo espectacular y lo interior retraído hay un ámbito intermedio: lo comunitario.*

No basta, por ello, distinguir lo público y lo íntimo, pues, entendido lo público como superficialmente colectivo y externo, no puede integrarse con lo íntimo en la dialéctica viviente de los seres personales. Si se advierte la vinculación de lo comunitario y lo íntimo, es fácil hacerse cargo de que la única vía para interiorizar las creencias de modo personalmente fecundo es dar a la vida de fe un arraigo comunitario, pues a la vinculación comunitaria se opone la retracción egológico-individualista, no la actitud existencialmente abierta de un ser auténticamente personal. La intimidad es la sede de lo religioso si por ella se entiende la personalidad que se abre constitutivamente a Dios y a los demás hombres. Conviene, por tanto, distinguir cuidadosamente lo “popular-vulgar-pragmático” de lo popular-comunitario. Tal vez por no subrayar suficientemente el vigor ontológico de lo comunitario y su fecundidad religiosa religante, concede Fernández de la Mora tanto valor a la conmoción que produce en el corazón solitario del hombre la conciencia del pecado. Bien vistas, sin embargo, las cosas, no tiene la virtud por qué ser de suyo rutinaria y la conciencia del pecado muy personal. La virtud del hombre inserto en la vida eclesial puede y debe ser rigurosamente personal, precisamente por no ser individualista. Recuérdese que un movimiento espiritual tan característico de

los últimos tiempos como el *Movimiento Litúrgico* se apoya justo en la *fuerza personalizante de la integración comunitaria*.

“Interiorización de las creencias” puede significar la reversión desde lo *superficial-externo* a un ámbito de profundidad en que la persona humana despliega la plenitud de sus posibilidades más altas. En este caso implica una *purificación*. Es el concepto ascético de *recogimiento*. Puede aludir, en cambio, a una retracción desde lo *externo-profundo-comunitario* a la soledad del yo-individual, y entonces entraña un despojo, una injustificada evasión a un terreno esencialmente inestable, ontológicamente precario. El recogimiento, en este sentido individualista, se identifica con la soledad vacía del *desarraigo*; inspirado en una actitud de apertura, aboca a la plenitud existencial del *sobrecogimiento*. El que se recoge al abrirse a un campo de realidades altamente valiosas se deja *coger por lo alto*, se sobrecoge y plenifica. Replegarse hacia la intimidad no es ensimismarse en el polo ontológicamente aséptico de un sujeto incomprometido respecto a lo real; es entrañarse en lo real a niveles de plenitud y, por tanto, en campos de correlación intersubjetiva. Para clarificar el sentido profundo de los términos que comprometen estos sutiles problemas hay que resolverse desde el principio a pensar cada objeto-de-conocimiento con sus categorías pertinentes sin extrapolaciones ni escamoteos categoriales.

No es, pues, la *interiorización* de las creencias lo que disuelve las ideologías, sino su *profundización* por vía de intensificación íntegramente personal (y, por tanto, racional-volitiva-sentimental). Cuando se cree y se profundiza en las exigencias de la fe se las vive muy personalmente, con todas sus implicaciones comunitarias. Justamente entonces es cuando se

respeta el sentimiento religioso de los demás, pero no porque la religiosidad pierda energía y se amengüe la voluntad de dar testimonio públicamente comunitario de la religación personal con Dios, sino porque *la conciencia religiosa, al intensificarse, rompe el cerco de soledad individualista para ganar el alto nivel personalista de la integración comunitaria.*

Por el contrario, cuando la vida religiosa rehuye la manifestación comunitaria por apatía e indiferencia, se acoge al reducto más incomunicado, ontológicamente baldío, de la conciencia individual-subjetivista. Es comprensible que este género de interiorización de las creencias coopere en cierto grado a la disolución de las ideologías, por indicar un descenso de voltaje en la actitud de compromiso respecto a las convicciones profundas que orientan la vida humana. Pero ello no autoriza a ver en tal proceso de interiorización subjetiva un índice de progreso hacia un más alto nivel humano de madurez. Fernández de la Mora subraya muy justamente que “para la religión el lanzamiento por la borda de ese cuerpo extraño que es una adherencia ideológica aumenta la capacidad ascensional” (p. 134). Resulta, sin embargo, un tanto equívoco afirmar que no hay “razones para valorar negativamente la interiorización de las creencias y su repercusión en el activamiento de la crisis de las ideologías. Más bien al revés” (pág. 137). En cuanto *interiorización* significa *ahondamiento por vía de compromiso personal*, la pérdida de las ideologías—como formas de pensamiento banalizado, por superficial—no hace sino favorecer esa forma de experiencia humana en extremo tensa y profunda que es la fe. Pero, si tal interiorización entraña la disolución coactiva de los vínculos nutricios comunitarios, ejerce una función despersonalizante que pone en peligro la posibilidad misma de la vida religiosa.

CARACTERES FUNDAMENTALES DE LAS IDEOLOGÍAS

Para Fernández de la Mora, las ideologías son “subproductos degenerativos de una actividad mental vulgarizada y patetizada”. “No son ideas genuinas —agrega—, y esta distinción es absolutamente capital” (17). Esta afirmación nos obliga a precisar cuándo un entramado de pensamiento degenera en ideología, y a impulsos de qué ocultas razones. Si se considera este problema en la dimensión filosófica que le compete, se hace necesario advertir que, al no respetar debidamente las leyes de la realidad —que, por su interna riqueza, exige al sujeto cognoscente gran dosis de flexibilidad mental—, el pensamiento tiende a imponer sus criterios coactivamente, para lo cual debe dejar de lado lo real-profundo y conceder una atención desmedida y unilateral a las capas más superficiales de la realidad, únicas susceptibles de un trato violento.

Convendría a este respecto explicar filosóficamente las justas precisiones realizadas por el autor en la pág. 23, donde califica las ideologías de “pseudoideas”, y la “ideocracia” de “posición antiideológica” y “superintelectualización de la vida social”. La solución al grave problema planteado por la unilateralidad y el extremismo ideológicos viene dada por una forma de vida intelectual que “no es una deshumanización, sino una exaltación de lo más humano, porque lo propio del hombre es que, además de obrar por instintos y por emociones, puede obrar según ideas racionales. Ellas son el arma suprema y absoluta” (pp. 23-4). Se contraponen aquí las ideas racionales a los instintos y emociones, recurso por demás legítimo, pero un tratamiento filosófico del tema exige, sin duda, advertir cómo para la “exaltación de lo más humano” se requiere que

(17) *O. cit.*, p. 23.

las mismas ideas racionales, sin ceder un ápice de su firmeza, potencien su connatural vigor aunándose con una forma de sentimiento estrictamente espiritual. Certeramente agrega el autor que “los desmontadores de las ideologías no son los tecnócratas, sino los que se esfuerzan por someter la vida social a la soberanía de las ideas rigurosas y exactas”. Pero sucede que esta *exactitud* y *rigor*, cuando se mueve el pensamiento a niveles profundos, debe conseguirse mediante la colaboración ineludible de la voluntad y el sentimiento. Para interpretar rectamente el pensamiento del autor conviene advertir que, cuando pone en estrecha relación los “detritus conceptuales” y los “sentimientos”, debe entenderse por éstos ciertas formas infraespirituales o meramente vitales de emoción, y por aquellos ciertos modos de cortocircuitos mentales que anquilosan el proceso del pensamiento al desvincularlo de las fuentes energéticas de lo real.

Las ideologías se producen por la falta de voltaje espiritual que permite al hombre resistir las altas presiones de lo real, en cuyo ámbito debe florecer su espíritu y llegar a plenitud. La solución consiste para el autor en ascender de nivel mediante un proceso de “superintelectualización”. Pero, ¿en qué consiste este proceso exactamente? Tal vez deba decirse que, si las ideologías son “pseudoideas” por no haber o no querer plegarse fielmente a las inflexiones de lo real —como hacen, por el contrario, las ideas auténticas— la actividad eminentemente intelectual (o super-intelectualización) ha de consistir en situar al sujeto cognoscente en una tensión gnoseológica tal que haga plena justicia a la riqueza inexhaustible de la realidad. Pero esta tensión o voltaje sólo se logra mediante la actuación conjunta de todas las facultades humanas: entendimiento, voluntad y sentimiento. Nadie, tal vez, ha logrado en los últimos años delimitar los campos del entendimiento y del sentimiento con más rigor y claridad que Th. Haecker,

el gran virtuoso del sentido común en materias del espíritu. “Se ha llegado a veces a atribuir al sentimiento —escribe— una especial capacidad cognoscitiva, por ejemplo respecto a los valores, estéticos o éticos. Esto me parece una peligrosa e infundada transmutación romántica, que conduce a una falsa mística. Conocimiento es conocimiento, y pertenece por principio al entendimiento, y a él hay que dejárselo. El sentimiento en sí mismo no es un órgano del entendimiento, pero respecto a tales valores es una *conditio sine qua non* de su conocimiento”. “El amor como sentimiento no reemplaza al conocimiento, pero la plenitud del conocimiento no es posible sin el amor como sentimiento” (18).

En aparente paradoja, la racionalización del saber llega a su momento de plenitud cuando supera la tentación del desarraigo racionalista mediante la aceptación incondicional de las realidades profundas, que dan lugar al fenómeno plenificador del *sobrecogimiento* en los sujetos que *re-conocen* la intimidad del objeto-de-conocimiento y se abren con todo su ser a la *trascendencia* de las realidades que, por su interna riqueza, las “envuelven”, saturan y llevan a sazón. Ese *reconocimiento* y esa *apertura a la trascendencia* son obra, respectivamente, de la voluntad y del sentimiento.

Fernández de la Mora parece entender en esta obra el sentimiento como una instancia meramente a-racional, pasional e irreflexiva que desvía el razonamiento y deforma la realidad. Esto indica que, cuando lo contrapone a la actividad estrictamente racional, no prejuzga la inexistencia de otra forma de sentimiento perfectamente integrable en ella. Téngase esto en cuenta para no llevar la discusión a un terreno distinto a aquél en que se mueve expresamente el autor. Mi tesis es, por tanto, que éste no defiende a ultranza la primacía del sa-

(18) Cf. *Metaphysik des Fühlens*, pp. 66-73.

ber tecnocrático —asépticamente pragmático y científico— sobre el saber humanista —jugosa e íntegramente humano—, sino la necesidad urgente de superar toda forma de improvisación diletante mediante un trabajo profesionalmente serio y ponderado, y suplir las “recetas simplistas de inmediata aplicación” por criterios robustos, que son fruto de un estudio metódicamente elaborado de lo real a nivel de altura. Esta exigencia del autor no puede considerarse sino como sobradamente justificada por todo el que siga un tanto de cerca la marcha del pensamiento contemporáneo. Juzgo, sin embargo, que éste debe afrontar sin dilación el sutil problema de conseguir, respecto a cada tipo especial de objeto-de-conocimiento, el modo específico de rigor que éste implica y hace posible. Resulta hoy día en extremo arriesgado, de consiguiente, afirmar sin más precisiones que debe sustituirse el sentimiento por la razón pura, los sentidores por los expertos, el *pathos* por el *logos*, porque, si en algún aspecto ello expresa una verdad inconcusa y una exigencia urgente, en un nivel más alto de pensamiento su aplicación sería en extremo funesta. “Introducir unos adarmes de ‘logos’ en el ámbito todavía ardiente y pasional de la política” es respecto al plano de la vida cotidiana de acción tan necesario como en el de la gnoseología filosófica actual declarar el “conocimiento por fe” como la forma modélica y primaria del conocer. Y aquí es de notar algo tan profundo como aparentemente paradójico, a saber: que estas exigencias no sólo no se oponen y contradicen, sino que la primera sólo cobrará su sentido cabal cuando sea vista a la luz de la segunda.

Examinadas, pues, las cosas con la debida radicalidad, al nivel en que las presuntas contradicciones se convierten en contrastes, se advierte que sólo una pluma muy sutil puede contraponer las *ideas* y las *creencias*, ya que en rigor las ideas

más profundas del hombre radican en formas muy sólidas de “conocimiento por fe”, como es el conocimiento de todo aquello que para ser conocido debe libremente revelarse, según ocurre con todo el ámbito de las realidades personales y expresivas.

La única vía segura para no confundir erróneamente ideologías y creencias es precisar con radicalidad su sentido más profundo. Ideología, en el aspecto más claramente peyorativo del vocablo, es el sistema de ideas que se niega a mantenerse en constante alerta y dispuesto a plegarse a las exigencias internas de lo real, para adoptar una actividad rígida y crispada que sólo puede llevar a gestos de violencia. La creencia se caracteriza, en cambio, por su esencial apertura al horizonte siempre abierto de la realidad inagotable, por su voluntad de fidelidad a la hondura de los seres que se autoexpresan *con claridad como algo esencialmente inclarificable con los métodos racional-objetivistas al uso.*

Si se entienden los conceptos como vectores orientados hacia lo real en constante atención al mismo y flexiblemente instalados en un ámbito de interna libertad, no existe peligro de que un entramado de ideas se esclerose y convierta en un sistema ideológico coactivo. Toda idea que no renuncie a su constitutiva tensión de transcendencia debe mantenerse abierta a las leyes que rigen la marcha evolutiva de las diferentes ramas del saber.

Desde este punto de vista es fácilmente hacedero precisar *filosóficamente* las principales características de las ideologías. Como muestra de ello, haré unas esquemáticas indicaciones acerca de la interpretación filosófica que desde la perspectiva expuesta en este capítulo puede darse a las características que Fernández de la Mora atribuye a las ideologías.

1. Las ideologías contienen predominantemente directri-

ces de comportamiento y principios de acción (19). Si todo concepto es un vector que nos lleva a lo real y nos mantiene en unidad con nosotros mismos al tiempo que nos religa nutriciamente al suelo fértil de la realidad, esta atenuencia no puede juzgarse privativa de los conocimientos llamados vulgarmente “prácticos”.

2. Una ideología es “una filosofía política simplificada y vulgarizada” (20) por ser una doctrina carente de la complejidad y finura de análisis que exige la fidelidad a lo real en toda su riqueza. La ideología “nace para uso de los estratos más bajos del género humano” porque no puntualiza, al carecer de la tensión sineidética que exige el conocimiento de lo real en toda su trama de implicaciones. Lo real-profundo es de por sí tan complejo, que si no es sometido previamente a un proceso de banalización no se adapta a los procedimientos demagógicos. La estructura esponja los seres internamente y les resta poder de violencia. La superficialidad torna opacos los conceptos y los reduce a algo amorfo y manipulable que opera sobre las mentes como masa muerta sometida a la fuerza bruta de gravitación. En mentes propensas a políticas intelectuales de violencia, un concepto banalizado constituye un recurso bélico de drástica eficacia.

3. Las ideologías “al popularizarse, que es lo suyo, adquieren el carácter de creencias” (21) sólo en cuanto son aceptadas sin plena conciencia racional de su razón de ser. Sucede, empero, que, por lo que toca a las ideologías, esta insuficiencia racional es provocada por una *excesiva pobreza* de sentido interno, y en las creencias por *excesiva riqueza*. En este último caso, la razón, al ser desbordada, saturada y “envuelta” por algo entitativamente muy poderoso, se plenifica; en el

(19) Cf. FERNÁNDEZ DE LA MORA, *O. cit.*, p. 32.

(20) *L. cit.*, p. 31.

(21) *L. cit.*, p. 35.

primero, por el contrario, al verse reducida al mundo agostado de la mera subjetividad, se depaupera hasta extremos que comprometen la vida personal de los hombres. No por azar los ideólogos se han visto siempre obligados a operar sobre personas reducidas previamente a la condición ontológicamente precaria de meros individuos.

4. Esta opacidad de las ideologías provocada por su atencencia a lo superficial las sitúa en relación estrecha de dependencia respecto a los fenómenos de masificación. Sólo cuando se advierte el vínculo de las ideologías con la retracción frente a la realidad —de la que brota la flexibilidad de la mente— se puede comprender que las ideas, a medida que se masifican y disuelven, pierden autenticidad y ley, y se degradan (22).

5. Las ideologías responden, por tanto, en definitiva, a un defecto de precisión, provocado, a su vez, por una voluntad precipitada de autonomía frente a los dictados de lo real, o, si se quiere, por la falta de aquello que según Goethe nadie trae consigo al nacer y es necesario, no obstante, para vivir personalmente: *la reverencia. Para ser precisos en niveles de hondura hay que ser fieles a la flexibilidad indómita de lo real, y esta fidelidad a lo trascendente es obra no sólo del entendimiento sino también del sentimiento y de la voluntad.*

Esto permite comprender que el pensamiento ideológico no sea “honestamente realista” (23), ni logre despertar vida *personal-comunitaria*, sino tan sólo vida *individual-colectiva*. Al no estar en franquía respecto a lo real fluyente y complejo, una idea —aunque al principio sea exacta— pronto se convierte en camisa de fuerza que impide el despliegue normal del pensamiento. *Las ideologías son violentas por carecer ellas mismas de la debida libertad.*

6. Queda claro que las ideologías se muestran poco rea-

(22) *L. cit.*, p. 45.

(23) *L. cit.* p. 37.

listas. Pero, ¿qué se entiende por realismo? ¿Se opone, acaso, la actitud realista a la *participación personal* del hombre en sus actos de conocimiento? El programa laborista inglés respecto a la formación de científicos es calificado por Fernández de la Mora de “racionalismo y empirismo puro bajo la égida de los expertos” (24). El sentido de esta frase queda claro en su contexto, pero, con vistas a una plena comprensión de los problemas que plantea el autor en su obra, hay que examinar si un experto en objetos-de-conocimiento *profundos* puede serlo sin abandonar el campo confiado de la pura empiria o trato racional con objetos mensurables, verificables por cualquiera. Conviene tener aquí ante la vista lo dicho anteriormente acerca de la revolución operada en el pensamiento biológico contemporáneo al reconocer H. Driesch, por la fuerza misma de los experimentos, que para ser fiel a la realidad experimentada se hacía necesario admitir instancias no-experimentables. Hoy día ya no es justificable identificar sin más *realismo* y *empirismo*, pues lo real ofrece una elevación tal que evita la oclusión en lo meramente fáctico de todo sujeto cognoscente que sostenga una actitud de franca apertura a la realidad.

EL PROBLEMAS DE LAS IDEOLOGÍAS Y LA NUEVA ÉPOCA

Con la madurez que confiere una historia vivida a gran ritmo y tensión, el hombre occidental está advirtiendo con claridad gradualmente creciente que la realidad se rige por unas leyes propias que el experto debe al cabo *volens nolens* acatar bajo pena de exponerse a los graves riesgos que entraña una actitud intelectual de opresión. De ahí que en la actualidad las posiciones políticas extremistas deban hacer, más o

(24) *L. cit.* p. 70.

menos lenta y tácitamente, amplias concesiones que liman sus aristas y las acercan entre sí. Si por *razón* se entiende la facultad de atenerse fielmente a lo real en toda su amplitud y movilidad, este fenómeno de acercamiento debe caracterizarse como una forma de racionalización frente a posiciones dictadas en gran parte por el orgullo, la precipitación o la incompetencia. De aquí se deriva la justa exigencia de Fernández de la Mora: “Más *logos* y menos *pathos*”.

Pero en la encrucijada que implica esta contraposición se impone un buen puñado de precisiones: ¿De qué clase de *logos* se trata y de qué forma de *pathos*? Vistos en toda su profundidad y alcance, ¿se contraponen estos conceptos en la forma bronca de la *contradicción* o, más bien, en el modo complementario y fecundo del *contraste*? Pienso que gran parte del esfuerzo del pensamiento actual va dirigido a la solución de estas cuestiones, y todo nos hace esperar que en breve nos hallaremos dotados del bagaje intelectual suficiente para darles cumplida repuesta.

A guisa de conclusión puede afirmarse que, examinado con pleno rigor filosófico, el tema de las ideologías entraña un problema gravísimo, pues, si se entiende el conocimiento de lo metasensible —lo no sometible a análisis científico— como no realista y no riguroso en absoluto, se ciega la fuente más amplia del humano saber y se erige en dictador absoluto al pensamiento técnico. Si se piensa, por otra parte, que para ser rigurosamente racional el conocimiento humano debe rechazar toda colaboración del sentimiento —considerada como una forma de intromisión bastarda—, se reduce el campo del saber racional al ámbito más superficial de la realidad, con grave quebranto de la salud mental del hombre, ser nacido para vivir a niveles muy hondos.

En definitiva, al enfrentarnos con el tema de las ideologías tropezamos con el grave enigma que nutre de insalvable dramatismo la historia toda de la Filosofía: *Qué es el saber*. ¿Es el hombre una “caña pensante” o, más bien, un ser complejo hecho para pensar, amar y sentir realidades que conmueven todo su ser, lo sobrecogen y, sobrecogiéndolo, lo plenifican?

Nadie que conozca con alguna aproximación la historia de los últimos años puede poner en duda que el cultivo de las ideologías arrastra a la Humanidad al caos; a la estridencia intelectual primero, y a la conmoción bélica después. Pero hoy estamos advirtiendo que la crítica de las ideologías, si no guarda el debido equilibrio a base de gran sutileza y precisión, corre riesgo de amputar un ámbito esencial del ser humano: *el mundo del espíritu*, o, dicho más ampliamente: *el clima de realidades profundas en que el espíritu se expande y llega a sazón*.

Esto no obstante, un análisis fiel de la situación actual nos permite afirmar que el fenómeno —a primera desazonante— del declinar de las ideologías constituye para el hombre de hoy una invitación enérgica a la esperanza, por significar un paso muy firme hacia una política intelectual de integración en todos los frentes. Tarea integradora que viene inspirada por un *ethos* de fidelidad al ser en sus diversos estratos. Lejos de toda actitud de violenta coacción racionalista, o —lo que viene a ser casi igual— de toda campaña de minimización de la riqueza interna de la realidad, el hombre contemporáneo, bien aleccionado por las duras experiencias del pasado y, sobre todo, por la emoción —cercana al vértigo— que le produce el adentrarse en la intimidad de los seres a través de la refinada técnica actual —física, biológica, antropológica, sociológica, etcétera—, se apresta hoy día a relegar prejuicios y dar carta de ciudadanía en el quehacer cognoscitivo a todas las facultades humanas, incluso a las consideradas tendenciosamente co-

mo irracionales. El conocimiento filosófico debe ser un conocimiento rigurosamente humano, y esto exige un cierto nivel o voltaje entitativo por parte del ser entero del hombre. Más que incumbencia de una sola facultad, el conocimiento humano es el fruto de una tensión y una distensión de todo el ser. *Los conflictos entre las posiciones extremas marcadas por el Voluntarismo, el Intelectualismo y el Sentimentalismo no germinan sino en planos entitativamente superficiales. Al nivel de lo profundo en que florece el espíritu humano las facultades se integran por la fuerza unitiva del objeto que las pone en conmoción.*

El problema de las ideologías nos ha permitido precisar un tanto de cerca estas sutiles y graves cuestiones. *Tal vez pocos temas puedan servir de base tan clara como éste para mostrar que estamos efectivamente en marcha hacia una nueva época, una era del pensamiento más esforzada, más colmada de riesgos, pero incomparablemente más lúcida y plena que la que se ha venido llamando enfáticamente "Edad Moderna".*

SEGUNDA PARTE

TEMAS DE ACTUALIDAD

I

TEMAS ESTÉTICOS

**“Nul ne doute qu’il n’existe
une profondeur métaphysique du
sensible que le rôle des plus
grands artistes est précisément de
nous révéler.”**

(LAVELLE)

**“L’arte non è la spazializzazione
e la temporificazione dell’-
uomo: è la gioia dell-uomo che
domina il tempo e lo spazio, ge-
nerandoli. L’arte è l’ora cosmogo-
nica dell-uomo.”**

(L. STEFANINI)

CAPÍTULO 1

FUNCION, FORMA Y BELLEZA

Andreas Feininger, un muchacho norteamericano que llegó a la fotografía después de haber ejercido la profesión de arquitecto junto al gran Le Corbusier, nos acaba de plantear, con un puñado de imágenes inteligentemente tomadas y dispuestas, un problema de gran alcance: *el origen y la razón de la belleza de las formas naturales* (1). ¿Son las formas un bello espectáculo? ¿O son, más bien, bellas por no ser meramente espectaculares? He aquí la espinosa cuestión que divide el pensamiento estético y que urge considerar a la luz de la investigación genética de las estructuras naturales (2).

Feininger plantea la cuestión de un modo radical: “Si las cosas de la Naturaleza son hermosas, su belleza no es superficial, sino que es la forma resultante de un fin determinado. Por lo general, la naturaleza es práctica —mucho más que el hombre—. Sus formas son formas funcionales derivadas de la necesidad. Y, precisamente porque en el mejor sentido de la palabra son funcionales, esas formas son bellas” (3).

(1) Cf. *Anatomía de la Naturaleza*. Edit. Jano. Barcelona, 1962.

(2) Ya San Agustín había entrevisto este problema al escribir: «Et prius quaeram utrum ideo pulchra sint quia delectent, an ideo delectent quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare quia pulchra sunt» (*De vera rel.*, c. 32).

(3) Cf. *O. cit.*, p. IX.

Aquí se contraponen la *superficialidad* a la *funcionalidad*, que aparece constitutivamente hermanada con la belleza. Por una ley de simetría, la belleza queda así vinculada a la *profundidad*, y esta es una idea que nos facilita la clave para descubrir el secreto que quisiera revelarnos el libro abierto de la Naturaleza que Feininger nos muestra. Pues de lo que se trata, en definitiva, es de averiguar si la belleza es algo a flor de piel en que sólo hacen presa los sentidos, o bien *algo recóndito que aparece en misteriosa proximidad al origen mismo de los seres*.

FUNCIONALISMO Y BELLEZA

Durante largo tiempo se tendió a ver el concepto de forma en una especie de oposición respecto al de *materia*, sin duda por la prevalencia que gozan en el pensamiento humano los objetos artificiales. Dada una materia —mármol, arcilla, madera, piedra...—, el artista le confiere una forma, según un proceso que parece moverse *de fuera adentro*. La materia se reduce, según esto, a mero soporte de la forma, que viene a constituir el objeto auténtico del conocimiento y goce estéticos. Para esta concepción, todo lo ajeno a la forma —materia, proceso de creación artística, etc.— es algo accidental, mero apoyo existencial del poder expresante de la forma objeto de contemplación (4).

Andando el tiempo pudo advertirse que, en la cumbre de la creación técnica, el hombre llega en casos a imitar las formas naturales para lograr un doble efecto: progreso funcional y perfeccionamiento estético. Las líneas de ciertos aviones modernos, por ejemplo, recuerdan muy de cerca la silueta de un pez o de un ave. Esta duplicidad de vertientes nos hace

(4) Véase el cap. «El maravilloso mundo de las formas».

sospechar que estamos ante un fenómeno dialéctico de la máxima importancia que permite establecer una proporción directa entre *la belleza y la perfección orgánica*. ¿Qué oculta relación existe entre *lo profundo, lo viviente y lo bello*? He aquí el grave interrogante a que aboca la contemplación de las formas.

Tal vez parezca extraño que no figure en esta formulación la categoría de “orden”, tan vinculada tradicionalmente al concepto de belleza. Suele, en efecto, considerarse bello cuanto está rectamente ordenado por albergar en sí las tres cualidades clásicas: *integridad, proporción y claridad* (5). Quien posea las condiciones de sensibilidad necesarias no puede menos de sentir una peculiar emoción de belleza ante realidades como el Partenón, una figura geométrica perfecta, un manuscrito de Mozart, un aparato de relojería, una fórmula algebraica. De ahí que no tenga sentido, por ejemplo, pretender minusvalorar las obras musicales de J. S. Bach tachándolas de “matemáticas”.

Pero, ¿a qué se debe que el *orden* despierte emoción estética? De antiguo se vincula al orden una forma de singular *luminosidad*. Horacio hable en su *Ars poética* de “*lucidus ordo*”, orden luminoso, y son muchos los autores que definen la belleza como “*splendor ordinis*”. Pero lo urgente hoy día es apurar estas nociones, para descubrir el sentido último y radical de la específica “*claritas*” de la belleza. Los latinos denominaban *clarissimus* al hombre en verdad sobresaliente, que todavía hoy recibe el nombre de *preclaro*. La claridad no es una calificación meramente sensible, sino ontológico-jerárquica, y alude a una alta estimación *cualitativa*.

Al hablar, pues, aquí de *orden* no nos movemos en el plano de las realidades empíricas, accesibles de modo inmediato-

(5) Véase la *Suma Teológica*, de SANTO TOMÁS, I, q. 39 a. 8.

directo a los sentidos, sino en el nivel de lo profundo, objeto de una intuición inmediata-*indirecta*, es decir, analéctica, como corresponde a un objeto-de-conocimiento constitutivamente expresivo (6). En consecuencia, *integridad* no puede significar en este concepto la mera *plenitud de partes* —condición indispensable para la vida natural—, hasta el punto de existir formas artísticas, como el busto, que son esencialmente precarias.

Lo decisivo es la corriente de energía interna que otorga vida —unidad entequegual— al conjunto. Se trata evidentemente de algo real y fuente de realidad, pero inasible con los meros sentidos y, por tanto, profundo, por darse en un plano superior al fluir puntual de las impresiones sensoriales. Más que de *splendor ordinis*, procedería hablar aquí de *splendor veritatis*, entendiendo por verdad la *autorrevelación de los seres a través de los fenómenos de expresión*.

Lo expresivo es bello por ser revelación de lo profundo, y la belleza es el halo de luz que orla a la vida en su proceso genético de distensión autoexpresiva. No es bello el cuerpo escuálido de un niño enfermo, pero el cuadro de Sorolla que revela la tragedia de esta dolencia irradia una luz de humanidad que se traduce en honda belleza.

Conviene, sin embargo, advertir que no se requiere esencialmente un contenido figurativo. Basta una *tensión interna* que dé unidad de sentido a la obra. ¿Por qué emocionan las operaciones características de la Geometría Analítica? Porque ese pendular entre lo geométrico y lo algebraico delata un poder oculto, el misterio de la escritura matemática en que vemos transcrito el Universo. *Bello es, en definitiva, lo que suscita una emoción de transcendencia*.

(6) Sobre el vocablo «analéctica» pueden verse mis obras: *Metodología de lo suprasensible* y *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente*.

EL ORDEN COMO FORMA DE DOMINIO

El *orden* ha de ser entendido, pues, en un sentido ontológicamente robusto y dinámico, como un poder de dominio sobre el espacio y el tiempo. Nos emociona una fuga de Bach porque con sabia economía de medios sabe tensar sobre la distensión temporal los arcos de los distintos motivos temáticos y crea ámbitos que producen un indefinible sentimiento de soberanía y de paz.

Este poder ordenador es poder de creación. Por eso llamamos bello a cuanto sitúa al hombre ante un fenómeno *originario* y crea ámbitos de *novedad entitativa*. A menudo nos sucede, en la primera audición de una obra musical o en la lectura de una obra literaria desconocida, sentir la impresión de hallarnos en presencia de una realidad *nueva y originaria*. *Este salto a lo cualitativamente irreductible está a la base de toda emoción estética*. La intensa valía de las realidades intransferiblemente únicas explica el aplomo de eternidad que distingue a toda auténtica experiencia estética, pues *la belleza se asienta en la infinitud cualitativa de lo "irrepetible", lo autónomamente dotado de vida interna*. La perfección *cualitativa* suprime los límites *cuantitativos* y permite al hombre mantenerse fiel a lo real y desbordar la limitación de lo concreto. La belleza pide eternidad porque se funda en el dominio de la discursividad tempóreo-espacial de lo empírico.

No basta, por tanto, limitarse a determinar si la belleza radica en la forma y en el contenido, o en uno tan sólo de estos elementos, pues lo importante es desbordar el esquema "eidético-fáctico" que subyace en esta distinción, abriéndose a un género de realidades que son, a la par, tan *reales* como lo fáctico y tan *flexibles* como lo eidético, sin ser no obstante empírico-asibles como los objetos que se ofrecen a los sentidos

de modo inmediato-directo. Sólo así se evitará la solución evasiva de considerar la obra de arte como algo esencialmente irreal y meramente apariencial (7), y se pondrán las bases para una teoría que clarifique a la par el problema de la belleza natural y el de la belleza artística.

Esto nos fuerza a matizar la categoría de *vida*, que fue mantenida largo tiempo en un clima de pretendida ambigüedad para sostener a su amparo una lucha imposible contra el espíritu. Afirmar, pues, que “toda forma sustancial en sí misma, en su pureza e incontaminación de elementos materiales es bella”, y que “la belleza es la plenitud de vida plasmada en forma, o la forma pleróica de expresión” (8) es situarse en una vía fecunda si se aclara seguidamente el vínculo que une lo viviente y lo expresivo, tarea sólo factible, a mi juicio, a través de la ambigua categoría de *profundidad*. Pues lo más urgente es aquí *vadear por vía de elevación* la sima que divide lo natural de lo artificial, a fin de conceder a la forma estética el mínimo de firmeza sustancial que necesita para conservar el coeficiente de autonomía inherente a la producción de belleza (9).

Al concepto de sustancia debemos concederle aquí todo su valor dinámico de *energía unificadora entelequial*. De ahí que, tal vez, sea preferible hablar —respecto a la obra artística— de elementos *expresivos* y elementos *expresantes*, ya que el concepto de sub-stancia (lo-que-está-debajo) no es, sin

(7) Véase, por ejemplo, GROOS: *Aesthetisch und schön*, en «Phil. Monatshefte», núm. 29.

(8) Cf. ARÓSTEGUI, A.: *Teoría metafísica del Arte actual*, en «Rev. de Filosofía», núms. 60-70, 1959, p. 224. El autor cita a J. M.^a Sánchez de Muniain y a Kainz, respectivamente.

(9) A continuación de las frases últimamente citadas, Aróstegui escribe: «Pero la forma estética es algo distinto de la forma natural, entre otras cosas porque nunca la forma estética puede considerarse como forma sustancial». «Desde este punto de vista se comprende mejor el desesperado intento catártico que Malevich atribuye al abstractismo: «Liberar al arte del peso inútil del objeto», *O. cit.*, p. 224.

duda, el más adecuado para indicar una realidad que, merced a su carácter expresivo, *se halla siempre a flor de piel sin superficializarse*. Lo profundo se revela *claramente* como algo esencialmente *ambiguo*, es decir, inclarificable con los métodos analíticos que resuelven lo irreductible en elementos amorfos.

Nótese, a este respecto, que la gracia de una obra de arte pende del espíritu de servicio que muestran los medios objetivos respecto a lo superobjetivo que en ellos se expresa. Cuando una determinada modulación o armonía es postulada por la marcha del proceso expresivo musical, halla eco en el oyente y potencia su emoción estética. Pero, si este recurso técnico es aplicado posteriormente de modo *artificial* como mero recurso efectista, no da lugar sino a un *pastiche*.

Esta atmósfera de movilidad y específica libertad de las grandes obras de arte tiene su origen en la supraespacialidad y supratemporalidad del ámbito de las realidades expresantes que constituyen el espíritu de toda expresión artística. *El artista vive al nivel de lo profundo, de lo que está cargado de tensión expresiva*. El artesano se mueve en el campo secundario de los medios de expresión. Querer lograr una obra de arte acumulando recursos técnicos objetivos es como pretender reproducir una persona humana yuxtaponiendo fotografías de sus diferentes perfiles. En cada perfil palpita toda la persona *cuando se halla ésta presente*. En caso contrario, la multitud de perfiles no logra jamás un mínimo hábito de vida y expresión personales. La relación analéctica entre objetividad y superobjetividad se impone en todos los ámbitos de existencia.

Esta relación de armonía jerárquica siempre presente en los seres vivos confiere a la visión penetrante de la Naturaleza la emoción interrumpida de lo bello. Aunque el análisis pene-

tre en los secretos más recónditos de las partículas elementales, no decae la tensión de trascendencia, pues se mantiene en todo momento la perfecta inserción jerárquica de unos elementos en otros, ordenación que no se da, por el contrario, en las obras artificiales, en las cuales la inspiración entelequial que procede de la idea madre del artista no alcanza a transfigurar artísticamente sino un campo muy acotado de los elementos objetivos de que consta la obra, y ello en una dimensión muy tenue de profundidad. A esto alude R. Vishniac cuando escribe: "Todo lo surgido de las manos del hombre aparece horrible al reproducirlo en una ampliación: tosco, imperfecto, asimétrico. Mientras que en la Naturaleza cada partícula de vida es deliciosa; y cuanto más uso hacemos de la ampliación, tantos más detalles aparecen, perfectamente modelados, cual infinitas series de cajas dentro de otras cajas" (10).

Nada extraño que nos ofrezca la Naturaleza formas que unen un máximo de economía a un máximo de eficiencia en un conjunto lleno de belleza (11), pues en los seres naturales nada está sustraído al poder configurador y, por tanto, expresante de las realidades superiores dotadas de poder entelequial (12).

(10) Cit. por FEININGER, *O. cit.*, p. VIII, 2.^a col.

(11) «Los esqueletos de los vertebrados son unas auténticas maravillas de ingeniería funcional, que combinan la rigidez con la flexibilidad y delicada articulación, y proporcionan un máximo de resistencia con un mínimo empleo de peso y material. Los huesos individuales son exquisitamente esculturales. Su belleza es la de un perfecto estilo funcional y sus funciones están expresadas en sus respectivas formas». *O. cit.*, p. 78. El cinturón pelviano de un pájaro es «ligero como una pluma y, sin embargo, en extremo resistente» (p. 93). «Las arañas pueden hilar a voluntad fibras tersas o viscosas y de distintos gruesos para fines determinados, y que, en cuanto a resistencia de tensión son más fuertes que el acero estructural» (p. 128).

(12) Pueden verse acerca de este sugestivo tema las obras siguientes: H. CONRAD MARTIUS: *Der Selbstaufbau der Natur*, Edit. Kösel, Munich, 1961. R. SCHUBERT-SOLDERN: *Philosophie des Lebendigen*, Pustet, Graz-

BELLEZA Y FINALIDAD

Feininger intuye este complejo de cosas cuando subraya la relación que media entre la belleza y la tendencia ordenada a un fin. La belleza de las cosas de la Naturaleza, afirma, “no es superficial, sino que es la forma resultante de un fin determinado” (13). Al pie de una fotografía que reproduce ampliadas las escamas de un ala de mariposa, escribe: “Todo lo que ha creado la Naturaleza obedece a un fin, ya sea la forma y el color de una flor, la colocación de las hojas a lo largo de una rama o las escamas de un ala de mariposa. Cuanto más atentamente observamos los objetos de la naturaleza, mayor es la belleza que descubrimos en la finalidad unitaria de su conformación, la belleza que es claridad de organización, economía de material, simetría en la forma, perfecta ejecución, cualidades inherentes a la Naturaleza en todas sus manifestaciones” (14). La belleza es, evidentemente, el máspreciado fruto de la función cumplida (15).

Si la belleza penetrante y honda de la Naturaleza no fue pretendida y procurada como *objeto de adorno*, sino adquirida como un *don* tras la consagración inicial a resolver problemas meramente existenciales, queda patente la afinidad entre belleza y vida. De ahí la prodigiosa correlación genética existente entre la función y la forma en las estructuras animadas e inanimadas del universo. “Los huesos poseen una in-

Salzburg, 1951. El espíritu jerárquico que inspira estas obras se opone diametralmente a la actitud mecanicista que refleja la siguiente frase de Lord Kelvin que FEININGER cita: «No me es posible comprender nada de lo que no pueda construir una maqueta de trabajo» (*O. cit.*, p. VII).

(13) *O. cit.*, p. IX, 1.^a col.

(14) *Ibid.*, p. 67.

(15) Véanse, en la obra de FEININGER, las pp. VIII 2.^a col., 68 y 70.

herente calidad plástica que, en su forma pura y elemental, puede equipararse a la mejor escultura abstracta de nuestros tiempos”. Feininger muestra dos secciones del espinazo de una raya y un hueso de pejesapo, “que en su forma escultórica tridimensional expresan plásticamente las fuerzas y tensiones que están destinadas a soportar” (16). Esta misteriosa correlación impulsa al autor a dedicarse al estudio comparativo de las formas funcionales de la Naturaleza. “Hasta donde alcanza mi memoria, siempre me interesaron las formas de las rocas, plantas y animales. Las he estudiado, no con ojos de artista, sino con los ojos del arquitecto e ingeniero que se siente primordialmente atraído por la estructura, la construcción y la función” (17).

Este estudio nos revela la sorprendente afinidad que media entre los principios básicos que rigen la estructura de objetos naturales totalmente diversos, tales como ciertos afluentes del río Colorado y las corrientes de electricidad que se unen en el “punto más bajo” (18), el ala del saltamontes y la hoja de jara (19), el caracol y el mamífero (20), etcétera. Todo parece estar construido de los mismos elementos básicos y hallarse bajo la influencia de un principio estructurante. Esta semejanza nos sitúa de bruces ante el gran enigma del Universo: Si en todos los estratos de ser hay formas, y “todas las formas son formas de vida” (Guardini), parece deber admitirse que en todos los seres alienta, en un cierto grado, el fenómeno de la vida. A propósito de las espléndidas fotografías de las páginas 58 y 59, escribe el autor: “Plumas de hielo en el cristal de una ventana y plumas de ave...: objetos que no tienen la menor relación entre sí, y, sin embargo, tan se-

-
- (16) *O. cit.*, p. 95.
(17) *O. cit.*, p. VIII, 2.^a col.
(18) *O. cit.*, pp. 60-61.
(19) *O. cit.*, pp. 62-63.
(20) *O. cit.*, pp. 102-103.

mejantes en apariencia que uno se pregunta dónde puede establecerse la división entre lo vivo y lo inanimado; si en realidad existe esa división, o si todo lo creado por la Naturaleza tiene hasta cierto punto vida...” Hay, asimismo, analogías patentes entre la forma de las conchas marinas y ciertas figuras típicas del mar: la espuma, los remolinos de agua, etcétera (p. 105).

LA BELLEZA Y LA PRESENCIA DE LO PROFUNDO

Estos fenómenos dirigen nuestro espíritu a niveles muy hondos de pensamiento. Si entendemos por esencia el principio activo que constituye a los entes en su ser, cabe decir que el orden que resplandece en las formas, visto dinámica y genéticamente, nos acerca a la esencia de las cosas, ese *ámbito misterioso de profundidad e intimidad en que se engendra la marcha prodigiosa de los seres hacia su plenitud*. Certera-mente lo expresó Régnon: “Plus on se rapproche de l’essence des choses, plus on découvre la regne paisible de l’ordre” (21).

Pero aquí debe advertirse que lo profundo no es algo *recóndito*, sino una realidad dotada de *poder expresante* que logra el prodigio de revelarse como profunda sin superficializarse. Por eso pudo decir acertadamente A. Forest que “la experiencia de la belleza es experiencia de la presencia” (22). Cuando una realidad —natural o artificial— nos pone en relación viva de presencia con algo que trasciende el mundo empírico y es capaz de fundar con nosotros un ámbito de diálogo, surge ineludiblemente el fenómeno de la belleza.

La capacidad de fundar relaciones de presencia pende,

(21) Cf. *Le métaphysique des causes*. París, 1906, p. 584.

(22) Cf. *Consentement et création*. Edit. Aubier. París, 1943, p. 13.

a su vez, del poder de autoexpresión que poseen los seres dotados de intimidad y profundidad.

Tal vez no haya en la mejor Estética actual un concepto más fecundo que el de *expresión*, que, aliado al de forma, confiere a la visión de las obras artísticas dinamismo y firmeza a la par, integrando el concepto de evolución al de estructura. La expresión ha de ser vista como un proceso de revelación de los seres *de dentro afuera*, rigurosamente genético. Sólo así es posible entender las obras de arte como algo dotado de personalidad que puede establecer con el observador las relaciones de presencia en que se funda la más genuina contemplación artística.

De los análisis precedentes se destaca un tema que requiere singular atención: *la intimidad como fuente primaria de poder expresivo*. Si se analiza por qué existen obras artísticas que, estando perfectamente acabadas en sus diferentes elementos, no despiertan entusiasmo alguno en el espectador, tal vez no se halle otra razón que su falta de intimidad, es decir, la ausencia de un principio configurador que aúne las distintas partes al expresarse a su través. Hay, en cambio, apuntes y bocetos de grandes artistas que fascinan a quien los contempla debido a la fuerte carga expresiva que contienen sus escasos e inacabados medios de expresión.

Visto este complejo de fenómenos con un modo de visión sinóptica, la belleza, la expresividad y la profundidad aparecen estrechamente ligadas en un transfondo de misteriosidad común que no es sino el enigma eterno de la vida.

En efecto. El poder de autoexpresión característico de los seres vivos es fuente de múltiples fenómenos vitales: *configuración, forma, armonía, delimitación precisa, figura, organización perfecta, economía de medios, eficiencia funcional*, etcétera, y, más allá y por encima de todo esto, hace surgir algo irreductible a la perfección técnica, al incremento de po-

der y utilidad, al halago de los sentidos y al mero sentimiento vital, a saber: *la emoción de sentirnos ante una realidad que por su densidad entitativa trasciende el nivel empírico y nuestro mismo poder creador.* ¿Por qué oculto motivo se consideran los artistas como *servidores* de ese poder misterioso que llamamos *inspiración*? He aquí una ambigua forma, pero exacta y bella, de aludir a un más allá discreto y poderoso que sin hacerse apenas notar hace posible la existencia artística, al modo de una atmósfera que se respira y funda un clima de libertad.

“Realmente —escribe Feininger— en último análisis todos los elementos de que constan los organismos vivos no son sino materia inanimada —átomos, elementos, compuestos químicos—, y, sin embargo, juntos, constituyen la vida.” El enigma que implica la transición marcada por este “sin embargo” esconde bajo sus alas de esfinge el misterio insondable de la belleza.

CAPÍTULO 2

EL MARAVILLOSO MUNDO DE LAS FORMAS

Pocas cosas suscitan mayor emoción en el hombre que el descubrimiento del mundo de las formas. Cuando un estudiante de Música se hace cargo de la vida de las formas musicales, del carácter creador de los temas, del sentido lógico de los desarrollos, de la potencia expresiva del fraseo, etcétera, esa hora marca en su vida profesional un hito decisivo. La vocación de todo artista queda decidida al sentir en su espíritu el conjuro de las formas. No se trata en principio de la belleza, sino del poder seductor que brota de la capacidad de configuración y delimitación que poseen las formas, de su dominio del tiempo y del espacio. ¿Hay cosa más admirable, por ejemplo, que una mano? Tan concisa, tan enérgica y tan hábil a la par... (1). El griego se dejó asombrar por la perfección de las formas, y de este asombro surgió el pensamiento todo de Occidente.

MATERIA Y FORMA

Por influencia de esta orientación formalista, la realidad fue subsumida bajo el esquema mental de "materia y forma". La materia es vivificada, orlada de sentido por la forma; y la forma es sostenida por la materia. Todos los estratos del

(1) Véase el estudio de HENRI FOCILLON: «L'éloge de la main», en la obra *Vie des formes*, P. U. F. 1955, pp. 92-122.

ser —cosas inanimadas, objetos artificiales, seres vivos— fueron estructurados, más o menos violentamente, conforme a este esquema.

De este poder configurador de la forma recibió el pensamiento occidental luz y orientación. El afán de ampliar los conocimientos y sistematizarlos parecía quedar ampliamente satisfecho por el estilo de pensar que de aquí arranca. Europa se cubrió de obras de Arte y dictó al mundo las normas del saber. A través del conocimiento de las formas pareció el hombre adueñarse del Universo. Pero, en medio de la carrera espectacular de éxitos, había, sin embargo, un ámbito en la Ciencia cuyo conocimiento no guardaba proporción con el de los demás: *los seres vivientes*. ¿Jugaría, acaso, algún papel en este fenómeno la sumisión multiseccular del pensamiento al esquema *materia-forma*?

La hora en que los pensadores se propusieron seriamente esta pregunta pasó ya a formar historia por derecho propio en el pensamiento contemporáneo, pues, a la vuelta de muchas incidencias, se descubrió bajo dicho esquema un concepto de forma demasiado rígido, unívoco y unilateral, por haber sido tomado con preferencia del ámbito de los seres culturales. Un carpintero imprime a una determinada materia la idea que tiene de silla, y construye el objeto de uso cotidiano que lleva este nombre. Un escultor plasma en un determinado material la figura de un héroe, y el pueblo queda enriquecido con una nueva obra de arte. Todo parece indicar que la forma precede al proceso artístico y está dotada de un poder absoluto de dominio sobre la materia, que es reducida a mero sustrato y soporte pasivo. ¿Sucede esto mismo con los seres vivos?

Etienne Gilson, en su obra *Pintura y Realidad* (2), mostró

(2) Edit. Aguilar. Madrid, 1961.

recientemente que ni siquiera en el Arte se da esto de modo perfecto. En el capítulo, titulado sintomáticamente: *Formas germinales*, escribe: “En el caso de la creación artística no puede dudarse que las formas son los gérmenes vivientes de las obras de arte futuras”. “Sin embargo, en el caso de las pinturas la forma germinal es el origen de un proceso orgánico de desarrollo cuyo fin es una obra de arte individual plenamente desarrollada”. “Debiéramos recordar que *verbum* es la traducción del griego *logos*, estrechamente asociado con las nociones de *idea* y *forma*. Sólo hay que añadir, al tratar de pintura, que la forma no debe concebirse primero en sí misma y luego en su esfuerzo para darse ella misma un cuerpo. Según las palabras de Focillón: *la forma no sólo está encarnada, es siempre encarnación*” (3).

FLEXIBILIDAD INTERNA DE LAS FORMAS

Este planteamiento permite comprender el alcance de la revolución producida por las investigaciones del joven alemán Hans Driesch que, después de haber hecho largos viajes por el trópico asiático y estudiado Biología en Nápoles, se consagró al estudio de las propiedades vitales del huevo del erizo de mar. Realizó en él toda clase de divisiones, amputaciones, trasplantes, etc., y, ante sus ojos ávidos de demostrar que en el huevo se contiene en estructura molecular todo el ser futuro del organismo adulto se reveló el milagro del poder de adaptación y regeneración que late en la vida. No es el crecimiento vital un mero proceso *mecánico* de desarrollo que responda a leyes causales más o menos complejas. Las experiencias obligan a presuponer la existencia de un algo que

(3) Cf. *O. cit.*, pp. 133-134.

esté dotado de capacidad de dirección y organización; una instancia que se dé en un nivel superior al de los elementos físico-químicos y que constituya el *principio* y el *fin* del proceso orgánico.

Como queda dicho, Driesch no dudó en acudir a una venerable palabra griega: *entelequia*. Por razones obvias los investigadores mecanicistas la calificaron despectivamente de “duende” y “Deux ex machina”, aludiendo al ingenuo recurso de los trágicos antiguos que en última instancia, al hacerse la situación insalvablemente complicada, hacían descolgar en medio de la escena una figura divina que resolvía el conflicto con soberana contundencia. Introducir un ser dotado de capacidad organizadora, rectificadora, regeneradora, etc., en un mundo mecanicista reducido a un entramado de rígidas leyes físico-químicas es, sin duda, una flagrante inconsecuencia. Driesch no comprendía lo que en rigor significaba el nuevo concepto por él aducido, ni lo comprendería nunca. Pero su sinceridad de investigador reconocía firmemente la necesidad del mismo. La experimentación lo había llevado a traspasar el umbral del mundo de lo experimentable con los métodos mecanicistas. ¿No habría que recurrir a algo *no-verificable* para explicar lo *verificable*? Tal aparente inconsecuencia, ¿no será la manifestación en el ser de una diferencia de planos que, siendo distintos, se dan en una misteriosa y muy fecunda unión? “La biología contemporánea, a pesar de sus deseos, se ve obligada —escribe Guitton— a reinventar conceptos análogos a las antiguas ‘razones seminales’ cuando quiere explicar el desarrollo del embrión. Pero en la macroevolución y en la escala de las especies se encuentra con necesidades semejantes, y forja palabras nuevas para retransmitir los pensamientos antiguos acerca de la idea de forma y de fin” (4). En definitiva,

(4) JEAN GUITTON: *La existencia temporal*. Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1956, p. 160.

lo que intentaba dejar Driesch en claro es la existencia de un tipo de realidades dotadas de un singular poder de configuración creadora de seres vivos. Una forma viva lleva en sí el principio y el fin, decide de antemano la figura externa y la textura interna de un organismo, y goza de una flexibilidad interna que roza los límites de lo prodigioso.

A partir de Driesch, los experimentos se multiplicaron y un mundo de sorpresas insospechadas hizo su aparición ante el hombre. Los biólogos actuales describen con asombro la movilidad creadora, la capacidad de adaptación y regeneración de estas formas "entelequiales". Alexis Carrel supo exponer el resultado de estas investigaciones de una forma adecuada a los no iniciados en el lenguaje técnico: "Un órgano se construye a sí mismo por medio de técnicas desconocidas a la mente humana. No está hecho de material extraño, como una casa. Tampoco es una construcción celular, una simple reunión de células. Está naturalmente compuesto de ésta, como una casa de ladrillos. Pero nace de una célula, como si la casa tuviera su origen en un solo ladrillo, un ladrillo mágico que se pusiera a fabricar otros ladrillos. Estos, sin esperar los planos del arquitecto o la llegada de los albañiles, se unirían unos a otros y formarían los muros. También se metamorfosearían en vidrieras, tejas, carbón para la calefacción y agua para la cocina y el cuarto de baño. Un órgano se desarrolla por procedimientos como los atribuidos a las hadas en los cuentos que se contaban antaño a los niños. Está engendrado por células que, a todas luces, conocen el futuro edificio y sintetizan de las sustancias que contiene el plasma sanguíneo el material de construcción y hasta los obreros" (5).

(5) ALEXIS CARREL: *La incógnita del hombre*. Edit. Iberia. Barcelona, 1952, p. 112.

SOLIDARIDAD INTERNA DE LAS FORMAS

A la unidad de cohesión interna de las formas hay que añadir como nota determinante de las mismas lo que podríamos llamar su *tensión comunitaria*, fenómeno subordinado a la misteriosa solidaridad del Universo que Paul Claudel denominó “co-naissance des choses”. El citado arquitecto Andreas Feininger ha sabido describir con palabras emocionadas la *correlación funcional* que une a seres en apariencia independientes :

“...Viviendo en simbiosis en las raíces de muchas plantas, especialmente legumbres, de las que obtienen su carbono, esas bacterias fijadoras de nitrógeno tienen un poder único : pueden absorber el nitrógeno vivificante directamente del aire y transformarlo en proteínas. Estas proteínas son absorbidas por las raíces de las plantas de cuyos protoplasmas las bacterias obtuvieron su alimento. Muertas y en estado de putrefacción, descompuestas por las saprofitas —hongos que se alimentan de sustancias orgánicas muertas— y descompuestas en elementos básicos por las bacterias productoras de amoníaco, esas plantas irán cediendo al suelo el nitrógeno que antes recibieron, y de allí lo tomarán nuevas plantas de acuerdo con sus necesidades. Las plantas procuran a los animales, o a los hombres que las comen, el nitrógeno que les es esencial y que después de la muerte es devuelto al suelo para iniciar un nuevo ciclo”.

Pero no sólo con fines genéticos se relacionan los seres entre sí. Reduciendo a un mismo nivel la figura de seres muy diversos en tamaño, la técnica fotográfica actual nos permite descubrir sorprendentes semejanzas de forma entre ellos, que pueden ser inequívoco signo de un estrecho parentesco.

Al estudiar las formas funcionales de la Naturaleza, escribe Feininger :

“...He comprobado que ciertos objetos naturales entre los que no existe la menor relación, estaban formados según los mismos principios básicos. Los estratos de unos sedimentos depositados por el agua y los anillos anuales del desarrollo de la madera, por ejemplo, si se reducen a la misma escala, ofrecen un aspecto casi idéntico, indicando que los testimonios de tiempo y crecimiento se manifiestan de manera muy igual en la madera como en la roca. Las nervaduras que forman el esqueleto de una hoja y los nervios del ala de un insecto representan el mismo principio, aunque uno se manifieste en una planta y el otro en un animal. Y las defensas punzantes son esencialmente lo mismo, tanto si las hallamos en una planta como en un mamífero, un insecto o un molusco”. “Todo está constituido de los mismos elementos básicos. Y los átomos se combinan para formar moléculas, y las moléculas para formar materia, sólo según un limitado número de patrones. Pero, ¿en qué punto nace a la vida?” (6).

Esta ágil visión de las formas del Universo descubre al autor la precariedad del método mecanicista, incapaz de sospechar la prodigiosa flexibilidad interna de los procesos genéticos de los seres vivos, en los cuales las formas se superponen, informándose mutuamente y generando los organismos en los cuales se “expresan”.

LA MOVILIDAD DE LAS FORMAS Y LA TEORÍA DEL CONOCER

Es obvio que el hallazgo de este género de *formas* debe plantear graves problemas a la teoría del conocer. Si algo se ve claro a partir de los geniales experimentos de Driesch y

(6) Cf. *O. cit.*, pp. 16, 102-103.

Speeman es que las realidades vitales hurtan el cuerpo a todo intento de reducir las a "ideas claras y distintas", pues no puede hallarse la ecuación de un organismo como se halla la de una curva. El afán prometeico de conocer lo vital por su ley de constitución no lleva sino a una mutilación arbitraria de la realidad. La vida es algo inconmensurable, un fenómeno que se evade a todo intento de medición espacio-temporal. Se da en el tiempo y en el espacio, pero una firme intuición nos advierte que algo hay en ella que perdura, es decir, que se halla en un plano superior al de las realidades que están inscrustadas, sin libertad, en las mallas puntuales de la distensión espacio-temporal.

Pero si la vida no es mensurable, ¿puede ser *objeto-de-conocimiento*? He aquí el viejo problema, tan lastrado de equívocos, de la posibilidad del conocimiento de la "interioridad" (Innen) (7).

Lo decisivo es aquí destacar la necesidad de admitir diversas formas de conocimiento correspondientes a los diferentes modos de realidad. Para lo cual debe el hombre liberarse de la inercia mental que lo hace gravitar fatalmente al univocismo, vale decir, al allanamiento de toda diferenciación jerárquica, que es en todo tiempo fuente de orden, equilibrio y fecundidad.

En un principio se tendió a ver la riqueza de lo vital como un nudo de paradojas y antinomias. Lo vital es múltiple y uno a la vez; tiene partes diversas, pero una profunda unidad las preside y armoniza; es cambiante y permanente a la par; ostenta una vertiente externa y una interna; su extraordinaria y casi ilimitada agilidad se alía con una desconcertante firmeza; su adaptabilidad es tan grande como su reciedumbre; es extremadamente perfecto y sumamente lábil, etc. Este carácter

(7) Véase mi *Metodología de lo suprasensible*, pp. 76 y ss.

contrastado de los seres vivos fue calificado despectivamente de *ambiguo* por un pensamiento ahito de *certeza*. Hoy, sin embargo, estamos aprendiendo a mirar serenamente a los ojos a las realidades “ambiguas”, pues la experiencia nos fuerza a presentir en la ambigüedad una fuente oculta de *riqueza* entitativa. Nuestra época suele amar lo *complejo* por lo que tiende de *profundo*, consciente de que, si permite tan sólo un conocimiento *inseguro*, fecunda, sin embargo, al espíritu con la amplitud de las perspectivas que descubre. “La naturaleza del ser no es antinómica —escribe Guitton—, es estructurada. En el ser no hay contrarios, sino una organización elástica, una arquitectura de elementos que se complementan. Es el espíritu el que fabrica la contradicción con la complementariedad que le propone la naturaleza. En otros términos, el espíritu tiende a transformar las disimetrías estructurales en simetrías homogéneas y anti-típicas. De este modo su movimiento imita el de la naturaleza, que, según acabamos de ver, marcha por el mismo sentido simétrico. Pero, en toda composición óptica, los dos elementos constituyentes no existen nunca en el mismo nivel y de la misma manera; uno sólo de esos elementos es propiamente *constituyente*, aunque los dos sean *constitutivos*. Uno sólo define, uno sólo caracteriza, uno sólo propiamente *es*” (8). El hombre se define dramáticamente como “incertidumbre y riesgo” (Peter Wust), y su espíritu florece al nivel de los seres cuya nobleza entitativa no permite un conocimiento científicamente transparente.

Si alguna cualidad del espíritu contemporáneo puede hacernos concebir fundadas esperanzas de un futuro glorioso es el arrojo para aceptar de modo integral la increíble complejidad del ser de las cosas que la Ciencia moderna está descubriendo con vertiginosa rapidez. Por eso las mejores mentes

(8) *O. cit.*, p. 59.

de Occidente no se cansan de advertir que ante la crisis planteada por la "insecuritas" inherente a toda época de crisis no procede perder la confianza en las propias posibilidades e intentar un retorno al pasado, sino desbordar los problemas por dentro y crear el futuro. Lo que caracteriza a la juventud de hoy es su voluntad de resolver las dificultades a fuerza de autenticidad intelectual, respetando la tradición, pero asumiendo el presente con toda su tensión creadora. Una de las manifestaciones más fecundas de esta actitud es la atención prestada al mundo siempre nuevo de las formas, cuyo estudio está operando en el pensamiento contemporáneo una transformación decisiva. Para que ésta llegue a su término se requiere, por parte del hombre actual, el don que distingue a todas las épocas creadoras: una extraordinaria dosis de *flexibilidad mental*. Pero, a su vez, el medio más adecuado para adquirir la movilidad de pensamiento que exige la investigación actual es el estudio abierto y penetrante de la vida de las formas, consideradas, no como un mero diseño o figura externos, sino como un *poder interno de configuración*.

CAPÍTULO 3

EL MEDITERRANEO Y LA SEDUCCION DE LAS FORMAS

Durante mi época de estudiante en Munich, un médico alemán se negó amablemente a cobrarme, en cierta ocasión, los honorarios correspondientes a una consulta. Ante mi sorpresa, por tratarse de un desconocido, me indicó que hacía tiempo “estaba deseando tener ocasión de hacer algún servicio a un español, porque en sus últimas vacaciones los españoles le habían descubierto un nuevo modo de vivir”. Al parecer, el choque de la forma un tanto hermética de vivir de los germanos con la espontánea familiaridad de los insuleños de Ibiza había impresionado a este muniqués sincero, que confesaba no haberse podido antes figurar que fuese posible adoptar ante el mundo entorno una actitud tal de apertura rayana en la fraternidad.

Es sorprendente pensar que fronteras tan relativamente cercanas delimiten modos de vida tan diferentes e incluso dispares. De ahí la fecundidad que implican, a la corta o a la larga, los movimientos de pueblos. A lo largo de la Historia de Europa, múltiples entrecruzamientos de masas populares han aportado, tras una fase de desconcierto inicial, días de gloria a la cultura.

Aparte de las conmociones bélicas y las emigraciones masivas con carácter invasor, se fue imponiendo desde hace siglos, a despecho de las dificultades provocadas por la falta de medios adecuados de locomoción, la práctica de los viajes internacionales. Como es sabido, las corrientes fundamentales del pensamiento medieval van adscritas al desplazamiento de pueblos. De ahí el preponderante papel jugado por las razas más andariegas e inquietas, como por ejemplo los musulmanes. Las grandes universidades promovieron, asimismo, el intercambio cultural mediante la inserción de grandes figuras extranjeras en su claustro docente. Recordemos los frecuentes viajes del italiano Tomás de Aquino.

Tan sólo siglos más tarde se iniciaría una modalidad nueva de viaje internacional: el turismo. En los siglos XVII y XVIII, hombres esforzados se echaban a andar por los caminos de Europa atraídos por un ideal. Este ideal era casi exclusivamente Italia. Y se da el caso de que este viaje soñado, intensamente vivido, grabado a fuego en escritos que venera la historia de las bellas Letras dividió en dos la vida de estos hombres señeros. Händel, Mozart, Goethe, Byron... dejaron constancia del poder de seducción que ejerce la cultura de la vid y el olivo sobre el hombre nórdico. En pleno Romanticismo, Hölderlin acudiría a Grecia, y los hermanos Schlegel a España.

¿Qué busca en el Sur este tipo de hombre bien formado, retraído, voluntarioso y tenaz? Indudablemente, no es tan sólo la liberación soleada de la bruma nórdica, ni la simple evasión veraniega. Por encima y más allá de esto, lo que el hombre del Norte busca en la claridad mediterránea es una actitud ante la vida, un *ethos* de equilibrio y serena visión.

Debido a múltiples factores, la cultura mediterránea es cultura de ágora, de plaza abierta a la luz y al diálogo. Tres de los fundadores del pensamiento occidental —Sócrates,

Platón y Aristóteles— enseñaban al aire libre, y su doctrina es, en esencia, una comunicación. No por azar en la literatura mediterránea abunda la forma dialógica, pues el hombre del Sur piensa que a la verdad no se llega a solas, sino en el esfuerzo comunitario de la colaboración. De ahí que nuestras obras más representativas estén dictadas por una actitud de hermandad con el ser, no de retracción, y ostentan, frente a todo afán de evasión especulativa, una voluntad incondicional de penetración en las capas más hondas de lo real.

Por eso resulta equívoco contraponer —como se hizo con frecuencia— la “profundidad nórdica” y la “superficial facilidad latina”. Para movernos en este tema con cierta firmeza deberíamos precisar de antemano qué significa en rigor lo *profundo*, que no puede, a todas luces, identificarse con lo abstracto, ni con lo asépticamente especulativo. ¿Es más profundo Durero que Velázquez, Beethoven que Miguel Ángel? Evidentemente, no se trata aquí de condiciones opuestas, sino de características diferentes que muy bien podrían ser *complementarias*.

En el hombre mediterráneo alienta un poder singular para acceder intuitivamente a las realidades humanas más profundas y dar expresión cabal y directa a tales intuiciones. Cuando se lee a Homero, Sofócles, Virgilio, Dante, Cervantes, Calderón..., sorprende la aparente facilidad con que convierten en algo inmediato lo que late en las capas más hondas del ser. Fue un germano enamorado de Grecia el que acuñó la honda frase: *Wer das Tiefste gedacht liebt das Lebendigste*, “el que ha pensado lo más profundo ama lo más viviente”. No puede haber escisión entre lo viviente y lo profundo, a menos que se interprete a éste ilegítimamente como algo abstracto.

GOETHE Y SU CONVERSIÓN AL CLASICISMO

El Goethe impetuoso del *Sturm und Drang* que había entonado un himno ferviente al goticismo de la catedral de Estrasburgo y había dejado en el *Werther* dramática constancia de su indecisa actitud entre el romanticismo abrupto que practicaba y el clasicismo sereno que añoraba, decide, a impulsos de su afán de belleza, emprender un viaje a Italia. Durante los años inmediatamente anteriores al mismo (1775-1886) había temperado su explosiva actitud de “Stürmer” en la corte mesurada de Weimar de la que fue consejero y ministro. La sombra benéfica de la señora de Stein actuó sobre el ímpetu hirsuto del joven Goethe como una benéfica cura de “ifigenismo”. Sin embargo, sólo al contacto con cuanto significa Italia de encarnación y punto de encuentro del espíritu mediterráneo podrá decir Goethe que “la venda se le cayó de los ojos”. Ortega y Gasset afirmó en una ocasión que el período de Weimar —con su academicismo cortesano— constituyó un freno excesivo en la carrera del joven Goethe, llamado por sus cualidades —románticas y clásicas a la par— a crear la verdadera literatura alemana, que no era, como pudo parecer en principio, la del *Sturm und Drang* (ímpetu y desmesura), sino la del *Sturm und Mass* (ímpetu y medida). A propósito de esta observación ortegiana, indica Fernando Vela con perspicacia que tal vez lo genuinamente germánico sea esa nostalgia clasicista que tensó la obra toda de Goethe y orientó sus pasos hacia Italia. De hecho, este viaje —iniciado el 3 de septiembre de 1786— tuvo en principio caracteres de verdadera fuga, por cuanto Goethe debió liberarse de los mil lazos que lo retenían en busca de la libertad de su espíritu excesivamente atormentado. El deseo de visitar Italia se

había agudizado hasta extremos casi patológicos. El mismo Goethe escribirá desde Roma, el 1 de noviembre de 1786, esta confesión: “Sí, los últimos años llegó a ser esto una especie de enfermedad, de la cual sólo la visión y la presencia podía curarme: Al final ya no podía ver un libro latino o la reproducción de algún lugar italiano”.

La lectura de su *Viaje Italiano* nos hace ver paso a paso cómo este espíritu, liberado de la banalidad de las oficinas de Weimar, fue satisfaciendo a plenitud su capacidad prodigiosa de asimilación. Desde las construcciones renacentistas de Vicenza, obra de Palladio, hasta los templos de Pestum y Grigenti en Sicilia, Goethe saturó su aguda sensibilidad con la riqueza expresiva del mejor Clasicismo. Nada extraño que, en vez de los dos meses programados en principio, haya durado este viaje casi dos años: Septiembre de 1786 a junio de 1788. Este largo contacto con un país que sabe exponer a viva luz, bajo el horizonte abierto de un cielo sin sombras, mundos insospechados de vida profundísima debía por fuerza significar un giro notable en la actividad intelectual de un hombre tan flexible como Goethe. Esta prolongada experiencia de una vida de noble distensión en un campo de realidades abrumadoramente densas y significativas permitió descubrir a Goethe la superioridad de la verdadera intuición realista sobre la mera especulación y el sentimentalismo opaco y subjetivista. Esta penetración en los objetos hondamente expresivos y, como tales, profundos le descubrió el poder de la *forma*, entendida no como mera figura esquemática sino como principio entelequial de configuración interna: “forma acuñada que se desarrolla de modo viviente”. El Clasicismo aparece así en su verdadero rostro, como vida contenida, tanto más bullente cuanto más precisa y lograda es la forma en que se expresa. Se comprende el cambio que destacan los historia-

dores entre el carácter fluyente y ambiguo de las primeras creaciones goethianas (*Goetz von Berlichingen*, *Werther*, el primer *Fausto*) y el equilibrio y robustez de las últimas obras (segunda parte del *Fausto*; *Wilhelm Meister*).

Con razón pudo uno de los editores del *Viaje italiano* afirmar que se trata de “un verdadero viaje formativo, en el más alto sentido del vocablo: formación no como amontonamiento de saber erudito, sino como desarrollo armónico de la personalidad. Fue una salida del aislamiento, del hundimiento en el propio yo; una apertura al mundo”.

Esto explica la sorpresa de los contemporáneos de Goethe cuando éste a su regreso publica una obra antípoda del *Werther*: *Ifigenia en Tauris*, cuya figura principal ejerce sobre las demás, con su paradigmática ecuanimidad, un influjo semejante al que había ejercido sobre él durante el período de Weimar (1775-1796) la llamada segunda Carlota.

Este giro trascendental en la biografía de Goethe halla su expresión y condensación poética en la estructura de su obra más genial y representativa: el *Fausto*. No en último término radica aquí la causa de su difícil intelección. La imagen del Goethe romántico a ultranza se interpone con excesiva fuerza entre el lector y esta obra abierta a mundos tan considerablemente diversos como el nórdico y el mediterráneo. *Fausto* es el poema del hombre que lucha entre el afán de acoger la vida infinita en el cuenco de una reducida mano de hombre y la vieja máxima que en el interior nos invita a una actitud de mesura. “Renuncia; tienes que renunciar”, susurra una y otra vez Mefistófeles al oído del inquieto *Fausto*, lanzado por él a la acción y al recurso violento del placer. *Fausto*, inquieto, acaba por rendirse al poder seductor de la acción incesante, que jamás cae en la debilidad de decir a la hora huidiza: “¡Detente, tú que eres tan bella!” Pero he aquí

que en la segunda parte, cuajaba de simbolismo, Fausto sale en busca de Elena, símbolo de belleza serena, y consagra sus afanes a una acción útil: desecar un pantano pestilente. Es ahora, ante la utilidad de un sacrificio, cuando en su espíritu atormentado por el cambio de lo que inexorablemente no puede sino pasar se alza el deseo y la súplica de que la hora se detenga. La unión de Elena —poesía clásica— y Fausto —poesía alemana del período tormentoso— tiene como fruto a Euphorion, la poesía nueva del *Sturm und Mass* (impulso y medida). Tras la primera parte de búsqueda angustiada, implacable e irredenta, la segunda parte nos ofrece un horizonte de posible equilibrio y de paz. Entre ambas medió un largo camino que tuvo en Roma su punto crucial.

El drama de este penoso peregrinar hacia las regiones de la luz lo expuso de modo inigualable uno de los mejores amigos y colaboradores de Goethe: Schiller. “Si hubiéseis nacido griego o al menos italiano, vuestro camino se habría abreviado; desde el principio habríais visto y concebido los objetos en su forma más perfecta; pero, habiendo nacido alemán, con vuestro genio griego en medio de esta aurora boreal, no os quedaba otra alternativa que ser un artista del Norte o dar a vuestra imaginación, por un esfuerzo del pensamiento, lo que la realidad le había negado y engendrar desde vuestro propio fondo y por vía racional una nueva Grecia”. En el último Goethe se advierte una profunda nostalgia por el país del color: “Kennst du das Land wo die Citronen blüh’n” “¿Conoces tú el país donde florece el limonero?”

H Ö L D E R L I N

Tal vez ningún poeta haya encarnado de todo tan extremadamente agudo como éste el drama típico de la poesía alemana, presa en el torbellino de una voluntad tempestuosa en lucha con un deseo imposible de perfección formal. Frente al caos que diluía a los hombres contemporáneos, que se le antojaban como “trozos de un vaso roto”, Hölderlin veía en Grecia el ideal de la unidad y la armonía. Hölderlin vivió esta tensión hacia el ideal con todo su ser, en una forma de verismo frenético que lo arrastró a la locura. Mejor que en otro alguno se cumplen en él las palabras de Sieburg: “Cuando el alemán está poseído por el ideal de la forma en tanto que valor supremo, una especie de demencia divina se apodera de él; entonces libra contra su propia y específica esencia una lucha furiosa, de la cual tenemos más de un ejemplo sublime. El ideal antiguo de la plenitud griega juega entonces un papel alucinante”. La obra más característica de Hölderlin: *Hiperion*, nos muestra a un griego moderno que, en alas de su nostalgia por la Grecia clásica, es llevado a la acción bélica, para acabar, desengañado, entregándose en brazos de la naturaleza.

BACH, HAENDEL, MOZART, BEETHOVEN

La influencia recibida por estos cuatro colosos de parte italiana es claro indicio del enorme poder y el hechizo profundo que ejerce el talante mediterráneo sobre el genio nórdico.

Todo buen melómano guarda con respetuoso dolor la noticia de la ceguera del anciano maestro de Leipzig provo-

cada por las largas noches en vela consagradas a copiar, a la luz de la luna, las partituras de los conciertos del italiano Vivaldi. La emoción profunda, el ritmo ágil, la dicción nítida de esta música veneciana darían al pesado estilo nórdico esa alada flexibilidad que sólo Bach supo conjugar con la más honda y minuciosa técnica contrapuntística.

Antes de llegar al centro de su definitiva consagración —Londres—, Händel pasó por la cátedra de Roma. Allí pudo conocer de cerca a los mayores representantes del Arte italiano, tales como Archángelo Corelli, Alexandro Scarlatti y Domenico Scarlatti. Su duelo virtuosista con este último constituyó un acontecimiento resonante en la vida musical romana. Como es sabido, Händel se alzó con el cetro absoluto en la ejecución del órgano, y Domenico Scarlatti en la del clavecín. Con mayor perfección que ningún otro supo Händel asimilar la bella línea de los grandes oratorios italianos y sorprender la lección de equilibrio que sostienen entre la robustez arquitectónica y la elegante expresividad de lo *cantabile*. Sin duda alguna, la luminosidad intensa del barroquismo händeliano se debe al viaje que en 1706 emprendió ilusionado al país de la luz.

¡Todavía muy joven, Mozart realiza el suspirado viaje a Italia (1769-1771). Estudia con el famoso Padre Martini —a quien le unía gran amistad—, cosecha éxitos apoteósicos con sus óperas al modo italiano y adquiere para su futuro estilo una elegancia y rapidez en el decir que harán de sus obras un modelo eterno de galanura.

Respecto al genio de Bonn quisiera recordar tan sólo la sorprendente semejanza que ofrecen, en algunos aspectos, ciertos cuartetos de su última época con los *Concerti Grossi* italianos.

WINCKELMANN Y LA ESTÉTICA MODERNA

Un capítulo decisivo en la Historia de la Estética es el constituido por las investigaciones arqueológicas realizadas en suelo italiano a partir del año 1500, y que culminaron en los famosos descubrimientos de Herculano y Pompeya a comienzos del siglo XVIII. El contacto directo con las obras maestras recién descubiertas permitió a mentes perspicaces, como Winckelmann, abrir nuevas rutas a la especulación estética. No puede hablar de Arte —advertía indignado este escritor— el que pasa fugazmente por esta tierra en que la belleza estableció su morada. Por diversas vías —no todas legítimas— estos tesoros fueron trasladados a otros países europeos, que sufrieron a su contacto la conmoción radical que provoca la presencia de lo originariamente bello.

Por lo que toca al momento actual, no deja de ser significativo que ciertos centros artísticos influyentes, como la abadía alemana de María Laach, no cultiven sino el estilo bizantino y el románico por una voluntad de esencialidad y penetración.

EL FENÓMENO ACTUAL DEL TURISMO

Los progresos técnicos y la promoción social de las masas han hecho posible algo que está tomando dimensiones insospechadas: las vacaciones. Núcleos extensos de población amplían cada año su horizonte vital haciendo suyos durante unos días modos de vida sensiblemente distintos. Este intercambio puede provocar fenómenos adversos al progreso verdadero de los pueblos, tales como la pérdida de las costumbres, usos

autóctonos y peculiaridades específicas de cada uno. El mutuo y frecuente contacto se constituye a veces en factor de nivelación, y ésta no engendra sino formas precarias de unidad, pues la verdadera unidad es fruto de una labor tenaz de integración que opera sobre cualidades irreductibles pero complementarias.

Esta labor es posibilitada ampliamente por el intercambio turístico cuando las gentes que abandonan sus hogares no se mueven por un banal afán de constatar ideas preconcebidas sobre los pueblos visitados, sino con una generosa plasticidad de espíritu que sabe abrirse a lo nuevo y reconocerlo como tal. En este caso, la superación de las fronteras nacionales puede significar la ruptura del apego aldeano a las propias posesiones y posiciones, así como la adopción de una actitud arraigada pero abierta a algo que desborda los mezquinos intereses humanos, es decir, abierta a los grandes valores, de los cuales cada pueblo suele encarnar un aspecto bien cualificado.

Cuando el canciller Conrad Adenauer regresó a Bonn de su primer viaje oficial a los Estados Unidos fue abordado ávidamente por los periodistas en el aeropuerto. Con su característico ritmo lento y su palabra precisa, el anciano estadista afirmó: "Si Adolfo Hitler hubiera realizado una gira de siete días por los Estados Unidos de América, jamás hubiese iniciado la guerra". A continuación, el entonces Ministro de Defensa J. Strauss manifestó a los periodistas que "para valorar a Norteamérica hay que cambiar de escala, pues la impresión primera que se recibe al visitarla es de anonadamiento". Causa escalofrío pensar que unos días de bella vacación a través de un país de privilegio hubieran podido evitar la mayor conmoción bélica que ha sufrido hasta el presente la humanidad. Conocer los países ajenos es presupuesto fun-

damental para amarlos y para respetarlos, aunque sólo sea con el respeto del temor.

Practicado con las debidas condiciones, el turismo es una forma de diálogo que incrementa en los hombres la capacidad de apertura, por una parte, y de acogimiento, por otra. El que se abre y el que acoge se hacen el obsequio mutuo de la confianza. Cuando ésta florece en fidelidad, los hombres dan un paso de gigante hacia la madurez. No en vano todas las grandes culturas han situado la hospitalidad en el ápice de las virtudes humanas.

CAPÍTULO 4

FORMAS NATURALES Y SIMBOLISMO

En la producción del genial escultor y arquitecto catalán Antonio Gaudí destacan, desde el punto de vista filosófico, dos rasgos principales: el *cultivo de las formas naturales* y la *voluntad de simbolismo*. Es incumbencia de los historiadores de las formas artísticas precisar la relación en que se halla Gaudí respecto a otros movimientos análogos. La tarea del filósofo consiste en analizar la significación que estos rasgos encierran *en sí mismos*.

En la espléndida exposición de la obra de Gaudí realizada en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Arquitectura en Madrid (noviembre-diciembre, 1954), podían leerse los siguientes párrafos:

— “Su idea no estribaba en construir formas naturales exactas ni tampoco en estilizarlas de nuevo, sino en producir un tipo de metamorfosis poética de aquéllas trabajando con las leyes naturales, que él consideraba como las primeras reglas a tener en cuenta en el arte de la Arquitectura (George Collins, 1961).

— “El naturalismo de Gaudí, de raíz ruskiniana, tramado sobre un complejo panteísta científico, equidista tanto de la lírica franciscana como de las teorías biológicas del 800, como de los jardineros y grabadores japoneses o de los escul-

tores góticos o de los constructores de rocallas del barroco” (José M. Sostres).

Mi intento en las notas que siguen es subrayar la importancia y fecundidad del retorno a lo natural-originario, así como el sentido oferente y el valor transfigurador que encierra el arte de carácter simbólico. Me moveré en el plano de elevación y estudio de esencias que corresponde a la especulación filosófica. El lector avisado que conozca de cerca la obra de Gaudí podrá así enjuiciarla al debido nivel de perspectiva y profundidad.

CULTIVO DE LAS FORMAS NATURALES

De por sí la imitación de las formas que ostenta la Naturaleza no revela sentimientos de repulsa o aversión respecto al mundo específicamente humano, porque, en este caso, “natural” no se opone a “humano”, sino a “artificial” en sentido de *artificioso*. Lo que se intenta es dar a los productos artificiales, fruto del arte humano, el carácter de espontaneidad que ofrecen los fenómenos *originarios*. De ahí que, en un entorno de artificiosidad, “ser original es ser originario”, como bien decía el mismo Gaudí.

No podría decirse lo mismo de la vuelta a lo natural, por ejemplo, del pintor Franz Marc, que se acogió al mundo de los animales en busca de la sinceridad que echaba muy de menos entre los hombres. Instigado por crueles desilusiones, este artista alejó su pincel del rostro humano para acariciar una y otra vez la amable silueta de los animales nobles: caballos, gacelas, ciervos, etc. Que esta retracción está muy lejos de constituir un ejemplo de auténtica objetividad intentaré ponerlo al descubierto en otro capítulo.

Acercar todo lo posible el mundo de las creaciones artísticas al mundo natural de los seres vivos tampoco es *de por sí*

consecuencia y reflejo de una actitud *panteísta*, sobre todo si esa “naturalización” de los productos artificiales sirve a un propósito de exaltación simbólica de los mismos. Si el Panteísmo es la humanización de lo divino y, por tanto, una forma de idolatría hija de la *hybris* o soberbia prometeica, el simbolismo se muestra en extremo *respetuoso* al transformar el mundo en medio expresivo de realidades que lo trascienden.

El cultivo de las formas naturales se manifiesta en este contexto como un modo de acatamiento del poder configurador que alienta en todo lo creado. Nada hay más impresionante que observar de cerca la capacidad conformadora que poseen los seres vivos. A propósito de las espléndidas fotografías publicadas por A. Feininger en su obra *Anatomía de la Naturaleza* (1) escribí anteriormente: “Si la belleza penetrante y honda de la Naturaleza no fue pretendida y procurada como objeto de adorno, sino adquirida como un *don* tras la consagración inicial a resolver problemas existenciales, queda patente la afinidad entre belleza y vida”.

La belleza, en el fondo, es el halo de luz que orla a la vida en su proceso interno de constitución o, lo que es igual, de distensión autoexpresiva. Todo organismo al constituirse se expresa, y la expresión lograda se traduce en esa forma de *esplendor* que llamamos belleza.

Pero aquí es de notar que esta belleza no brota tan sólo ni primariamente de la *figura* que corona el proceso de constitución de un ser vivo, sino de su *forma interna* constituyente, de ese orden admirable y poderoso que nos sobrecoge al estudiar de cerca, genéticamente, los fenómenos naturales de crecimiento, adaptación, regeneración, etc.

A medida que profundizamos en el conocimiento de la realidad, observamos que la belleza más honda y penetrante

(1) Editorial Jano. Barcelona, 1962.

va siempre vinculada a los fenómenos en que se alía un máximo de economía a un máximo de eficiencia. El asombro que produce esta belleza originaria de los seres naturales en toda alma “sencilla” —es decir, abierta sin prejuicios envanecidos a la grandeza del Universo— se traduce en una actitud de piedad o amor reverente a cuanto en las cosas alienta de profundo.

He aquí cómo el estudio e imitación —rigurosamente entendida— (2) de la naturaleza no lleva a la mera adoración de la Tierra, antes dispone el ánimo para la práctica decisiva del trascender. Y en este punto crucial surge el *símbolo*.

S I M B O L I S M O

El mayor enemigo del símbolo es la voluntad de poder que intenta acuñar el mundo a la propia imagen y semejanza. Para todo artista que intenta imponer a ultranza sus criterios, la *originalidad es arbitrariedad*, no vuelta respetuosa a lo originario. El drama que constituye la grandeza de todo espíritu verdaderamente creador viene dado por la tensión que media entre la interna potencia creadora y los cauces objetivos en que debe ésta desplegarse. Pero esta eterna lucha entre el artista y su medio se resuelve en paz fecunda al nivel de lo profundo. Servir a un objeto profundo es, en Arte, tarea de reyes. Integrarse en el proceso de creación de una obra valiosa implica el despliegue de la forma de libertad más fecunda del verdadero artista.

De ahí que, de un modo o de otro, todo gran artista se sienta solidario del mundo de las significaciones profundas al

(2) Es sabido que el antiguo y famoso concepto de «mimesis» o imitación fue entendido, con demasiada frecuencia, de un modo puramente externo y superficial, como reproducción de las meras *figuras naturales*.

que remiten los elementos sensibles de las obras de Arte verdaderamente valiosas. A este carácter de *heraldo de lo profundo* que encierra lo sensorial cuando es transfigurado por el poder de la inspiración alude el concepto de *símbolo*.

Etimológicamente, símbolo significa una realidad que remite a otra distinta y superior. Esta capacidad expresiva puede responder a cualidades internas de la realidad o a una mera convención arbitraria. En este caso tenemos la mera *alegoría*. Sólo en el primer caso puede hablarse de verdadero *símbolo*.

Pero aquí se impone una pregunta. ¿Es posible este apuntar de una cosa hacia otra que la trasciende? Y, en caso positivo, ¿significa, acaso, un logro estético este carácter trascendente de las realidades simbólicas?

A partir de la Edad Media, el Arte se orientó por vías de un verismo humanista cada vez más cerradamente psicológico-individualista, de forma que toda expresión sobria y quintaesenciada de contenidos religiosos fue considerada como algo tosco y primitivo. El benedictino alemán Ildefonso Herwegen levantó la voz hace unos años para delatar el escamoteo que inspira este criterio valorativo (3).

Herwegen distingue dos formas fundamentales de Arte religioso: el *simbólico* y el *psicológico-individualista*. Esta distinción sirve de clave para estructurar y valorar la historia toda del Arte sacro, pues “el problema del símbolo es también el problema del arte cristiano y, sobre todo, del arte de la Iglesia”. En el Arte moderno “el símbolo se va desvaneciendo; la realidad que puede palparse exige sus derechos”. En todos los productos de Arte Sacro se camina hacia el logro de un verismo rayano en la perfección, pero se pierde progresivamente el fuerte contenido trascendente de los primitivos.

(3) Véase *Iglesia, Arte, Misterio*. Edic. Guadarrama. Madrid, 1959.

Cuando el Arte está muy penetrado de misterio, los elementos expresivos quedan de algún modo *sobrecogidos* por la fuerza expresiva de lo sagrado. De ahí la *estilización* de las formas y esa sobriedad a-realista, por ejemplo, del estilo bizantino. Herweggen subraya que no se trata aquí de prescindir de la forma concreta o de volatilizarla, sino de “elevar noblemente el fenómeno natural a expresión inspirada de la idea religiosa” (p. 94). Lo que intentaron los cristianos primitivos y lo que en todo tiempo persigue el Arte oriental es *hacer presente* el Misterio. “El Oriente cristiano sólo habla un lenguaje: las imágenes dentro del recinto de la Iglesia son representaciones de los Misterios, actualizaciones de realidades santas y divinas” (p. 83).

Para el hombre primitivo, como sabemos, la imagen es un símbolo objetivo penetrado orgánicamente de realidad. De modo análogo y en un plano superior, lo decisivo en el Arte sacro es la *presencialización* de la virtud y gracia divinas. La imagen debe ser un medio para ganar una *relación de inmediatez* con el Dios a quien se contempla y adora.

Por esta profunda razón se resistieron los orientales a independizar lo que hay de humano en el arte cultural y reducir el fin de éste a algo meramente narrativo, antes lo entendieron siempre, aun en los momentos de mayor atención a los detalles históricos, como *el lugar del Misterio*, confiriendo en algún modo a la representación sensible el valor de un cuasi-sacramental, es decir, de un elemento sensible que dispensa un cierto grado de gracia.

En Occidente, por el contrario, se subrayó casi en exclusiva el aspecto histórico narrativo de los episodios relacionados con el Misterio, dejando un tanto al margen la representación del Misterio mismo. Ejemplo patente son las diversas representaciones de la Última Cena. Compárese, por ejemplo, la que figura en San Marcos de Venecia, centrada a ojos vistas

en el Misterio eucarístico, y la de Leonardo de Vinci, ocupada en describir dramáticamente la conmoción producida en los discípulos al serles revelada la presencia entre ellos del traidor.

Hoy más que nunca, por hallarnos en un época esencialmente revisionista, conviene subrayar que no es el Arte más verista el más profundamente *objetivo*, auténtico y profundo. La obra de Arte tiene relieve cuando está constituida por dos planos complementarios que se integran en un proceso de constitución: el elemento expresante y el medio expresivo. Pero, ¿qué relación media entre ambos? Tan sólo unas breves observaciones que permitan adivinar el valor del arte simbólico.

EXPRESIÓN Y TRANSFIGURACIÓN

En el proceso de creación artística lo decisivo es *encarnar* de tal modo las significaciones en los materiales sensibles que éstos queden vivificados endógenamente, de dentro afuera. No basta una mera yuxtaposición alegórica más o menos convencional.

La teoría de la expresión nos advierte, en primer lugar, que lo más alto —las ideas puras y sentimientos— deben encarnarse para tomar cuerpo y adquirir su plenitud de densidad y significación para el hombre; y, en segundo lugar, que lo inferior —la materia sensible— se halla a la espera de ser informado por lo superior para llevar a pleno logro sus internas posibilidades. *Toda realidad adquiere su plenitud al ser asumida como medio expresivo por un ser de un ámbito inmediatamente superior.* Ya el gran Goethe en su tiempo solía afirmar que “todo lo que es perfecto en su especie supera por lo mismo su especie”. Y otro gran intuitivo, Max Scheler,

glosó esta frase diciendo que todo lo que es perfecto en su especie “aboca a una nueva especie de valores” (4). Frente al peligro siempre acechante del mero Esteticismo, escribió hace tiempo Romano Guardini: “Quien pretenda comprender la Belleza e internarse en su intimidad más recatada tiene que partir de su misma alma. Su posición y comportamiento previos deben ser de reserva ante la expresión, de no conceder una importancia primordial a la armonía y seducción de las formas, sino de penetrar desde el primer momento en la íntima verdad, en la plenitud de verdad de la creación animada, de la obra de arte que tiene ante sus ojos” (5).

Las realidades expresivas vienen a constituir, así, el dorado justo medio entre las ideas puras desencarnadas y la materia despojada de toda significación. La experiencia actual deja al descubierto la esterilidad radical de toda concepción extremista que escinda elementos esencialmente vinculados en un proceso expresivo. Para comprenderlo se nos ofrece un camino real en el lenguaje, con su bipolaridad de vertientes. Pero, ¿qué relación media entre éstas?

Importa sobremanera notar que el proceso expresivo no es algo externo y accidental respecto a la clarificación de los contenidos expresados a su través, como tampoco el hecho de ser asumido un elemento como medio expresivo puede dejar de afectarle en su mismo ser. Visto con rigor, el proceso expresivo es un proceso de *constitución* en que una realidad configuradora asume una realidad expresiva como medio de autoexpresión, redimiéndola con ello de su natural opacidad al elevarla a un grado superior de dignidad entitativa. No sin profunda razón se habla actualmente del cuerpo humano como

(4) Cf. *Vom Ewigen im Menschen*. Edit. Francke, Berna, 1954, p. 326.

(5) Cf. *El espíritu de la Liturgia*. Edit. Araluce. Barcelona, 1946, p. 174.

“palabra” del espíritu, que en él se autoexpresa, y se lo califica de realidad “semisuperobjetiva”, situada a medio camino entre lo meramente “objetivo” —el cuerpo como materia pura— y lo “superobjetivo” —el espíritu como realidad que se expresa a través de lo corpóreo.

En los seres vivos las entelequias o principios vitales configuran *de dentro afuera* los seres, confiriéndoles una forma y una figura. Pero es de notar que lo decisivo en todo proceso de constitución —y, por tanto, de autoexpresión— de un ser no es la *figura* que resulta del proceso, sino la *forma* que lo impulsa y estructura.

Se trata de un poder de autoexpresión libre y, por tanto, de revelación. El grado de libertad en la expresión mide la diferencia en el modo de comunicar su interior los seres infra-personales y los personales.

Lo importante es advertir que todos los seres del Universo se perfeccionan y llegan a sazón a través de procesos creadores. Así vemos que cada ser, con lo más noble y poderoso de sí mismo, potencia su significación al servir de medio expresivo a realidades que, a su vez, cobran en ese contexto su plena concreción y sentido. Lo profundo que se expresa gana por lo mismo en poder expresivo al encarnarse, porque es justamente a través de esta labor de distensión creadora que realiza al informar elementos expresivos como lleva a cabo su tarea esencial. Una gran idea se hace grande al informar un amplio complejo expresivo. En Política, en Arte, en Técnica, las grandes concepciones se *constituyen* en tales —no sólo se *revelan* como tales— al dar vida a todo un mundo de estructuras. Lo expresivo, por su parte, no sólo no se pierde al servir de vehículo expresivo a las significaciones, antes se gana definitivamente al ser asumido por una realidad superior que funda ámbitos eminentes de unidad. Nunca el mármol, por

ejemplo, ha revelado de modo más perfecto su ser mismo de mármol como en el ámbito transfigurado del Partenón o en la figura palpitante del Moisés de Miguel Angel.

GAUDÍ, ARTISTA JERÁRQUICO

¿Qué conclusiones se derivan de estas notas en orden a una valoración objetiva de la obra de Gaudí? Tan sólo unas someras indicaciones por vía de orientación.

El cultivo simultáneo de las formas naturales y del símbolo parece indicar una decidida voluntad de convertir los materiales en *palabra viviente*, en Aleluia perenne, según conviene a la condición oferente de un templo expiatorio, como el de la Sagrada Familia en Barcelona. Toda la potencia expresiva de las formas orgánicas es puesta en las obras religiosas de Gaudí al servicio de la expresión de altos contenidos espirituales. Y las formas naturales, que significan en su orden el fin y último logro de un proceso de constitución, adquieren nueva luz e inéditas dimensiones al convertirse en medio expresivo de formas de vida más elevadas.

Al inspirarse en grandes ideas, el artista somete los materiales a fuertes presiones de significación, y esta circunstancia debe traducirse necesariamente en una alteración brusca de las formas que son usuales en épocas menos sensibles al tirón de lo misterioso. Esta transfiguración de los materiales en el crisol de una idea trascendente al mundo de lo cotidiano se halla en la línea del proceso redentor de la creación entera al que alude expresamente San Pablo.

La honda reverencia que sentía Gaudí por el Arte Románico corrobora el presentimiento de que en su labor creadora de Arte sacro entendía el símbolo como *presencialización del*

Misterio, por mucho que su exuberante expresión difiera de las grandes creaciones de Bizancio y del Medioevo. Lo decisivo en su retorno a lo natural-originario y en su ascensión mística es su voluntad de tensión *jerárquica*, inspirada en un fuerte sentimiento hispánico de reverencia a cuanto en el Universo constituye una huella del Creador.

CAPÍTULO 5

NOTAS PARA UNA TEORÍA DE LAS EXPOSICIONES

“La obra de arte sólo existe en acto”.

(PAUL VALÉRY).

Mil favorables circunstancias han convertido las exposiciones de toda clase en un ingrediente esencial de la vida contemporánea. Que se hallan aquí en juego muy graves intereses económicos correspondientes a las formas actuales de producción es perfectamente notorio. Pero tal vez sea menos conocido algo mucho más profundo, a saber, que en ciertos casos la exposición no es un requisito extraño a la elaboración de los productos expuestos, sino que pertenece a la misma por derecho propio y constituye su perfecto logro y corona. Si los productos industriales requieren la voz de la propaganda para hallar buena acogida y permitir la marcha de la producción, los productos artísticos necesitan el *diálogo de la contemplación* para constituirse en tales, pues la Música surge al ser oída, la Pintura y la Escultura al ser contempladas, la Arquitectura al ser habitada. Lo cual no entraña relativismo alguno, es decir, reducción de lo sustantivo a meras relaciones, sino instauración de *formas superiores de sustantividad*. Las obras de arte no son *meros objetos*, sino *diálogos vivientes*, una

especie de tercera realidad distinta de lo que solemos entender por sujeto y objeto, y que los engloba a ambos. Por eso bien decimos que el Arte no se concibe sin el hombre —creador y espectador—, y el hombre no se logra sin el Arte y demás formas de trascendencia.

Si, como se afirma actualmente en amplios sectores, *las artes son palabra*, y toda palabra humana es *creadora de vínculos comunitarios*, se deduce que toda forma artística es *constitutivamente dialógica*. Lejos, pues, de ser un lujo adventicio, las exposiciones —como los conciertos— son elementos integrantes de esa amplísima realidad que llamamos obra de arte. Veamos estos puntos con algún detenimiento.

EL ARTE COMO PALABRA

Desde que en 1903 publicó Benedetto Croce su famosa obra *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, el tema del “Arte como palabra” ha constituido un punto de fricción constante entre las diferentes escuelas estéticas.

Con frecuencia se entendió esta proposición de modo superficial, como si el Arte no tendiese sino a transmitir meros contenidos significativos, en actitud recíproca —por ejemplo— a la vieja ilusión de pintar con palabras. Por eso subraya Gilson la heterogeneidad que media entre el arte del lenguaje y el de la pintura. “Cuando un cuadro, escribe Maurice de Vlaminck, puede ser explicado, cuando puede hacerse entender o sentir por medio de palabras, no tiene nada que ver con la pintura” (1). En efecto, esta posible versión al lenguaje hablado indicaría que tal obra de arte no es *toda ella* lenguaje, en todo su ser, sino mero signo de algo perfectamente

(1) Cit. por GILSON: *Pintura y Realidad*. Aguilar. Madrid, 1961, p. 177.

expresable en palabras. Toda auténtica obra de arte es *intraducible e irreparable*, porque aquello que en ella se expresa informa internamente y transfigura a los medios expresivos en los cuales se expresa y toma cuerpo.

Una cosa es, pues, hablar y otra crear obras de arte. Pero éstas, en su más pura esencia, son formas diversas de *lenguaje*, al serlo de *expresión*. Por eso es el Arte un lenguaje cargado de silencio, como forma de atención sinóptica a lo profundo. El Arte es palabra que expresa la riqueza de los seres profundos vistos en contemplación silenciosa, pues el silencio no se opone a la vertiente comunitaria de la palabra, sino a la degeneración empirista de la misma. Cuando se requiere silencio para hacerse cargo de una determinada realidad es que está en juego algo profundo que, por tal, debe ser captado en bloque, sin prenderse en la malla de los detalles a los que se aferran las palabras superficiales de lo que suele llamarse “cháchara” y que Heidegger anatematiza bajo el nombre de “Gerede”. La comunicación que es apertura en común al mundo siempre expresivo de lo profundo lleva al hombre a la autenticidad del silencio contemplativo, que es intimidad y poder. Por el contrario, la comunicación que no es sino un dejarse mecer pasivo por un oleaje de palabras que apenas rozan la superficie del alma, por faltarles la consagración del compromiso y la penetración de la mirada silenciosa y global, no hace sino dispersar al hombre y alienarlo.

De ahí el poder *sugestivo* de las obras de arte que remiten a mundos de realidades profundas que sólo se revelan a través de una experiencia rigurosamente *personal*, no traducible exhaustivamente en palabras. La descripción de una obra de arte sólo sirve para poner al lector en presencia de realidades que se dan *en persona* a quien sabe contemplarlas. Todas las formas superiores de experiencia humana se resisten a modos

de transmisión *coactivos*, como son aquellos que se refieren a realidades superficiales.

En este sentido preciso y hondo se puede decir, con Stefanini, que “todas las artes, no sólo la poesía, son palabra” (2), por tratarse de la revelación libre de algo que, no siendo sensible, se expresa a través de elementos sensoriales a los que transfigura con su presencia. El sonido es elevado en la palabra humana y en la obra musical, el mármol en la estatua, los colores en el lienzo. Esta redención de los elementos expresivos de la opacidad muda de la materia en el seno de un proceso expresivo y por virtud de la fuerza de transfiguración de las realidades suprasensibles es una de las fuentes perennes de la belleza artística. Contra toda forma de intelectualismo estético, hay que subrayar que no es la mera creación de formas y la expresión de contenidos espirituales el objeto y meta de las obras de arte. También la llamada *materia* debe jugar aquí, por derecho propio, un papel decisivo. Pero sin desvincularse —entiéndase bien— del aludido proceso expresivo, en el cual lo que se expresa toma cuerpo y los medios expresivos se liberan de la dispersa multiplicidad de lo amorfo para ganar la unidad —y, con ello, la luz— de aquello que supera el modo de ser de lo meramente físico (3).

Nunca se meditará lo suficiente el hecho de que el lenguaje existe porque el pensamiento es ya *de por sí* palabra, es decir, autorrevelación de la persona, y, porque, mucho más allá, el ser es ya en su más originaria fuente acto de autoexpresión, es decir, en todo rigor, *palabra*. Cada ser dotado de

(2) Cf. *Personalismo filosófico*. Morcelliana. Brescia, 1962.

(3) De este poder que lo expresante tiene sobre los elementos expresivos se deriva la libertad interna de todo gran estilista frente a los problemas planteados por los medios de expresión. Buscar la originalidad en la mera ruptura de los métodos consagrados puede ser, por tanto, signo inequívoco de debilidad creadora, es decir, de espíritu decadente.

profundidad nace con un nombre propio, y su vida es la auto-revelación del mismo. Uno de los más destacados precursores de la Filosofía actual del lenguaje, Alejandro de Humboldt, escribió hace años esta observación certera: "Cuando en el ánimo brota el sentimiento de que la lengua no es sólo un medio de intercambio para entenderse recíprocamente, sino que es un mundo verdadero que el espíritu debe poner entre él y los objetos en virtud del esfuerzo de su energía interna, entonces el ánimo está en vías de hallar en la lengua y depositar en ella fuerzas siempre nuevas" (4).

LA PALABRA COMO AUTOEXPRESIÓN

El lenguaje debe ser considerado como una forma de *autoexpresión en grado de madurez*. Vistos los fenómenos de expresión de modo sinóptico, se advierte que el lenguaje humano es un medio tan vivaz, tan lábil y elegante por ser el medio nato de expresión de un ser muy *profundo y libre*: el hombre. Sólo al considerar lo profundo se hace comprensible lo superficial en que se expresa (5), debido a la prodigiosa dialéctica existente entre lo expresante y el medio expresivo, que, lejos de ser un mero continente rígido de una significación ajena, es constituido por ésta en su específica unidad, al hilo del proceso expresivo. De ahí que la transparencia y finura ontológica del medio expresivo se halle en proporción directa con la densidad entitativa del elemento expresante. La libertad eminente de éste se revela en la levedad del medio expresivo, que se reduce prodigiosamente a un

(4) Cit. por STEFANINI, L.: *Trattato di Estética*. Morcelliana. Brescia, 1960, p. 79.

(5) Cf. A. URS VON BALTHASAR: *Wahrheit*. Benziger Verlag. Zurich, p. 175.

lábil punto de apoyo de la realidad expresante. *La materia objetiva se adelgaza en un maravilloso proceso de transfiguración obedencial ante la fuerza luminosa que irradia lo profundo.*

La movilidad y aparente artificiosidad del lenguaje es signo de máxima riqueza expresiva, por serlo de libertad, ya que una forma de expresión que, además de verdadera, puede ser *veraz* constituye la manifestación más perfecta de un proceso expresivo (6). Un ser que se expresa al vivir, al distenderse en el espacio y en el tiempo, al revelarse a través de toda su existencia, se da a conocer *necesariamente*; se halla por fuerza *expuesto*, y su intimidad es, consiguientemente, precaria. El ser, por el contrario, que crea una *expresión libre* a través del lenguaje manifiesta tener a resguardo su intimidad. *A mayor intimidad o profundidad ontológica, más alto grado de libertad expresiva*: he aquí la primera de las grandes leyes que rigen el fenómeno de la autorrevelación humana.

Por eso es el lenguaje un fenómeno fácilmente objetivable que permite establecer una neta *distinción* —que no *escisión*— entre el elemento expresante y el medio expresivo. *Artista* se llama al hombre que sabe leer fenómenos de expresión y plasmarlos en un medio objetivo expresivo, confiriéndoles independencia respecto al ser expresante. El lenguaje es, por tanto, *de por sí* una obra de arte, un proceso expresivo, complejo y simple a la par, que entusiasma a los filólogos. Ello explica que el lenguaje, como la obra de arte, no renuncie nunca a lo sensible por fidelidad a sus valores *expresivos* —que no deben reducirse en modo alguno a meramente *significativos* de un contenido trascendente— y, no obstante esta atenuación a los medios sensibles expresivos, supere ampliamente la rigidez de la expresión natural. Las obras de arte más valio-

(6) Cf. *O. cit.*, p. 176.

sas son las que glorifican lo sensible poniéndolo al servicio de elevados contenidos de expresión. Es sintomático al respecto que grandes artistas como Bach, Mozart y Beethoven hayan ido simplificando los elementos materiales a favor de una mayor intensidad expresiva a medida que se acercaban a la madurez artística. ¿Estamos ante un signo de cansancio vital, o sucede, más bien, que en el crisol de la madurez la personalidad del hombre logra una creciente facilidad para captar lo profundo a través de medios expresivos sensibles? ¿No será, tal vez, que bajo la inspiración de un genio en su momento de plenitud adquiere lo sensible un índice mayor de saturación que le permite albergar mundos más amplios de contenidos expresivos?

Esta capacidad de *objetivación* que posee la expresión *libre* del hombre a través de la palabra nos enfrenta con el completo fenómeno de la *originariedad* y carácter *personal* del lenguaje. Excepto los grandes creadores de modos de expresión correspondientes a mundos inéditos de contenido, como son los poetas y los grandes filósofos, apenas se halla quien hable de modo rigurosamente personal, *creando* cada palabra al encarnar en ella una significación. Cuando en la mente de un hombre pugna un determinado contenido personalmente vivido por expresarse y halla eco en una palabra, ésta transmite dicho contenido no de modo mecánico, fatalista y muerto, sino vivo, porque su fuerza expresiva es fruto de un proceso de *encarnación*, fenómeno analéctico que transfigura lo material expresivo al integrarlo en el ámbito de influencia de un elemento expresante situado en un plano superior. El artista encuentra en su quehacer una técnica, un estilo determinados, pero sus medios personales de expresión los crea él en una tensa libertad creadora. Asimismo, si el que utiliza el lenguaje para expresarse posee riqueza de vida interior, los elementos lingüísticos recibidos de la tradición son

transfigurados por la fuerza creadora del elemento expresante.

Un somero análisis del fenómeno del lenguaje nos revela en éste la existencia de dos planos distintos, pero jerárquicamente vinculados. Sobre la línea discursiva de elementos sonoros expresivos el hombre revela significaciones que trascienden el tiempo meramente puntual. Por eso perduran después de ahogarse el eco de las palabras que las encarnaron en un momento dado.

LA EXPRESIÓN COMO OBJETIVACIÓN

Avido de concreción, el hombre se siente incómodo, en una especie de situación penúltima, mientras no logra dar cuerpo a sus ideas y sentires. Un mundo tan rico como fluido e impreciso flota en la atmósfera interior, y el espíritu lucha por hallar la palabra adecuada, la frase debida, la imagen certera que encarnen cada aspecto de ese universo multicolor y vario. Realizado esto, una impresión reconfortante de hacer pie sosiega el ánimo del escritor o del artista, pero esta paz inicial se trueca bien pronto en inquietud al advertir la desproporción que media entre la riqueza del mundo interior, cuajado de múltiples posibilidades, y la realidad escueta y acotada que está ante sus ojos, objetivada e independiente. *Toda objetivación es un acto de decisión y, como tal, una severa renuncia.* De ahí la profunda desazón de los grandes espíritus ante sus obras más logradas. Pues es de advertir que el sujeto creador se ve forzado a renunciar no sólo a las infinitas posibilidades que quedan al margen, sino incluso a la propia autonomía y poder de decisión respecto a la obra de sus manos, que va ganando independencia a medida que toma cuerpo y lo superobjetivo va encarnándose en lo objetivo a través del que se expresa. A la par que medio de expresión, lo objetivo es un velo más o menos opaco que cubre la ver-

dadera faz de lo superobjetivo que en él se revela. La calidad de los grandes modeladores de la palabra y la materia sensible se manifiesta precisamente en su poder de transfigurar los medios expresivos y reducirlos a una lámina extraordinariamente fina que se reduce a un mero apoyo de la luz que vierte la realidad expresante. La materia bien trabajada es toda ella expresión, como el cristal puro es todo luz cuando no opone resistencia a los rayos del sol.

En esta condición bipolar del lenguaje se funda la posibilidad de su degeneración formalista. La gran tentación del hombre consiste en dejar seducir su atención por aquello que impresiona su sensibilidad al ofrecerle contornos lo suficientemente precisos para ser *asible*. De ahí el peligro de reducir el lenguaje a la condición de medio transmisor de contenidos objetivos delimitados y privarlo, así, de su constitutiva e inalienable flexibilidad (7).

La tarea primaria del hombre debe consistir, pues, en lograr un *lenguaje viviente*, es decir, integral y analéctico. Empeño difícil, por cuanto el espíritu humano, nacido para desplegarse en clima de realidades profundas superobjetivas, debe apoyarse ineludiblemente en el poder expresivo de los seres *objetivos*, necesidad que orla de prestigio el ámbito de lo sensible *por la tendencia humana a considerar lo indispensable como primordial*. De aquí se deriva que la vida humana auténtica debe darse necesariamente en tensión de trascendencia analéctica.

Esta capacidad de penetración analéctica a través de los medios sensibles expresivos resalta en el lenguaje y en la interpretación inteligente de las obras de arte. Atender a al-

(7) Es mérito de AUGUST BRUNNER haber hecho notar, con precisión admirable en temas tan ambiguos, que este riesgo de *objetivación* (*Verdinglichung*) de la vertiente superobjetiva del lenguaje se debe radicalmente a la difracción operada en el proceso cognoscitivo por la mediación del cuerpo. Cf. *La personne incarnée*. Beauschesne. París, 1947.

quien que habla no significa tan sólo movilizar los medios necesarios para oír los sonidos emitidos, sino *ponerse a la escucha*, es decir, tensionar el espíritu y poner en juego la capacidad de recepción en dos niveles: el *objetivo* y el *super-objetivo*, el plano de los sonidos que se dan de modo puntual discursivo a lo largo de una línea horizontal y el plano de las significaciones, que forma un ámbito en el que rigen formas superiores de especialidad y temporalidad.

Interpretar fielmente una obra musical es saturar de sentido cada uno de sus elementos objetivos expresivos hasta el punto de autodesplazarse éstos de la atención en favor de los contenidos expresantes. El arte de leer una partitura consiste en situarse a su través en un mundo superior de formas musicales. El intérprete que se prende en los medios expresivos queda sometido a la marcha puntual del tiempo empírico del metrónomo y causa una penosa sensación de premiosidad, ya que incluso el ritmo parece más lento. El artista que mediante una fidelidad perfecta a los medios expresivos los transfigura al saturarlos de sentido gana un nivel de *dominio* sobre el tiempo empírico, y este poder se traduce en facilidad, levedad y gracia, cualidades que no sólo combaten el aburrimiento por parte del espectador, sino que son fuente inexhausta de profundas emociones. Aunque el tiempo del metrónomo sea más lento, la ejecución produce en este caso una impresión de mayor agilidad, como fue comprobado experimentalmente.

La libertad del fenómeno del lenguaje tiene todavía, sin embargo, una dimensión más amplia merced a su capacidad de fundar ámbitos de presencia dialógica. No sólo expresa el hombre su interioridad libremente y de modo cambiante y en extremo flexible a través del ámbito acotado de su propio cuerpo, sino que, al hacerlo y por la fuerza distensiva de su

espíritu, crea un ámbito ontológico nuevo: *la relación dialógica con los demás*. Al revelarse, la intimidad del hombre no se pierde, antes se gana en la unidad superior del ámbito de intersubjetividad en que surge una relación de cercanía y distancia: *la comprensión y la incomprensión* (8).

La proximidad o el alejamiento físicos son tan sólo medio objetivo expresivo de una actitud espiritual que pertenece a un nivel superior. La verdad del hombre, como revelación *veraz* de su interioridad, debe darse en un ámbito de distensión en campo de presencia ante realidades dotadas de intimidad. El yo de cada hombre “no limita” (Buber), forma un campo de despliegue indefinido, pero la mutua interacción de estos campos funda ámbitos superiores de presencia que implican formas de inmediatez tensionadas, potenciadas: es *la presencia intensa del diálogo*.

Aquí ya no vige tan sólo la relación expresiva unilateral de “esencia-imagen”, sino la relación bilateral de “pregunta-respuesta”. La revelación de la intimidad personal se realiza a través del diálogo, en el cual se conoce lo que aquélla es no sólo por lo que voluntariamente expresa, sino por la reacción de los demás ante este fenómeno expresivo. La unidad del hombre y, correlativamente, la verdad de su expresión se da en el ámbito tenso, dialógico —y, por tanto, extraordinariamente denso en el aspecto ontológico— del diálogo intersubjetivo. Como todas las realidades profundas, el lenguaje no se

(8) El lenguaje es indispensable para el encuentro del yo y el tú y el autoencuentro de ambos. Pero esta colaboración ha de ser entendida de forma analéctica o dialéctico-jerárquica, pues el lenguaje no es presupuesto del *encuentro*, ni consecuencia del mismo, sino la *puesta en acto* de este complejo fenómeno, que se da siempre en dos niveles, como todo lo auténticamente humano. Lo vio de modo admirable hace medio siglo el gran precursor de la mejor Antropología actual, FERDINAND EBNER.

define en el registro de la *posesión*, categoría específicamente objetivista, sino en el de la *admiración, acogida y re-conocimiento* mutuos.

EL ARTE COMO DIÁLOGO

Estas consideraciones antropológicas, necesariamente fragmentarias, acerca de la vertiente expresiva del lenguaje (9) nos ponen en disposición de adivinar el largo alcance humanista de las exposiciones, que, lejos de implicar una alienación profanadora del Arte, significan su más perfecto logro.

La obra de arte se revela, a un tiempo, como algo dotado de personalidad y como dependiente de su creador. “El artista, decía Flaubert, es en su obra como Dios en su creación : se lo siente en todas partes y no se lo ve en ningún lugar”. El Arte debe su virtud catártica a la doble condición de su principio informante que es, a la vez, presente y trascendente a cada obra artística. La obra de arte existe como tal merced a un principio de vida que en ella alienta y que pertenece al nivel de lo profundo. Pero en este nivel sólo pueden moverse los seres que poseen este voltaje o tensión vital que llamamos *vida en el espíritu*. La más bellas formas se diluirían en un polvo atómico de impresiones sensibles si no estuvieran sostenidas por la fuerza de cohesión que significa la presencia del espíritu creador.

Hasta tal punto es esto así, que la obra de arte, una vez separada de su artífice, se reduciría a una mera cosa física sin relevancia alguna si no fuese asumida por un espíritu capaz de infundirle un hálito recreador. Todas las artes necesitan, como la Música, un ejecutante que las ponga en acto. Silvio D'Amico ha llamado recientemente la atención sobre la importancia de la cuarta pared de la escena, la que está abierta

(9) Sobre la vertiente *comunitaria* del mismo puede verse mi citada obra: *Realismo personalista. Haecker, Wust, Ebner, Przywara, Zubiri*.

hacia el público, colaborador principal de la obra. Los trágicos griegos adivinaron este complejo de ideas al dar voz al pueblo en el canto del "coro". "Todas las artes, afirma Stefanini, son una escena con una pared abierta sobre el autor, o sobre el lector, o sobre el intérprete, o sobre el crítico" (10). "Incluso la belleza de Asís, agrega, está pendiente del ejecutor. Las piedras agrupadas en una hora de intenso fervor caerían en la banalidad si no volviésemos a encender en ellas la luz que las iluminó en un principio. Cuanto más se avive en nuestro ánimo la caridad, la humanidad, la pobreza de San Francisco, tanto más en disposición estaremos de entonar a través de estas pobres cosas el himno de la perfecta alegría cristiana (11).

La obra de arte no existe sino en acto (Valéry), y el acto es su apertura a todo espíritu capaz de alcanzar la tensión espiritual que el diálogo artístico implica. De ahí el ambiente de espectación y gozo profundo que acompaña a toda forma de exposición en que se alumbraba una obra de arte hasta entonces desconocida. Recuérdese, por ejemplo, el reestreno de la *Pasión según San Mateo* de Bach, "descubierta" por F. Mendelssohn después de un largo período de práctico desconocimiento de la misma provocado por un defecto de comprensión.

Si el Arte es una expresión y comunicación interpersonal a través de lo profundo, el máximo gozo estético se da necesariamente en la captación comunitaria del Arte. "No hay placer más grande, escribe Gilson, que compartir el privilegio de la experiencia estética con otros. Admirada en común, la belleza llega a la plenitud de su vocación que es, por participar de la naturaleza del bien, difundirse y comunicarse en virtud de una innata generosidad" (12).

(10) Cf. *Personalismo filosófico*, Morcelliana, Brescia, 1962, p. 175.

(11) *Ibid.*

(12) Cf. *Pintura y realidad*. Edit. Aguilar. Madrid, 1961, p. 178.

LA PALABRA Y EL SILENCIO

Abundan en la actualidad los detractores de la palabra y los incondicionales panegiristas del silencio. Mucho nos interesaría poner en claro si se trata de un retorno a una nueva forma de nostalgia romántica o de una exigencia justificada de un modo más radical de ver el universo.

Para introducir al lector en la sutil problemática de este tema, haré unas breves precisiones acerca de la correlación interna que, a mi juicio, debe mediar entre la palabra y el silencio, y las confortaré seguidamente con el parecer de dos autores contemporáneos de temple hondamente humanista.

Una vez que el amor ha dicho su palabra, la palabra esencial, ya puede entregarse tranquilo al silencio, que será una soledad plena, merced a la riqueza de esa palabra. Cuando María reconoció a Jesús en el Huerto dijo tan sólo: *Raboni*. No hacía falta más: Esa palabra llenaría hasta los bordes el hueco de toda una eternidad de silencio. ¿No hemos estado todos alguna vez enmudecidos en torno a una palabra que condensaba un mundo tensísimo de emociones ante un paisaje sublime, un cuadro genial, un bello rincón de ciudad? Cuando el *Petit Prince* cayó levemente sobre la arena del desierto después de un diálogo breve pero intenso y profundo con el piloto, la soledad oprimente del desierto quedó poblada por un rumor de plenitud, y el silencio de las estrellas, entre las que figuraba el pequeño planeta con su única flor, se trocó en el más expresivo de los lenguajes. *El silencio vive de la plenitud de la palabra.*

No lucha el silencio contra la palabra; es, más bien, su ámbito de resonancia, su relieve, ese halo de dominio que vence los límites acotados del espacio y del tiempo. El silencio es

el ámbito que las palabras esenciales roban al espacio vacío de la charla sin hondura. *La palabra henchida de silencio tiene profundidad*: por eso es el vehículo nato de la autoexpresión humana en el encuentro amoroso, en la creación artística, en la emoción trascendental de la plegaria.

Dos libros recientes nos hablan del lenguaje con las dos cualidades que este tema exige: penetración y sensibilidad. El lenguaje aparece en estas obras en íntima relación con tres de las más altas actividades humanas: la tensión amorosa, la creación poética y la intuición contemplativa. Triple vertiente por donde se puede escalar esta cumbre de la vida humana que es la palabra. El hablar nos gana y nos pierde, nos lleva a la plenitud y nos hunde en la banalidad. ¡Extraño privilegio humano que hace a los mejores hombres añorar el silencio!

EL SILENCIO COMO LENGUAJE DEL AMOR

En su obra *Teoría y realidad del otro* (13), Pedro Laín Entralgo aborda expresamente el problema de la palabra y el silencio. En el diálogo interpersonal —escribe— la palabra desborda su función significativa para ser “cauce de una confesión, símbolo de una donación y prenda de una promesa” (t. II, p. 257). A pesar, sin embargo, de este carácter comprometido de la palabra dialógica, no puede ser ésta la expresión fiel de la relación interpersonal amorosa, que indica una donación *mutua y simultánea*. “La relación dialógica amorosa tiene en el *silencio coesfuso* su principio y su término.” “Cuando somos *tu-y-yo* quienes constituimos el nosotros, la única expresión idónica del dual es el silencio” (II, p. 315).

Otro sensitivo de lo profundo, Michele F. Sciacca, ha can-

(13) «Revista de Occidente», Madrid, 1961.

tado un himno al silencio en su obra *El silencio y la palabra* (14). “El diálogo entre dos personas que se aman profundamente en un determinado instante y en el instante de su más intensa profundidad se hace silencioso.” “La intuición del amor corre delante de cada palabra, la hace supérflua y la anula. Los cuerpos se han hecho sonoros, dicen sin hablar, cargados con todas las vibraciones del espíritu.” “La zona silenciosa del amor es la vida eterna de todas las palabras” (p. 73). “No hay comunicación sin silencio. Una plenitud silenciosa es la comunicación significativa” (p. 57).

La primacía del silencio se asienta en su carácter atmosférico, envolvente, que supera las barreras individualistas que el lenguaje no parece lograr vencer por su carácter concreto y determinante.

Lain Entralgo escribe: “... La palabra más auténtica y viva, por el solo hecho de existir, *determina* la existencia del que la pronuncia, la fija en un aquí y un ahora, pone contorno a un ser (...). De ahí que, aunque su sonido diga literalmente “*nosotros*”, la palabra disgrega el *nosotros*, y ésta es la razón por la cual la relación dialógica amorosa ha de tener en el silencio, no sólo su principio, mas también su término. Amoroso o no, el coloquio exige que tú y yo hablemos sucesiva y alternativamente; si hablamos los dos a la vez, no hay coloquio, sino algarabía. ¿Cómo expresar, entonces, la condición plenamente subjetual que el *nosotros* asume en el encuentro amoroso? ¿Bastará acaso el empleo del número dual en las lenguas que lo poseen? No, porque en la relación dialógica el dual es empleado alternativamente por los dos interlocutores” (II, pp. 314-315).

De modo semejante se expresa Sciacca: “... La comunicación es imperfecta siempre, porque ninguna palabra y ninguna

(14) Edit. Miracle. Barcelona, 1961.

conversación puede comunicar no nuestra subjetividad pura (que no existe), sino nuestra plenitud interior que es plenitud por el valor, que trasciende toda existencialidad finita y toda comunicación. Precisamente por esto el silencio, entendido no como negativa a la comunicación sino como forma de comunicación, es la comunicación menos impura y menos insuficiente” (p. 56).

Pero, si afinamos un poco más y nos preguntamos de donde adquiere el silencio ese dominio de la unilateralidad de la palabra, Laín subrayará la vinculación del silencio y el amor que hace de los límites punto de comunicación, no de sutura. “El silencio no es entonces incapacidad o privación, sino testimonio radiante de la plenitud que alcanza la existencia cuando transparentemente se entrega y revela al otro en un *nosotros* diádico y coefusivo” (p. 315). Sciacca, por su parte, entiende el silencio como un modo de tensión espiritual que desborda la superficialidad del pensar discursivo. “El silencio siempre está a la escucha o a la espera de algo” (p. 188). “El silencio es el pensamiento que no “discurre”, pero está recogido en la unidad; es el pensamiento que descansa en la plenitud amada después del trabajo amoroso de la palabra insuficiente” (p. 191). Esta actitud permite a Sciacca adivinar el lazo de unión del silencio y la palabra, fenómenos que se interfieren al nivel de lo profundo. El silencio viene a ser la palabra en su momento *originario*, al nivel de hondura en que es toda ella intuición reveladora del ser de las cosas. “El silencio es un camino de acceso al secreto de la persona.” “El silencio es el espacio espiritual en el que la existencia se manifiesta en su totalidad indivisa, por encima de la parcialidad de la palabra siempre fragmentaria” (p. 75). “Amar es descubrir una palabra del silencio, es ver el corazón de una persona, ver lo invisible, oír lo inaudible” (p. 76).

El silencio es la palabra que ha dominado la dispersión

puntual del discurso atenido en exclusiva a los *perfiles* de las cosas y se ha aquietado en el seno de las realidades que, por gozar de intimidad, no se dan dispersas en el espacio y en el tiempo. El silencio es, pues, visión sinóptica, palabra cargada con mil y mil resonancias, vehículo nato de la presencia de las realidades que se dan *en persona*. Por eso escribe Sciacca: “El silencio tiene un peso psicológico que no encontramos en ninguna palabra: está cargado con todo lo que hemos vivido (...). En un instante de silencio todo el peso del tiempo de nuestra vida” (p. 103).

Este carácter profundamente *intuitivo* del silencio es lo que permite vincularlo con la palabra. La palabra silenciosa es una palabra con relieve, con profundidad y largo alcance. “Una máquina inactiva es una cosa ‘muda’, un trozo de cielo es una cosa ‘silenciosa’: a lo uno el hombre no sabe prestarle la palabra, a lo otro le debe dar palabras llenas de infinito” (p. 107).

La palabra que apunta a lo profundo es consciente de su insuficiencia y se ciñe con el cinturón ascético de la humildad, virtud que consiste en dar libre vuelo al pensamiento más allá del límite acotado por el lenguaje. “La sinceridad y la eficacia de un discurso se miden por el halo de silencio que sabe rodearlo” (p. 116).

Si la palabra surge al contacto con lo profundo irá fortalecida por la energía del *compromiso* personal que confiere a las palabras consagración poética, poder de *expresión originaria*. Por eso se dice sabiamente que el silencio es fuente de agua viva. Pues en el silencio brotan las palabras auténticas que surgen al contacto con el originario. No es, de consiguiente, el retorno al silencio una entrega al vacío, sino la reconquista de la paz esforzada de la plenitud, rumor profundo de muchas aguas, atención plenificante a lo misterioso, recogimiento y

sobrecogimiento a la par. En un clima de silencio, todas las palabras —una vez redimidas de la caducidad de la locución fugaz y limitada— son el medio más directo de comunión con lo profundo.

Los amantes repiten una y otra vez una palabra decisiva, porque éstas condensan en su lábil cuerpo sonoro todo un mundo complejísimo de ideas y sentimientos. El lenguaje es un guía y un apoyo en la contemplación de lo profundo. Por eso no es contrario al silencio, sino a la superficialidad de la cháchara incomprometida; como no se opone la intuición al discurso, sino a la visión monodimensional que se prende en los detalles sin adivinar el conjunto que bajo ellos late.

Ahora estamos, tal vez, en disposición de presentir la profunda razón por qué se ha dicho que la palabra y el silencio se unen y potencian en la tensa expresión de la *plegaria*.

CAPÍTULO 6

EL ARTE DEL PUEBLO

He aquí un tema extraordinariamente sugestivo que compromete capítulos muy graves de la Historia del Arte. En qué se distingue el *arte del pueblo* del arte popular, del arte campesino y del arte erudito; en qué medida se influyen mutuamente; hasta qué punto son justificadas las teorías románticas acerca del arte del pueblo como fuente originaria de genuina inspiración artística, etc. son cuestiones sumamente complejas suscitadas por este tema, al que se han consagrado recientemente estudios muy sólidos.

Lo que debe prender nuestra atención en este capítulo son los caracteres distintivos del llamado *arte del pueblo*. Cuestión respecto a la cual lo primero que urge destacar es la necesidad de atribuir al pueblo una forma de sentimiento propio y autóctono, pese a estar probado que el arte del pueblo depende en no excusa medida del arte culto. "Hoy es un tópico, afirma Hauser, la tesis de que el arte del pueblo es un 'patrimonio cultural degradado'. Nadie duda de que de la cultura superior descienden y penetran formas y estilos artísticos, objetos y motivos, esquemas conceptuales y sentimentales y que, de esta suerte, el arte del pueblo sólo hace suyo un arte superior convertido en tosco, ordinario, indisciplinado. Según la opinión más extendida, el pueblo es esencialmente impro-

ductivo; no produce apenas, sino que, la mayoría de las veces, sólo reproduce" (1).

De aquí se deriva una cuestión decisiva: ¿Tiene sentido seguir hablando de un arte del pueblo si en lo tocante a la Música, por ejemplo, "la mayor parte de las canciones del pueblo no son más que plagios", en frase de G. Vicaire?

Un pensamiento de W. Tappert puede indicarnos la dirección en que debe darse la respuesta: El pueblo, escribe, "no puede componer, sino sólo acomodarse, o, todo lo más, variar; no crea, *escoge*" (2). Efectivamente, si hubiésemos de reducir a una frase la característica principal de la actividad del pueblo en los procesos artísticos, tal vez podríamos decir que el *pueblo selecciona, estiliza*. A lo largo de los siglos, al tiempo lento a que vive el pueblo, las obras de arte van dejando en forma de precipitado sus más preciadas esencias. Y esto es lo que nos cautiva hoy en el arte del pueblo: su *quintaesenciado carácter*, esa forma de singular movilidad que le presta su condición *comunitaria*. Porque conviene apresurarse a decir que, si bien las obras de arte del pueblo no necesitan ser siempre anónimas, superan, no obstante, en todo caso, el individualismo, que es fuente de arbitrariedad y rigidez.

FLEXIBILIDAD

Las obras de arte son profundamente personales, pero no individualistas. Por eso afectan tan hondamente, a lo largo del tiempo, a las diferentes generaciones que las aceptan y vierten en su cauce —objetivo y aparentemente impersonal— lo mejor de su espíritu, para transmitirlo a la posteridad. En

(1) Cf. A. HAUSER: *Introducción a la Historia del Arte*. Edic. Guadarrama, Madrid.

(2) Cf. *Wandernde Melodien*, 1868, p. 38.

el arte del pueblo se realiza de modo ejemplar el concepto vivo de *tradición*.

El pueblo elabora su arte sin la restricción de la "propiedad de autor", sin temor a la competencia, sin pretensión enervante de originalidad. Sus obras permanecen creadoramente abiertas a la inspiración de los intérpretes, y esta interna flexibilidad hace posible el proceso de depuración que convierte las toscas obras primitivas en joyas de una impresionante solidez. Pensemos por ejemplo, en esos monumentos de arte popular que son los Cancioneros (3).

SOLIDARIDAD ESPIRITUAL

Esta interna apertura, al evitar la reclusión agostadora del individualismo y el "intenso subjetivismo del arte de las clases ilustradas" (Hauser), sitúa de lleno el arte del pueblo en el clima espiritual de cada época.

No basta decir, como Hauser, que "en el arte del pueblo todo se mueve dentro de los límites de *convenciones firmes*, mientras que en el arte superior incluso las formas más *convencionales* son siempre expresión de una personalidad" (4). Pues, si el arte popular semeja a veces un mosaico compuesto de ricas piezas prefabricadas, su valor no procede de una mera adición de elementos valiosos. El conjunto debe estar rodeado de un halo espiritual que le confiera un carácter irreductible y una personalidad artística. En toda obra insigne de arte esta unidad viene dada por la existencia de un elemento suprasen-

(3) «Esta peculiaridad del arte del pueblo no depende ni de un sentimiento acusado de solidaridad y comunidad, que los campesinos raras veces poseen, ni de una carencia de toda ambición y vanidad, sino simplemente de la función especial del arte en la vida del pueblo» (HAUSER, *O. cit.*, p. 391).

(4) *Ibid.*

sible que hace vano el esfuerzo de reducir el todo a la suma de sus elementos.

Al no pretender afirmar egoistamente la propia individualidad, el pueblo se convierte en fiel intérprete del *espíritu* de la época. Y subrayamos intencionadamente *espíritu*, porque, como veremos, de la superabundancia de contenido espiritual proceden indudablemente las más altas cualidades del arte popular: *la espontaneidad y la gracia*.

ESPONTANEIDAD

Nunca se tendrá suficiente cuidado en el uso de los conceptos *natural* y *culto*, *popular* y *cortesano*, *espontáneo* y *artificial*, porque la Historia desmiente una y otra vez la legitimidad de toda división en exceso tajante. Entre el arte popular y el arte culto media una corriente de intercambio que a paso lento, por vía de ósmosis, mitiga las diferencias que en principio parecen invadeables.

Esto no obstante, ante la urgencia de hacer indispensables clasificaciones debemos empezar diciendo que todo nos invita a calificar el arte del pueblo de *espontáneo*. Pero ello nos insta a realizar muy graves precisiones.

No debe identificarse, al modo romántico, lo espontáneo con lo *vital-inconsciente*. Léase entre líneas el siguiente párrafo: “Ya Herder subraya que la ‘poesía natural’, al contrario que la poesía artística, era una manifestación *espontánea, inconsciente e ingénu*a del pueblo, el cual canta como los pájaros y crece y florece como las plantas” (5). El hombre, ser espiritual, sólo puede ser espontáneo al *nivel del espíritu*, es

(5) Cf. HAUSER, *O. cit.*, p. 392.

decir, cuando está dotado de la lucidez que implica la vida intelectual, volitiva y sentimental a pleno rendimiento.

Tampoco indica la espontaneidad *un mero dejarse llevar pasivamente por la fuerza de la inspiración* (“... su talento lo posee, y él no lo posee a él”, escribe A. Malraux), porque la espontaneidad, como toda forma auténticamente humana de intuición, sólo se da sobre el entramado de un discurso y, por tanto, de un esfuerzo.

Espontaneidad significa *inmediatez*, contacto vivo y no mediatizado con las realidades que quiere expresar el artista a través de su arte.

Por su apertura anti-individualista, por su carácter estilizado y su diafanidad, vale decir, por la transparencia de lo expresado a través de unos sencillos medios expresivos, la obra de arte popular logra el prodigio de transmitir profundos contenidos espirituales con la cercanía del lenguaje hablado. Por eso solía decir Steinthal que la poesía del pueblo es un fenómeno muy semejante al del lenguaje ordinario. Lo cual explica el éxito de los *Lieder* germanos, con su lograda estilización, agilidad rítmica y perfecta adecuación de texto y melodía.

A mi ver, el arte del pueblo suscita una impresión fuerte de inmediatez por la feliz proporción que en él se da entre la riqueza de contenidos y la pobreza de medios técnicos. Lo cual sugiere una idea de libertad, de sana autonomía y, por tanto, de *gracia*.

Cuando lo técnico se interpone entre el creador y su obra para erigirse en algo autónimo, se pierde lo que da vida y gracia a lo creado, a saber, el ser medio expresivo de algo “inconmensurable” (L. Kahn). Lo técnico debe ser tan dócil al creador de formas como la palabra al orador y el instrumento al artista. Buen ejecutante es aquél que sabe elevarse

al nivel de las formas musicales de modo que cuando pulsa las teclas o tensa el arco con toda fidelidad técnica, lejos de trabar su espíritu en la atención a los medios expresivos, se mantiene en comunicación inmediata —aunque indirecta— con el mundo esencial de la música. De ahí que todo artista que cuente, por una parte, con una gran inspiración, o sea, con un alto poder de creación de formas artísticas, y, por otra, con un bagaje técnico más bien escaso pero suficiente, está en óptima disposición para realizar obras de arte *a escala muy humana*. Ante una pequeña iglesia románica de pueblo uno piensa que su serena belleza nos revela a su anónimo constructor como un hombre que, por haber heredado un puñado de ideas extraordinariamente sólidas y una técnica encantadoramente sencilla, podía constituirse en fiel intérprete de la tradición que lo cobijaba. Por eso perdura ese arte, porque responde a un clima, a una cultura pasada por las aguas de muchos años de luchas, de procesos lentos de purificación.

En definitiva, todo lo humano auténtico se caracteriza por el predominio de lo espiritual sobre lo corpóreo. ¡Qué pequeño dispendio de energía física y qué alcance de significación se halla, por ejemplo, en una palabra! Lábil y reducido es el cuerpo humano, pero el espíritu se extiende a horizontes infinitos. Por eso nos sentimos a gusto ante obras que cargan sobre un mínimo de materia expresiva y, por consiguiente, de técnica un máximo de expresividad.

Toda sabia economía de medios nos emociona porque es una versión del dominio que ejerce el espíritu sobre la materia. Lo que se llama a veces “magia”, “conjuro” o “hechizo” es esta *riqueza expresiva* que brota, como misteriosamente, de realidades en extremo sencillas: una calle sevillana, una plaza de pueblo castellano, una torre románica, un andante de Mozart, un jarrón helénico.

A la espontaneidad se opone la *convención*, pues bien sabemos que lo espontáneo no es lo contrario de lo reflexivo, sino de lo artificioso y violento. En la verdadera espontaneidad se unen la *madurez* de lo vivido a ritmo lento y la *autenticidad* de lo natural, lo que responde al universal sentir del hombre. El autor anónimo es un espíritu arraigado en un entorno que conserva toda su esencia. El autor culto es, con frecuencia, un espíritu desarraigado que se agita en un mundo de artificio y coacción. Lo convencional es la arbitrariedad del desarraigo individualista. Lo espontáneo es reflexivo cuando conserva la inmediatez con lo *profundo*, porque el hombre —espíritu encarnado— posee el extraño privilegio de sentirse entrañado en lo profundo y extraño ante lo superficial. El hombre intima con lo que tiene intimidad, y permanece ajeno a lo disperso.

El autor anónimo vive en una profunda *inmediatez* con la naturaleza. Pero se trata —nótese bien— de una inmediatez de *participación*: modo de conocimiento entrañable que Pascal atribuía al “corazón” cuando decía que “tiene éste razones que el entendimiento no conoce”. Porque se da el caso que existe una inmediatez de fusión indiferenciada y amorfa, que no supera el plano de lo meramente vital, como sucede en la experiencia de Roquentín con la raíz del árbol en el jardín de la “Nausée” de Sartre. Y hay un modo de entrañarse en lo real a la altura en que el hombre se da sin perderse y se entrega con toda la energía de la reflexión a una forma de encuentro dialógico que auna la distancia de reverencia con la vinculación del amor. En este ámbito de inmediatez superior es donde se *viven* los valores y se da una integración perfecta de función y forma.

Por no atender a esto se arrojó sobre lo inmediato el estigma de lo superficial y se acudió a la mediación de la cultura para dar elevación al primer contacto con la realidad. Con

lo cual se abocó al desarraigo de un purismo artificioso que ciega las fuentes de toda forma de vida auténticamente humana. Esto explica que todo resurgimiento humanista se inicie bajo el lema de un retorno a la Naturaleza, que actúa como principio fecundante por indicar la vuelta a la *inmediatez de participación* con lo real.

Los dilemas *naturaleza-cultura*, *espontaneidad-reflexión* y otros análogos —operantes sobre todo en el ámbito germánico— deben ser revisados a la luz de esta doble vertiente de la categoría de *inmediatez*.

G R A C I A

De la libertad y sana autonomía que engendra la *inmediatez* procede, decíamos, la *gracia* de la obra de arte, pues la *gracia*, en efecto, es un *don que nace del dominio*. Cuando un actor recorre el escenario con paso natural, espontáneo y bien rimado, decimos que se mueve con *gracia*. Del ejecutante que hace brotar del instrumento cataratas de sonido bien acordado sin aparente esfuerzo visible, se afirma que toca con *gracia*. Un ánfora griega que embelesa con sus sencillas líneas al que la mira es reconocida como algo lleno de *gracia*.

La *gracia* —en griego *charis*— en un don, algo leve e intenso a la par, que surge al conjuro de un contraste: la desproporción entre la sencillez de los medios y la magnitud de los resultados. ¿Por qué no se califica de graciosa a una montaña de grandes proporciones o al inmenso Océano, o a una sinfonía de Bruckner? Sí en cambio se predica la *gracia* de un pequeño corzo, real o pintado por Franz Marc, de un minueto de Haydn, de un cuadro de Goya. Hay oradores de los cuales se dice que se expresan con *gracia*. ¿No es ésta el arte de

comunicar de modo inmediato y, por tanto, aparentemente fácil lo recóndito y profundo? Aquí reside el secreto del éxito, por ejemplo, de Romano Guardini, que aborda la compleja problemática germana con el estilo directo e intuitivo que caracteriza a los latinos. No es profundo lo insólito, lo complejo o lo extraño, sino lo que abre dilatados horizontes a quien tiene ojos para ver. El que posee intuición suficiente para traer lo profundo a superficie y ofrecerlo con toda naturalidad a la mirada atónita de los hombres posee el don de la gracia.

Si ahondamos lo suficiente para ver la íntima conexión de los conceptos *anonimidad*, *espontaneidad* y *gracia*, sin duda estaremos en disposición de valorar con la debida justicia lo que con palabra equívoca denominamos *Arte del pueblo*.

LOS PUEBLOS COMO ARTE (6)

Estos pequeños pueblos de la vieja Castilla, llenos de paz y de humildad, nos ofrecen un ejemplo sin par de belleza. A quienes sufrimos por el espectáculo banal de tantas colonias urbanas de nueva fabricación, este fenómeno nos sitúa ante un aparente dilema: *o belleza o técnica*. La necesidad de resolver en el menor espacio posible el problema del alojamiento de una población numerosa no parece avenirse con las condiciones que hicieron posible la belleza de estos conjuntos arquitectónicos populares cuya estampa pasa hoy con pleno derecho a las páginas de las mejores revistas de Arquitectura.

Nada más útil que observar cuáles son estas condiciones y cuáles las cualidades que suscitan un irresistible agrado en el hombre de hoy, pues tal estudio fecundará, sin duda, la ins-

(6) Esta nota fue escrita a propósito del pueblo manchego *La Guardia*.

piración del arquitecto actual, si se advierte que el estudio de lo pasado no debe reducirse a copiar formas y métodos ya superados, sino incorporar de modo creadoramente personal estilos y actitudes que pueden tener perfecta correspondencia en el modo presente de sentir el Arte. Es sintomático al respecto el giro que suele provocar en los artistas y escritores alemanes un viaje detenido a Italia. Así, por lo que toca a las artes del sonido, la agilidad latina, la lozanía temática, la vibración y el color del Sur se alía con la severa robustez germana en obras que constituyen el acerbo *clásico* de la Música mundial. Pensemos en los frutos que puede dar la feliz confluencia de la técnica actual con el conocimiento vivo de las diversas formas y estilos del presente y del pasado. Lo que se necesita es una gran flexibilidad mental, voluntad de apertura e ímpetu creador. Si a las sólidas construcciones del presente se logra infundirles ese hábito de sencillez, naturalidad y discreción que a tantos pueblos españoles confiere un clima de serenidad, de sano ritmo humano, la arquitectura ganará en autenticidad y, por tanto, en auténtica belleza, que es definida desde antiguo como el esplendor de la verdad.

Tal vez este estudio contribuya a revelar al arquitecto actual la necesidad de evitar la inercia del excesivo especialismo, que lo acantona en la solución de los problemas técnicos sin dejarle huelgo para situarlos en el alto nivel de una perspectiva profundamente humana.

No se trata, por tanto, en rigor de estudiar detalles prácticos concretos, sino de acudir a una indudable fuente de inspiración, bien sabido que, si entre las diferentes disciplinas mentales media una fecunda interacción e influencia, mucho mayor es el influjo que ejercen sobre sí los diversos aspectos de un mismo arte. Oyendo a Bach o a Mozart, el escritor aprende a dominar el tiempo rítmicamente, a sorprender al

lector con modulaciones acertadas, a mantener la atención sin acudir a la violencia. ¿Cuánto más directa e intensa no será la lección que recibe un arquitecto actual —si cuenta con la debida sensibilidad— de la contemplación de un pueblo sencillo, levantado en las inflexiones de una colina por manos humildes a lo largo de años y siglos de vida hacendosa?

CAPÍTULO 7

LO TIPICO Y LO ORIGINARIO

Se está dando actualmente entre arquitectos y artistas un movimiento de reversión a las pequeñas grandes ciudades que rodean a nuestras urbes populosas. Segovia y Cuenca, por ejemplo, están siendo objeto de atención amorosa por parte de grupos de hombres sensibles que en ellas toman asiento con la bien meditada conciencia de estar realizando algo valioso. Y no sin fundamento, pues en nuestra ajetreada y banal época tal vez una de las actividades más destacadas que puede acometer un espíritu selecto es situarse en un entorno que le permita sentirse arraigado, esto es, en un clima donde surge la belleza espontáneamente porque deja desplegarse a la realidad en toda su fuerza *originaria*.

Los pueblos que realmente cuentan en la vida de un hombre cultivado no son los *originales*, los que buscan la singularidad en la mera distinción, sino los *originarios*, los que han surgido de dentro a fuera, orgánicamente, a impulsos de una energía vital y expresiva, como surge una planta, un animal o un ser humano. La originalidad que importa no es la que suscita una impresión de *rareza*, sino un sentimiento de *profundidad*. Es el secreto de la lozanía perenne de los *estilos* frente a la caducidad de los meros *esquemas*, fáciles imitaciones superficiales de algo radical que no admite copia.

De ahí el peligro de expresar la calidad irreductible —en parte inefable, es decir, inexpressable— de un pueblo con el equívoco adjetivo “típico”, que ofrece entre otras una peligrosa vertiente de espectacularidad que fácilmente da lugar a convertir lo originario en mero elemento de exportación. Cuando algo tan inasible y “atmosférico” como es aquello que un pueblo tiene de incomunicable pasa a poder de los slogans publicitarios de las agencias turísticas está a dos pasos de convertirse en artículo de mercader. Cuando los tesoros del folklore abandonan la plaza popular para exhibirse en los tablados, algo irrecuperable se pierde en la vida de los pueblos, a saber: el alma de las gentes en estado naciente, el proceso eternamente emotivo del brotar mismo de la vida humana en su singular e irrepetible entorno.

Si los pueblos más cultos de la tierra se cuidan de conservar sus esencias características, lo que se ha dado en llamar sus costumbres regionales en oposición al cosmopolitismo amorfo de las grandes urbes, no es por el afán supercivilizado de exhibir tipismo en los escaparates nacionales, sino para evitar ese corrosivo fenómeno que acompaña a todo proceso civilizador: la *nivelación de los espíritus*.

Para resolver los estragos que había producido en la moral del país la primera guerra mundial —tributaria de esquemas racionalistas poco respetuosos con lo que toda realidad humana implica de irreductible— la Alemania de 1918 hizo florecer en su seno multitud de movimientos de juventud que ansiaban retornar a las fuentes. El joven debía llegar, a fuerza de ensayo, a poseer una sensibilidad aguda para cuanto desborda el ámbito de la retracción egoísta: la comunicación en el amor cristiano (ágape) y la captación intuitiva

del sentido de las realidades simbólicas. Las marchas a través del campo jugaban, a este respecto, un papel de primer orden, pues “caminar —en frase de Guardini— es una forma de vida”. Cuando se marcha en grupo a través del campo, cada uno se siente atendido a sí mismo y a sus camaradas, y a la sorpresa siempre nueva del paisaje se une un fuerte sentimiento personal de responsabilidad. Esta situación de relativo desamparo acrecienta en el joven la capacidad de sacrificio, el sentimiento de solidaridad, y lo abre al sentido de lo *originario* y lo *real*. Solo, frente al reino indómito de la naturaleza libre, el caminante debe enfrentarse con toda seriedad al mundo de las cosas reales, no a un frágil entramado de meras palabras y convenciones sociales artificiosas. *Caminar* era el símbolo certero de los movimientos juveniles.

No se trataba, pues, de superar la depresión moral de la juventud con un movimiento evasivo de espíritu neorromántico integrado por grupos formados con un criterio culturalista, sino de arraigar a los jóvenes en las fuentes de la vida auténtica, la vida corpóreo-espiritual del hombre. Por eso cultivaban estos movimientos cuanto hay de auténtico en el pueblo, sobre todo su atención a la unidad que alienta más allá de los límites y a través de los límites: la unidad de lo que llamamos *interioridad* y *exterioridad* en las expresiones humanas, la unidad de arte y vida real, unidad de vida fuertemente personal y comunitaria a la par, etc.

En España, tras la conmoción de la guerra civil, se advirtió un movimiento análogo de retorno a lo autóctono. De esta atención prestada a nuestras costumbres, cantos, bailes, etcétera, no se recogerán sino espléndidos frutos, si se entiende lo popular como lo que es: fuente primaria de vida personal, no moneda de cambio y artículo de comercio.

Todo esto nos indica que privar a los pueblos de sus estilos propios de vida —en arquitectura, religión, etc.— bajo pretexto de lograr un purismo universalizante es demasiado nefasto para que no urja delatarlo a tiempo. Todo elemento exótico importado violentamente contribuye a dismantelar el espíritu de los pueblos y alienarlos, no por ser malo en sí, sino justamente por ser “extraño”, es decir, “bárbaro”, al no integrarse orgánicamente en el nuevo clima. El hombre se desarrolla de dentro a fuera, y no admite impunemente ingredientes ajenos.

En un artículo muy sentido escribió César González Ruano que todo hombre quiere llegar a triunfar en el lugar en que se crió: cambiar la silla de madera por la mecedora, levantar un piso a la casa de los mayores y dejarse ver con un nuevo modelo de coche por los viejos caminos del pueblo. El hombre desea escalar la cima de sus aspiraciones en el clima que amparó sus primeros pasos, como la manzana quiere lucir en el árbol que le dio la vida.

Decididamente, hay que ser universales desde la situación en que se está. Sólo se puede ser en rigor universal cuando se toma en serio la propia condición. Mozart es un compositor universal por haber sido fiel a su clima rococó, a su Salzburg elegante y bella, a su Viena cortesana y cosmopolita, al gusto, cultura y exigencias de los mismos que, con sus violentos expoliaciones, llenaron su espíritu de la angustia que decidió su temprana muerte. Juan Sebastián Bach conquistó el mundo desde su severa, humilde y provinciana tribuna de cantor y organista. Velázquez es *el* pintor por excelencia —como solía decir en sus clases a voz en grito el alemán Hans Sellmayr— por haberse enraizado en la vida de una corte española.

Claro está que este arraigo tiene ante sí el despeñadero fácil del folklorismo, y de hecho se dan situaciones —como,

en parte, la actual española— en que se impone reaccionar contra el acantonamiento intelectual que limita y empobrece el espíritu. Un pueblo que produjo hace varias centurias la música religiosa más rigurosamente universal, por más *profundamente* española —subrayando intencionadamente el adverbio—, no puede considerarse fatalmente ligado a la limitación de un folklorismo musical o literario meramente anecdótico. A este respecto, Manuel de Falla es buen ejemplo de cómo se puede conquistar el mundo a fuerza de genio, desde una atalaya modesta de provincia.

CAPÍTULO 8

LA CREACION DE AMBITOS RELIGIOSOS

Que la creación de espacios sacros constituye un problema acuciantemente actual se puso de relieve en un Coloquio sostenido recientemente en “Templo y Altar” —la nueva sala madrileña de exposición de Arte Religioso— en el que tomaron parte destacados arquitectos, artistas y filósofos. La Iglesia encomienda hoy día a los arquitectos una tarea de sin igual empuje: *la creación de ámbitos religiosos adecuados al espíritu actual.*

El primer interrogante que esto suscita es, sin duda, el siguiente: ¿Qué se entiende por “espíritu actual”? ¿Cómo podría caracterizarse al hombre de hoy? Desde la exaltación democrática hasta la aniquilación en masa, desde la efervescencia hasta la degradación del “hombre de la barraca” (Marcel), la época actual —engendrada en el dolor inhumano de las dos últimas contiendas, distendida febrilmente entre la paz y la guerra, asediada por el espectro de una catástrofe que se juzga inevitable— es a todas luces una época desconcertante. Pero, si algo hay en ella claro, son estas dos tendencias: un *gusto decidido por lo concreto*, lo bien delimitado y reducido pero infinito en profundidad, y la *reivindicación enérgica de la comunidad* frente al egoísmo individualista y

al despotismo colectivista (1). ¿No serán estas dos cualidades las que inspiran la mejor arquitectura religiosa actual?

Acerca de la capilla de Vence decía Matisse: “Tomar un espacio cerrado, de proporciones muy reducidas, y darle por el solo juego de los colores y de las líneas, dimensiones infinitas...”. Pérez Gutiérrez comenta: “Yo creo advertir en estas palabras una suerte como de instinto cualitativo que supera de un golpe todas las viejas tentaciones de la espectacularidad de la cantidad, y se propone actuar con puras cualidades de formas” (2). “Lo que yo he realizado en la capilla —declaró Matisse— ha sido la creación de un espacio religioso”. “Efectivamente —agrega Pérez Gutiérrez— un espacio sagrado cuya vivencia consiste precisamente en una abolición del límite”. “En esta pequeña capilla, escribe el padre Couturier, las dimensiones reales, en efecto, no cuentan; la perfección de las formas suprime las dimensiones del espacio”. Lo cualitativamente superior domina la sumisión al espacio. Joseph Picard refleja en las palabras siguientes la emoción de trascendencia que le produjo la inmersión en este ámbito religioso: “Una espiritualidad intensa se desprende de este conjunto, la espiritualidad de un pintor que no intentaba dejar en esta obra sino lo mejor de sí mismo, la apertura a lo sagrado que cada uno lleva en sí. Se destacan en esta obra una voluntad de pureza, de simplicidad, un despego del mundo de las apariencias (...), y al mismo tiempo un impulso hacia la alegría” (3).

(1) Sobre este tema puede verse mi obra: *Diagnosis del hombre actual*. Edic. Guadarrama. Madrid, 1966.

(2) F. PÉREZ GUTIÉRREZ: *La indignidad en el Arte Sagrado*. Edic. Guadarrama, 1961, p. 141.

(3) Cf. *Les Eglises nouvelles à travers le monde*. Ed. des Deux-Mondes. París, 1960, p. 63.

ESPACIOS HABITABLES

Por otra parte, en los órganos de publicidad —revistas de Arquitectura, de Pedagogía, e incluso la prensa diaria—, se subraya con insistencia la necesidad de dotar a los núcleos urbanos de “espacios habitables”. Que el artículo de Oriol Bohigas sobre el *Pueblo Español de Barcelona*, publicado en la revista “Arquitectura”, de Madrid, haya suscitado varios detenidos comentarios de sus colegas indica que hirió una cuerda muy sensible. “Es la función, escribe el arquitecto J. Gómez y G. de la Buelga, la que debe determinar las características de los diferentes espacios de la ciudad, y siempre que se pierda este sentido dimensional del espacio se obtendrá una no adecuación y un fracaso” (4). A lo largo del trabajo del que está tomado este párrafo, y, sobre todo, en las notas que explican las ilustraciones, se hallan diversos conceptos que, agrupados y debidamente estudiados, podrían dar lugar a un esbozo de estética del “espacio habitable”, que sería indudablemente, como dice el autor, “un arma muy poderosa para nuestro urbanismo español actual”. Como ejemplos característicos de espacios gratos se citan aquí “un recinto irregular”, “una calle en pendiente”, “unas casas desiguales”, “pasos cubiertos que interrumpen la calle y ‘definen’ el espacio”, “calles que fomentan las relaciones humanas”, etc.

ESPACIO Y COMUNIDAD

Sin entrar en el análisis detallado de estos puntos, quisiera colaborar a este fértil estudio diciendo que el espacio debe servir a la *comunidad*, porque, de hecho, el espacio autén-

(4) Cf. Revista «Arquitectura». Madrid, núm. 38, febrero 1962, p. 35.

tico, el espacio real es configurado por la comunidad en su vida cotidiana. Y esto por la sencilla y profunda razón de que el espacio es a la comunidad lo que el tiempo a la melodía musical: le es necesario por ser su propia creación y su ámbito natural y necesario de despliegue. Un hombre requiere espacio por lo mismo que es dialogante, *homo politicus*, ser de vida en común. *Crear, por tanto, espacios es fundar ámbitos propicios al diálogo.* El espacio arquitectónico es expresión plástica del *espacio vital* que se establece entre seres que conviven. Los espacios no le vienen dados al hombre; debe él fundarlos en esa tensa correlación comunitaria que es la vida social. Lejos de ser algo estático, como a veces se piensa, el espacio está formado por un haz complejísimo de relaciones dinámicas, pues el hombre acota espacios para potenciar su capacidad expresiva, como se sirve del gesto, los materiales nobles, el vestido, etc. Cuando el ámbito en que se vive es constantemente *re-creado* por el hombre en su vida diaria de diálogo y comunicación, ese espacio es “habitable”, y resulta “humano”. En caso contrario, por útil y hasta bello que pudiera ser desde ciertos puntos de vista, no será sino *camisa de fuerza* que *envara* las posibilidades más fecundas del hombre.

La primera obligación de la Arquitectura debe ser, pues, adaptarse a los *modos de ser* del hombre, en la grave conciencia de que los habitantes de una ciudad no constituyen una *masa amorfa*, sino un *pueblo*, así como los fieles que asisten a una función litúrgica no forman un *público*, sino una *comunidad*. He aquí los conceptos que habremos de revisar radicalmente si queremos resolver el problema de la expresión artística. ¿Cuándo será “adecuado”, por ejemplo, un *espacio religioso*? A mi entender, sólo en el caso de que

la comunidad de los fieles, al dar expresión plena a sus sentimientos religiosos, se sienta identificada con él. Suele decirse que no se comprende ni se gusta adecuadamente una obra musical hasta que se la *re-crea* internamente, siguiendo por dentro sus incidencias melódicas y armónicas. De modo análogo, el espacio sacro verdadero es creado por los fieles a lo largo de sus vivencias religiosas *comunitarias*: la co-celebración de la Misa, el recorrido del Vía Crucis, el diálogo recogido de la Confesión, etc. Si el espacio creado por el arquitecto se pliega al vuelo del sentimiento religioso de la comunidad será un espacio religioso "habitable". De lo contrario, provocará un hondo desequilibrio en las personas sensibles, instándolas, en casos, a acogerse a formas de religiosidad peligrosamente subjetivistas (5).

ESTÉTICA Y EXPERIENCIA VITAL

Mucho terreno ganaríamos si partiésemos del supuesto de que la Arquitectura no trata de cuestiones puramente estéticas, pues la creación de formas espaciales persigue metas más altas que el mero logro de belleza.

Por lo que toca al Arte arquitectónico religioso, su fin es posibilitar el despliegue de la expresión religiosa en los fieles. De ahí que la arquitectura sacra sólo pueda ser debidamente valorada cuando el juicio estético va precedido de lo que podríamos llamar un proceso de *simbiosis vital religiosa*. Para comprender una iglesia hay que vivirla en un esfuerzo de identificación expresiva. El barroco bávaro, pongo por caso,

(5) Puede servir de gran ayuda para profundizar en este tema la obra de ROMANO GUARDINI: *El espíritu de la Liturgia*. Edit. Araluce. Barcelona, 1946.

no puede ser rectamente enjuiciado hasta que se vive en una de sus iglesias una función litúrgica al gusto de la época, experiencia nada difícil en un pueblo tan conservador como Baviera. Esta forma de iglesia concebida como “salón celeste” acoge de modo tan connatural la música religiosa de Haydn, Mozart y Schubert, que constituye un ámbito extraordinariamente dinámico de sin par belleza plástica y serena alegría. Un “Benedictus” de Mozart, lento hasta la morosidad, complacido y casi hedonista, no se concibe en una iglesia que sea un recodo de nostalgia de infinito en el camino de peregrinación hacia la Patria, como es el templo románico. Es música de hijos de familia que celebran fiestas en el hogar, no de peregrinos que suspiran por el santuario apenas imaginado. La riqueza, el ornato y la brillantez son reflejo de la gloria celeste para hombres de fe segura. Puede causar o no agrado esta concepción barroca del ámbito cultural, pero aquí no se trata de analizar gustos, sino de un proceso de comprensión.

De modo semejante, una intelección plena del Arte Religioso contemporáneo sólo es posible a la luz de la preocupación actual por dar a las formas culturales la plenitud de contenido humanístico que encierran. El hombre de hoy permanece indiferente ante un acto cultural que sea mero “espectáculo”, y reacciona con viveza ante formas comunitarias de culto que aunan a los fieles en una común tarea trascendente. En la Misa ve el cristiano actual un banquete y un sacrificio, o mejor, un *banquete sacrificial*, acto que implica una esencial vinculación comunitaria. No hay banquete a solas. La celebración plenamente consciente de la Misa exige la puesta en forma del sentido de comunidad. Por eso se habla en ella casi siempre en plural y se da a la paz una importancia de excepción, pues los fieles deben sentirse agrupados a la sombra del único árbol: la cruz salvadora. Pero aquí es urgente

advertir que este *sentimiento*, por ser una vibración *espiritual* ante la trascendencia de una realidad *profunda, compromete al hombre entero*, con su inteligencia y su sensibilidad, pues sentir, como es obvio, no se opone en este caso a *inteligir*, sino a *especular*. Por eso debe la idea de comunidad “entrar por los sentidos”, a fin de que informe el ser todo del hombre y evite el riesgo de reducirse a un “mero concepto”.

De aquí arranca la importancia del espacio arquitectónico, que, si está bien logrado, hace que los fieles se sientan en comunidad, en una forma de unidad no sólo ni primariamente física, sino espiritual. Pero ¿de dónde procede esta fuerza unificadora? Indudablemente, de la vinculación mutua al altar del sacrificio, pues no hay más forma de unidad auténtica entre los hombres que la que procede de la religación a algo que, afectando a cada uno de modo vital, los *trasciende a todos*. *La unidad viene de lo alto*: perenne verdad del aristocratismo bien entendido. La cohesión se afirma en la calidad, como la materia se aferra a la forma para no sucumbir en la dispersión de lo múltiple.

UNIDAD Y JERARQUÍA

A las ideas de *comunidad* y de *expresión* les acaba de llegar, sin duda, su hora. Pero, al estar de vuelta de las diversas formas de exaltación que fomentó la demagogia artística y política, el hombre actual se esfuerza por lograr modos de expresión y de comunidad que estén fundados en una relación de *jerarquía*, pues no ignora que la igualdad más auténtica no sólo no se opone a la diversidad cualitativa, antes se afirma en ella y se revela. No basta, por consiguiente, agru-

par a los fieles en un ámbito más o menos amplio y bello. Hay que religarlos dinámicamente al altar.

Esto nos permite dar la debida importancia al hecho de que actualmente, frente a la nefasta "interiorización en vacío" de que hablaba Mounier, se postule una apertura al *exterior*, un retorno a la "objetividad". Después de una larga época de reclusión subjetivista en el mundo del yo, nuestro tiempo ansía ámbitos de expansión espiritual que, lejos de "sacar de sí" al espíritu y disiparlo, lo distiendan en campos de verdadera intimidad.

A este giro aludía Guardini al hablar de la vuelta a lo *objetivo* de la época contemporánea. Pero hay que apresurarse a ver en este vocablo la expresión de un nivel entitativo de profundidad que es campo fecundante del espíritu. Cuando Beethoven confesaba que las ideas musicales lo asaltaban, que las cogía "a brazadas" y se sentía inundado por ellas, quería sugerir que se hallaba inmerso en un campo de "objetividad" musical. ¿Puede alguien pensar que se trata de una *objetividad* contraria a la *subjetividad* del artista? En caso positivo, se confundiría *independencia* con *oposición*. Y bien sabemos que el secreto de la Estética filosófica consiste en adivinar esa misteriosa correlación que une en vínculo creador al artista y a su Arte. Nadie más cercano que el artista al Arte que cultiva; pero nadie asimismo más consciente de esa dramática y felicísima distancia insalvable que media entre ambos. De ahí la sensación de trascendencia, que es sentimiento de plenitud, de amparo, de sentirse llevado por una instancia enigmática que provocó el asombro de los antiguos helenos: *la inspiración*.

Visto con hondura, el Arte hunde sus raíces en la Antropología. Circunstancia en extremo fecunda, por cuanto estamos en la actualidad trasponiendo el umbral de una teoría extra-

ordinariamente equilibrada del ser humano, cuya dialéctica interna ha sido descrita por nuestra época con extrema crudeza mediante dos severas palabras: *Incertidumbre* y *riesgo* (6).

AMBITO ESPACIAL Y ENCUENTRO DIALÓGICO

Empieza hoy día a jugar un papel decisivo en Estética la categoría de “ámbito” (7). Y todo nos hace pensar que el giro mental implicado por esta circunstancia dará a nuestra cultura días no menguados de gloria si logramos advertir la correlación profunda de esta categoría con la de “encuentro” (*Begegnung*, *rencontre*), que tanto ocupa y preocupa en la actualidad a psicólogos y filósofos (8). ¿Qué significa el hecho de que dos seres se “encuentren”? ¿Qué circunstancias exige el “encuentro”, y qué potencias moviliza? ¿Qué escondidas cualidades lleva a florecimiento? No pequeña fortuna sería para el Arte si quienes lo cultivan acometiesen la tarea de dar respuesta a estas preguntas y poblasen su espíritu de artistas con el mundo de resonancias que ellas suscitan.

Digamos, en primer lugar, que el “ámbito” es algo que el hombre necesita para desarrollar su vida: *un clima de interna libertad*. Paradójicamente, la interioridad del hombre se despliega en lo que llamamos “mundo exterior”, y cuanto más fuerte es su intimidad, más capacidad posee de conformar el mundo en torno. Hay hombres que viven su vida a solas; otros hacen gravitar a su alrededor todo un mundo polifacé-

(6) Véase la obra de PETER WUST: *Incertidumbre y riesgo*. Edit. Rialp. Madrid.

(7) LE SENNE, por ejemplo, habla de la condición «atmosférica» de los valores. Cf. *Obstacle et valeur* (Aubier, París, 1932). Véase KARL HEIM: *Glaube und Denken*. Edit. Furche, Hamburgo, 1957⁵, y O. F. BOLLNOW: *Mensch und Raum*. Edit. Kohlhammer. Stuttgart, 1963.

(8) Cf. J. F. BUYTENDIJK: *Phénoménologie de la rencontre*. Desclée de Brouwer. París, 1952.

tico, casi diríamos una constelación de mundos. El ama de casa es su hogar; el organista, su órgano; el piloto, su avión; el pintor, sus lienzos; el político, su pueblo. *El espíritu del hombre florece en ámbitos de distensión*. Lo "exterior" colabora con la "interior" en un plano en que no rigen las categorías de espacio y tiempo meramente empíricas. ¿Qué importa para el sentido absoluto de una idea que haya sido pronunciada en un lugar o en otro, en una lengua o en otra? ¿Es más interior un pensamiento que el sentido de un gesto? ¿Es menos humano el gesto que el pensamiento? Si se quiere comprender el Arte, hay que desligar las categorías de *exterior-interior, dentro-fuera* de cuanto conservan de meramente local. Entre los fenómenos humanos media un tiempo y un espacio singular. ¿No sentimos a veces que una distancia infinita, insalvable nos separa de alguien que está a nuestro lado? Y ¿qué océanos podrían, por el contrario, distanciar a quienes un lazo de comprensión y amor fiel ha unido?

Constituye un deporte espiritual extraordinariamente fecundo estudiar los vínculos de todas clases que se establecen a lo largo de la vida entre el hombre y los seres que lo rodean. Es éste un tema incitante que aquí no podemos proseguir. Mi propósito era sencillamente destacar la correlación que existe de hecho entre un ámbito espacial y la comunidad que lo habita, o, si se quiere, entre el ámbito arquitectónico y el ámbito vital.

CREACIÓN DE ÁMBITOS SACROS

Proyectar una iglesia encierra suma complejidad, pues no se trata de resolver un mero *problema*, o conjunto de problemas técnicos, sino de crear un ámbito en el cual los fieles puedan asistir en comunidad a la celebración de los *misterios*.

Esto exige al arquitecto la movilización de todas sus facultades y una gran dosis de inspiración. Menos que nunca es suficiente en este caso el mero saber hacer técnico: *se requiere inspiración*. Y para ello urge saber de dónde proceden las intuiciones que fecundan el quehacer técnico. A mi ver, el secreto consiste en dejarse saturar por el sentido de la acción litúrgica, que es algo objetivo y comunitario.

Objetivo alude aquí a *no-subjetivo* (*arbitrario* o meramente *individualista*), y se armoniza de modo perfecto con lo personal y lo comunitario. No se trata, pues, de una objetividad fría e impersonal, sino de ese realismo sobrio y cálido a la par que enciende el fervor del creyente que vive al nivel de lo suprasensible misterioso.

Comunitario no se reduce en este contexto de modo alguno a *colectivo en sentido de gregario*, ya que la vida religiosa es rigurosamente personal.

El *espacio sagrado* debe ser, en consecuencia, un ámbito de tensión trascendente y, a la vez, de libertad, en que el hombre se sienta religado a Dios y a los demás hombres y, al mismo tiempo, en radical soledad ante su propia conciencia.

La austeridad que hoy se propugna en la construcción de templos no debe, pues, abocar a un desangelado desmantelamiento, sino hacer, más bien, posible y fomentar la experiencia profundamente humana del *encuentro* con Dios y con los demás hombres a través de las diferentes formas de piedad: litúrgicas y populares. No se confunda la *pureza* con la *elementalidad*, la *sobriedad* con el *desamparo*, pues, si el exceso de motivos ornamentales ahoga el sentido del misterio, la falta de todo apoyo sensible deja al hombre, con frecuencia, en una soledad vacía. Lo que procede es buscar un término medio a través de un sano ritmo integralmente humano, concediendo a cuantos elementos integran el espacio sacro la debida libertad de despliegue, bien sabido que lo que produce

sensación de asfixia espiritual no es la existencia de un determinado número —más o menos elevado— de objetos, sino su falta de desahogo.

Al radicalizar el problema de la construcción de espacios sacros, la Arquitectura actual se sitúa en la vanguardia del pensamiento contemporáneo, centrado, como es sabido, en torno al concepto decisivo de *intersubjetividad*, que confiere un valor trascendental a realidades tales como el *encuentro*, el lenguaje, el gesto, etc. Lo urgente es, pues, que los creadores de formas expresivas de lo sagrado no adopten una actitud “espectacular” ante el problema de proyectar iglesias, antes se ocupen de poner en forma el *sexto sentido de la expresión*. Esto afinará su tacto en el trato de los materiales, para lograr el necesario equilibrio entre los medios sensibles expresivos y los contenidos suprasensibles expresados.

CAPÍTULO 9

LOS TEMPLOS Y LA PEDAGOGIA RELIGIOSA

Uno de los problemas más graves que tiene planteados la Sociología religiosa actual es, sin duda, el de la estructura de los templos enclavados en las grandes aglomeraciones urbanas. Cuando se tropieza con casos límite de insuficiencia, se hace extremadamente aguda esta problemática y se advierte la necesidad de ganar criterios sólidos que permitan aunar los esfuerzos. Nada más deletéreo que, en una época tan fuertemente gravada por la falta de templos adecuados a las necesidades actuales, se disuelva en críticas más o menos desafortunadas la energía que reclama la tarea común.

Dado que muchos problemas de Arquitectura y de Sociología religiosa sólo pueden ser resueltos a la luz de reflexiones hondamente filosóficas, me parece conveniente dedicar alguna atención a varios puntos que juzgo en extremo sensibles y, por tanto, propicios a malentendidos.

Hoy se tiende a exigir, por lo común, que los templos sean de dimensiones más bien reducidas, de ornato severo —lindante en la austeridad y pobreza—, pocos en imágenes, bien orientados hacia el altar del sacrificio, etc. Estas exigencias, fundadas a menudo en razones más presentidas que debidamente explicitadas, se transmiten de boca en boca, de libro en libro, y todo parece hacernos sospechar que pronto van a convertirse en algo incontrovertible. Pero la gravedad de tales asertos y, sobre todo, la de las consecuencias que entrañan no permite a los espíritus conscientes entregarse a un

arriesgado reposo en el seno de ideas aceptadas sin profunda meditación.

Las notas que siguen no quieren sino advertir que el tema merece reposado tratamiento y sembrar un tanto de sana y constructiva inquietud en quienes están proclives a dejarse mecer pasivamente por las ideas que flotan en el ambiente y que proliferan a merced de ciertos gustos de época que, aun en caso de estar justificados estéticamente, no siempre se muestran fecundos en el aspecto estrictamente religioso.

La Arquitectura religiosa actual ha realizado y sigue realizando una violenta labor de poda en el ornato interior del templo. Suelen aducirse ciertas razones para ello, pero pienso que es hora de preguntarse si son éstas lo suficientemente robustas para justificar tan grave medida. No sea que en definitiva se las acepte incontrovertidamente como válidas porque en el fondo ayudan no poco a los arquitectos a eludir problemas casi insolubles dentro de la marcha de la Estética actual.

POBREZA Y REALISMO

Se afirma que el Arte sacro debe ser pobre porque el Cristianismo adora a un Crucificado, y se aducen testimonios de artistas como el siguiente de G. Roualt: "La pintura es para mí un medio de olvidar la vida, un grito en la noche, un sollozo contenido, una sonrisa sofocada. Soy el amigo silencioso de quienes sufren en el campo yermo (...). Como cristiano, creo en Jesús crucificado" (1). Conviene, sin embargo, no olvidar a este respecto que Jesús de Nazaret, ajusticiado en la cruz el viernes resucitó el domingo de entre los muertos, y hoy está sentado con su cuerpo a la diestra del Padre. La

(1) Citado por F. PÉREZ GUTIÉRREZ: *La indignidad en el Arte Sagrado*. Edit. Guadarrama. Madrid, 1961, p. 178.

Iglesia fundada por este Cristo glorioso vive en una era de Resurrección, y los cristianos deben ver en la promesa de la Resurrección un fundamento inquebrantable para la esperanza en medio de las desventuras mundanas. Subrayar, pues, intencionadamente el clima agónico de una muerte en desamparo, con el Cristo de gran tamaño levantado en alto entre cielo y tierra, puede contribuir a hacer de los templos cristianos más un hogar de muerte que un ámbito de gloria, y a convertir la decimocuarta estación en morada eterna, represando violentamente la esencial tensión del cristiano hacia la última fase del *viacrucis integral*, el que podríamos llamar *viasalutis*, camino de salvación, es decir, de triunfo sobre la muerte y sobre los que quisieran consagrar la muerte como fin de la vida. El cristiano es un hombre de resurrección que vive a impulsos de la energía del Resucitado y se sostiene en la penosa marcha de la vida con la esperanza de la transfiguración definitiva. Por eso los llamados “cristos realistas” son menos objetivos que los cristos que llevan en su faz serena la vertiente del triunfo. Porque, tal como hoy se nos da verlo tras la luz de Pentecostés, el Hombre-Dios que pende del madero no es un fracasado que expía una culpa, sino el cordero que vence, paradójicamente, a la muerte mediante las armas de su misma oblación. El templo debe ser para el cristiano un ámbito de transfiguración a la luz del Kyrios glorioso.

POBREZA Y UNIDAD

Se afirma que lo que une a los hombres es la pobreza y lo que los desune es la riqueza, compartida por muy pocos. A mi entender, más que la pobreza en sí, lo que une es la generosidad, la entrega al padre común. Tengo la sospecha de que hoy se subraya en exceso el papel de los hombres en

el templo, olvidando que éste es, como solía decirse en otros tiempos, la casa *de* Dios —con un genitivo de posesión—, la casa propia del Señor, no sólo el edificio en que se reúnen los hombres para tratar de Dios y con Dios. Cuando se edifica un templo, se lo consagra y ofrece al Señor, como se inmolaba en el Antiguo Testamento la mejor res del rebaño, que pasaba a pertenecer al creador de todas las cosas. Ciertamente que en los actos más sacrosantos puede hacer sentir su influjo la pasión humana de la vanagloria. Pero el sentido profundo de toda edificación sacra es la de ofrendar al Señor un hogar en propiedad, al que acudirán los creyentes en actitud de reverencia como corresponde a huéspedes que son benévolamente admitidos a compartir el pan de la intimidad familiar.

En ciertas épocas, las torres de las iglesias sobrepasaban la altura de los edificios civiles y daban al paisaje urbano un claro sentido ascendente de innegable fuerza simbólica. A medida que los municipios cobraron poder, sus edificios representativos se alzaron con la primacía. Y en la era de la democracia moderna son las viviendas privadas y los departamentos comerciales quienes dominan el horizonte. Sin necesidad de recaer en vanas nostalgias por un pasado definitivamente periclitado y de perderse en nebulosidades pseudo-románticas, es sin duda, legítimo ver aquí un patente indicio de un cambio espiritual de actitud. Puede, naturalmente, argüirse que, al correr de los tiempos modernos, la religión se ha ido replegando a la interioridad a medida que los hombres ganaron una idea más críticamente exacta de la esencia de la Religión. Sin embargo, nada nos autoriza a valorar sin más este repliegue como un progreso. Sin poder entrar aquí en el tema, sólo quisiera hacer constar que el prescindir en Religión de cuanto significa sentimiento espontáneo, sentido de lo simbólico, expresión sensible-espiritual de ideas y sentimientos mal llamados “internos”, etc., es una concesión a la

moda racionalista que no puede llevar —como todo despojo injustificado de las posibilidades humanas—, sino al depauperamiento espiritual y, en definitiva, al caos.

A este propósito conviene destacar una idea del mayor interés. Desde antiguo se consideró que todo honor tributado al representante de un pueblo es, en rigor, a éste a quien se tributa. En la actualidad, estos honores y distinciones no parecen provocar sino el más agresivo resentimiento. Si quisiéramos averiguar las causas de este desazonante fenómeno, tal vez habría que buscarlas en el cambio de actitud antes aludido, que —además de todas las justificaciones de tipo histórico y político que pueda tener— responde en el fondo a un predominio del individuo sobre la persona, a un mayor afán por salvaguardar los intereses privados que por enaltecer los valores representativos de la comunidad. Esta visión individualista de la vida se proyecta sobre la persona que representa a la comunidad y se malinterpretan los honores de que es objeto como un injustificado culto *personal* (en el sentido peyorativo de *individual*). En todo empeño nivelador hay un movimiento de rebelión contra el orden natural de las cosas, que es esencialmente *jerárquico*, y entre los hombres —seres encarnados en la materia— la elevación jerárquica ha tenido siempre una representación visible: en la habitación, el vestido, el tratamiento, etc. De ahí que épocas más sensibles para lo religioso que la nuestra vieran la magnitud de los templos como representación viva del Dios todopoderoso, no como dosel para destacar la figura humana de los creyentes que en él se congregan.

MONUMENTALIDAD Y PRESENCIALIDAD

Con esto se anuda el problema relativo a la mala prensa de que goza hoy día la *monumentalidad*. Lo mismo que se celebra como un logro definitivo que se haya cortado el cuello a la retórica sin discernir si esto significa un avance o un retroceso en el arte del buen decir, se impugna lo llamado monumental como una excrescencia sensible, una floración cancerosa de lo espectacular. Pero una teoría de la expresión lo imprescindiblemente lúcida nos advierte que lo sensorial sólo puede ser excesivo cuando hay desproporción entre el fondo y la forma, lo sensible y lo metasensible que en él se expresa y encarna. Y en la actualidad todo nos hace presentir que se teme lo monumental por falta de espíritu para llenarlo y de una concepción lo suficientemente sólida y robusta del *sentimiento*, muy a menudo ahogado por un falso intelectualismo alicorto.

Por no disponer de criterios metodológicos clarividentes, suelen estudiarse estos problemas con categorías fisicistas, de tal modo que, al considerar, por ejemplo, la necesidad de fundar una atmósfera de comunidad y convivencia, se piensa —por una especie de irracional automatismo— en ámbitos físicamente muy reducidos. Parece olvidarse que lo que verdaderamente une a seres *espirituales* es la atención común a algo muy valioso que envuelve a cada uno y lo satura internamente de sentido. Atención es tensión personal hacia aquello que interesa porque plenifica. En el plano religioso, es tensión hacia algo que funda comunidad por ser fuente de vida personal al serlo de lenguaje y de amor. Hay, pues, clima de comunidad cuando lo hay de atención. Pero ésta no viene condicionada totalmente, ni siquiera primariamente, por las di-

menciones de un local. De nuevo vuelve a estar aquí operante el concepto vulgar de *masa* como número elevado de individuos, malentendido contra el que urge reaccionar diciendo que la masa puede estar asimismo constituida por un número muy reducido de seres cuando éstos se hallan faltos de la debida energía configuradora. Masa es algo amorfo que se opone diametralmente a estructura, y ésta es una instancia interna *cuantitativa*, no mensurable con criterios *cuantitativos*.

Pocas impresiones de vida comunitaria conservo tan fuertes como una misa oída en la catedral de Colonia. Era el día de la Asunción de Nuestra Señora, fiesta patronal de esta iglesia, y a la misa solemne asistía un público numerosísimo y heterogéneo que iba del boy-scout al anciano, del campesino con su traje típico al turista con aire de vagabundo. El pueblo oyó devotamente la misa —cantada a voces por el coro— y la palabra del Prelado. Al final, el órgano entonó majestuosamente el “Wunderschön prächtige”, himno a María que une la recia estructura del coral germano y la flexibilidad melódica del madrigal latino. Como una sola alma, con una sola voz robusta, intensa, sobrecogedoramente dinámica —el alemán canta siempre a buen ritmo—, miles de personas dieron al esbelto y grandioso templo un acordado contrapunto sonoro. ¿Quién podría pensar en este momento de transfiguración que lo monumental banaliza? La multitud de fieles salió del amplio templo en silencio, y uno, frente al viejo Rin, ancho y bravo como un mar, pensaba en el poder que tiene el espíritu de aunar a través de un ideal a multitudes ingentes y heterogéneas, y en la capacidad temible de banalización y, por tanto, de escisión y masificación que posee la carencia de ideales fuertes. *Masa*, podríamos decir, es un cierto número —mayor o menor, no importa— de personas a quienes la falta de tensión hacia ideales plenificantes recluye en sí misma convirtiéndolas en meros individuos.

A quienes propendan a impugnar la amplitud en los templos les invito a dar razón de por qué las iglesias catedrales de ciertos países producen una impresión leve, acogedora, dinámicamente flexible, y las de otros abruman el espíritu con una sensación ineludible de desoladora y pétreo rigidez. El problema de la monumentalidad de los templos es más dinámico que estático, más espiritual que sensible, porque el templo, en definitiva, es el lugar de un diálogo: fenómeno tenso, poderoso, capaz de dar vida y estructura —y, por tanto, flexibilidad y levedad— a las más ingentes construcciones materiales cuando verdaderamente alienta en él la fuerza del espíritu.

Esto nos indica que lo decisivo no son las dimensiones, sino la posibilidad de instaurar *relaciones de presencia*. Se habla mucho actualmente de que el templo debe permitirnos acceder al “misterio”, pero se utiliza este término en un sentido muy poco preciso, como si se tratase de la mera función de desbordar lo sensible, al modo de Jaspers, que se queda a medio camino entre lo objetivo-sensible y lo trascendente hacia el que está en perpetuo tránsito. El misterio para el cristiano es el misterio de Cristo, en que se revela el Padre y nos tiende la mano de la amistad. ¿Es lo sensible, acaso, una valla que se opone a esta revelación? Difícilmente podrá sostener esta arriesgada idea quien conozca de cerca la “historia sagrada” y la pedagogía divina de la salvación.

Si hubiese que precisar algo más en concreto —debido a sus múltiples derivaciones prácticas— lo que toca a la relación que suele establecerse entre los ámbitos comunitarios y los espacios reducidos, no haría, por mi parte, sino insistir en que lo decisivo es lograr un clima de unidad, y la unidad entre

los hombres no procede primariamente de la cercanía física, sino de la vinculación a algo que, desbordando a todos, es más íntimo a cada uno que su propia intimidad. Para que las personas unidas a través de lo profundo compartido celebren un acto comunitario basta que sientan todas la vibración común hacia aquello que las une en lo íntimo del ser. Merced a los modernos medios de ampliación y propagación del sonido, y mediante el logro de amplia visibilidad en los grandes espacios esta conciencia de solidaridad puede conseguirse tanto en iglesias reducidas como voluminosas.

Lo importante es que cada asistente se sienta en comunidad de vibración espiritual con el núcleo de personas que forman su entorno más inmediato, porque esta vibración se sentirá incrementada de modo claro, pero en bloque, por la de todo el número de fieles que integran la comunidad orante, aunque no se oiga a cada uno en particular, ni sea posible entrar en relación de cercanía física con cada uno de ellos. Esta proximidad física apenas cuenta y, en casos, puede incluso resultar nociva, ya que la posibilidad de observar de cerca a los circunstantes e, incluso, al sacerdote puede ser causa de múltiples distracciones. Por otra parte, los inconvenientes de todo género que se derivan de la incomodidad inherente a las iglesias reducidas darían lugar a todo un artículo. De ello pueden dar testimonio los que ejercen su ministerio sacerdotal en estos medios. La iglesia de grandes dimensiones puede lograr —respecto al templo más reducido— una atmósfera de mayor impersonalidad (en el sentido positivo de no-individualidad) que favorece el clima de oración *común* al Padre. Tampoco el sacerdote oficiante puede distinguir netamente desde el presbiterio la figura de cada uno de los fieles. Pero, si la mesa del altar se halla lo suficientemente cerca de los primeros grupos de asistentes, éstos confieren, en la mente del oficiante, una

especie de figura viviente a toda la “masa” de fieles que permanecen detrás en una especie de humilde y comunitario anonimato.

VIDA COMUNITARIA

Se subraya que lo decisivo en la arquitectura religiosa es lograr un ámbito comunitario. Nada más exacto, pero conviene mantener en sus justos límites la importancia de lo comunitario, porque la comunidad es constituida por personas, y, éstas, a la par que su vida comunitaria, deben cultivar una forma de soledad que, sin ser retracción, deje de momento en suspenso la relación con los demás. Jesús, al caer la tarde, solía alejarse como un tiro de piedra de los discípulos para entrar en oración con el Padre. Descuidar esta entrada personal en sí mismo al amparo del sosiego que confiere la soledad es arriesgarse a perder autenticidad personal y convertir la comunidad en mera colectividad. Lo advirtió enérgica e insistentemente el gran mentor del Movimiento Litúrgico, Romano Guardini. Los templos deben ofrecer a los fieles la posibilidad de *retirarse a orar en privado* y lograr un clima de sosiego. Contra la pasividad latina en la participación cultural se está imponiendo la actividad germana. Pero frente al riesgo nórdico del activismo debemos mantener en alto el sentido latino de la contemplación silenciosa y serena. Al fin y al cabo, en la vida religiosa la iniciativa primera la tiene el Señor. El profeta Samuel se sintió llamado, y a la tercera llamada respondió: “Habla, Señor, que tu siervo escucha”. Ámbitos propicios a la llamada y a la actitud de serena escucha son absolutamente necesarios al creyente que acude al templo.

Bien está, no obstante, ante los excesos de un individualismo exacerbado, destacar la importancia de la actitud comuni-

taria. Pero, ¿cómo se establece un ámbito comunitario? Se subraya con razón la importancia del altar del sacrificio, y los arquitectos actuales se esfuerzan por extremar los recursos en orden a mantener las miradas de los fieles tensas hacia él. Pero apenas se subraya el papel que desempeña a este respecto la presencia de los santos hecha viva en las imágenes. ¿Qué sentido tenían las largas teorías de imágenes en los frontis de las iglesias antiguas? Pienso que no sin grave riesgo se lo puede reducir a mero afán espectacular. Es posible que en la orientación arquitectónica actual sea difícil buscar sitio adecuado a esta profusión de imágenes. Pero, en caso de colisión entre la Estética y la Pedagogía religiosa, sin duda debe la primera ceder sus intereses en beneficio del bien de los creyentes, al menos como compás de espera mientras el progreso de las técnicas y medios expresivos no permitan resolver ese problema.

En este y otros temas análogos deben tenerse en cuenta las exigencias de una equilibrada Pedagogía religiosa. Hay reformas y movimientos artísticos que, aun estando —cuando lo están— justificados en el campo incomprometido de la pura teoría, no pueden ser llevados a la práctica sino despacio y a su debido tiempo. El tiempo oportuno, el *kairos*, no es algo accidental, una mera concesión pusilánime a la costumbre y a la debilidad mental o sentimental de las gentes. Es una atención reverente a la condición humana. El hombre es esencialmente histórico y todo el que de algún modo dirige al hombre debe atenerse a los dictados del tiempo, que es algo más que un mero pasar. Resulta agriamente paradójico que en nombre de la *pastoral* —que debe inspirarse en una lúcida y experimentada Pedagogía religiosa— se quieran imponer violentamente ciertas reformas que, aun en caso de estar plenamente justificadas en sí mismas, necesitan, para ser impuestas, un largo período de adaptación.

Por otra parte, no se olvide que la Iglesia, hablando en general, debe atender cuidadosamente a la lenta capacidad de reacción de los hombres menos preparados cultural y sentimentalmente, en la conciencia de que los mejor formados tienen obligación de ser comprensivos con los que disponen de recursos más modestos. Orientar la arquitectura religiosa con vistas a una élite es un atentado contra los derechos inalienables de la comunidad, aunque ello se realice en aras del progreso cultural y artístico.

CAPÍTULO 10

EL ARTE RELIGIOSO COMO EXPRESION DEL MISTERIO

RETORNO A LAS FUENTES. (1)

Si algo hay que caracterice la sensibilidad contemporánea, es su ansia decidida de autenticidad y radicalidad esencial que la incita a prescindir de cuanto significa culto a la apariencia, al fácil halago sensorial, para calar en la razón profunda de los fenómenos.

Hacia el año 20 se impuso en Europa el “ethos de la nueva objetividad”, y desde entonces se viene realizando una campaña ejemplar de sobriedad y ahondamiento que tiende a salvar la *pureza* del peligro del *desarraigo* y el *despojo*, y conferir a la tarea de *nudificación* un signo de *plenitud e integridad*.

Bajo este espíritu se llevó a cabo, a partir de la posguerra de 1918, el llamado *Movimiento Litúrgico* que, aliado con el *Movimiento de juventud*, realizó una espléndida labor de revitalización en una sociedad depauperada por siglos de *desarraigo* racionalista. El lema era límpido y robusto: “¡Retor-

(1) Este capítulo, centrado en torno al análisis de una obra que plantea con acritud el problema del Arte Sacro, tiene un expreso carácter de preludio respecto al capítulo siguiente en que se aborda el estudio de las categorías que juegan un papel decisivo en este importante tema.

no a las fuentes!”, vuelta al misterio como eje de la vida religiosa y atención al *sacrificio*, que es la *razón de ser*, el sentido, principio y fin de la acción litúrgica, que no puede venir inspirada por una *actitud espectacular*, sino por una voluntad de colaboración y compromiso.

Este espléndido programa implica, por su parte, la puesta en forma del sentido específicamente humano de la expresión, la capacidad de saturar lo sensible de sentido penetrando a través de los medios expresivos en el reino de las significaciones que en ellos se encarnan. Ardua tarea que exige a los creadores de modos de expresión que guarden fidelidad a un sano *ritmo intelectual*, dando cuerpo a las significaciones sin ahogarlas en un bosque de motivos inesenciales, antes dejándoles *amplio espacio libre* en que puedan creadoramente expresarse. Esta libertad se hace tanto más necesaria cuanto que lo decisivo es la fundación de *ámbitos de presencia y comunidad* entre el hombre y el misterio de Dios encarnado a través de la práctica de los sacramentos. De ahí la importancia de la categoría de *encuentro*, con todo el complejo de realidades que implica: *lenguaje, gesto, ámbito de diálogo, paz, recogimiento e intimidad*.

A una generación esclerosada por la influencia paralizante del Racionalismo, el *Movimiento Litúrgico* le descubrió la necesidad de ir a Dios *con todo el ser* y evitar cualquier forma de *vida interior* que se reduzca a una soledad de desamparo que enfría y envara el corazón del hombre.

Este acercamiento a las fuentes originarias de la piedad se tradujo inmediatamente en un afán de orientar el Arte sacro hacia niveles de mayor robustez y expresividad. Con lo cual se logró, sin violencias revolucionarias —que suelen proceder de fuera adentro, y, por tanto, de modo artificioso— superar de golpe, orgánicamente, los excesos esteticistas, que son, en todo tiempo, fruto de la superfetación y autonomiza-

ción de los medios expresivos. Al centrar la piedad en el misterio, la operación primordial es *trascender*, y esto exige la renuncia ascética al culto excesivo de lo sensible que traba la libre ascensión del mirar. Con lo cual está dicho que no se trata de prescindir coactivamente de lo *figurativo*, recurso espúreo, por violento, sino de darle el debido realce y sentido, concediéndole un *ámbito interno de despliegue*.

A esta labor de clarificación se deben los primeros frutos de la *nueva Arquitectura religiosa*, escueta, expresiva y límpida.

FEALDAD E INEXPRESIVIDAD

Nada extraño que al cabo de pocos lustros se haya hecho luz sobre un puñado de categorías estéticas fundamentales, y se haya descubierto una profunda conexión entre la fealdad y la inexpresividad. “La forma estética consiste esencialmente en ser expresión. La fealdad, por tanto, ha de ser considerada como el malogro de la expresión; equivale a inexpresividad. Cuando sobre los rasgos de una obra de arte cualquiera sorprendemos el estigma de la fealdad, ello quiere decir que nos hallamos ante un producto fracasado, estéticamente abortado”.

Con esta cita entro en contacto con una obra sintomática, que lleva un título sobradamente expresivo: *La indignidad en el Arte Sagrado*, de F. Pérez Gutiérrez (2). Nada más importante para quienes sienten inquietud por el tema del Arte sacro, hoy en plena vigencia, que tomar actitud ante este ensayo, que, sobre la base de la orientación marcada por la revista *L'Art sacré* y a la vista de los logros de la nueva Arqui-

(2) Edic. Guadarrama. Madrid, 1961.

tectura religiosa, rompe una lanza a favor del Arte contemporáneo, por su decidido empeño en prescindir de cuanto mitigue la tensión de trascendencia esencial a los modos de expresión religiosa. Sea cual fuere el juicio que nos merezcan cada una de las tesis sustentadas en este trabajo, es indudable que su lectura atenta servirá, cuando menos, de valioso apoyo al estudio de algunos de los problemas más sugestivos y apremiantes del momento.

Es significativo que comience la obra abriendo ante los ojos del lector un horizonte a modo de tríptico, cuyo centro está ocupado por la categoría de *verdad*, el ala derecha por la de *expresividad*, y la izquierda por la de *belleza*. “La verdad de la vida religiosa de una comunidad sometida a un arte religioso inauténtico ‘comienza a ser’ una verdad por lo menos en peligro” (p. 25). “... Hay derecho a inferir, del hecho sociológico de la fealdad, la existencia de fallos, accesorios sin duda y no esenciales, pero no por ello desprovistos de importancia, en la autenticidad religiosa objetiva. Por ejemplo: la relativa desatención en que por mucho tiempo se ha encontrado la dimensión sacrificial y comunitaria de la Eucaristía” (p. 24). Es ésta una visión profundamente *realista* del fenómeno estético que aleja toda sospecha de *mero esteticismo*. Lo que intenta subrayar el autor a través de los capítulos —muy desiguales en valor— de su obra es la relación en que se halla la prevalencia de la llamada piedad *subjetiva*, fuertemente individualista, y el florecimiento del *Arte-espectáculo*, más preocupado de *saciar* las apetencias sensoriales de los asistentes al culto que de *poner en tensión* y dar alas a su ansia de trascendencia hacia el misterio. Esta retracción individualista, capa de hielo que imposibilita el acceso al reino de la vida litúrgica “objetiva” (es decir, trascendente al reducido ámbito de lo subjetivo), paraliza, a la larga, la vibra-

ción expresiva del arte religioso, cuyo fin es aunar a los fieles en la contemplación común del misterio, siempre igual y siempre nuevo.

MISTERIO, SÍMBOLO, ESPECTÁCULO

El acceso al misterio por parte del hombre, espíritu encarnado, debe pasar por la estrecha vereda del *símbolo*, con toda su carga de realidad mundana. A semejanza de Cristo que redimió a la carne de su pesadez opaca, el Arte religioso tiene la noble condición transfiguradora de todo sacramento, que, a través de la humildad de los medios expresivos, alcanza las cimas más altas. El pueblo necesita *ver* (spectare) símbolos para acceder al misterio. *Misterio, símbolo, espectáculo*: he aquí la tríada categorial que el autor utiliza a modo de balanza para mostrar la dirección inversa en que suelen marchar el misterio y el espectáculo en la valoración del pueblo. A mayor estima del misterio, menos cultivo del espectáculo; a más alto desarrollo de éste, más ocultamiento de aquél.

El autor deduce de su estudio que, por lo que toca al Arte sagrado, “los instantes de plenitud y autenticidad coincidirán siempre con coyunturas favorables al tirón de lo misterioso”, como resalta en el caso del románico, e incluso en la hora actual, debido al “impacto de la última toma de contacto de los círculos cristianos más vivos con las realidades trascendentes” (p. 38). Los momentos de decadencia, por el contrario, responden a la “degeneración promovida por la ‘ciega’ necesidad de ‘ver’ a todo trance, de alimentar la sensibilidad desordenadamente que late en la colectividad, en el pueblo”. “El espectáculo se desarrolla a expensas del misterio, se lo devora después de haberlo ‘expresado’, lo pierde de vista a fuerza de querer hacerlo visible.” (Ibid.)

Después de aplicar este criterio a la valoración de los estilos románico, gótico, renacentista y barroco (pp. 38-76), el autor subraya de nuevo, y a un mayor nivel de reflexividad, su convicción inicial acerca de la “completa humillación de la expresión religiosa”. “La fealdad que nos salía al paso y nos golpeaba el rostro por todas partes, ya no es simplemente fealdad, es un castigo. Es la inevitable traducción de la *completa pérdida del sentido del misterio*. Simplemente, no existe ya hoy el sentido del misterio. O dicho de manera todavía más perentoria: el misterio ‘en el arte’ ha dejado de existir, se halla ausente. No hay misterio. No hay más que ilusión sin alusión. Consiguientemente, ha desaparecido el sentido del símbolo. Se ha consumado la desimbolización del arte sagrado. O sea: No ‘hay’ arte sagrado.” (p. 77). “La fealdad en el arte —y fuera de él también— no es sino la incapacidad para ‘decir algo’, algo real y distinto.” (Ibid.)

Para descubrir las causas de este proceso de *desacralización* del Universo, que, al poner al hombre un cerco de inmanencia, sume al Arte en una mudez inexpresiva, estudia Pérez Gutiérrez las características de la sustantivación y autonomía del Universo llevada a cabo en el “paréntesis humanista”, que abre una sima entre lo humano y lo divino. Distinción en extremo tendenciosa por cuanto tal abismo no existe sino al amparo de una previa profanación de lo creado. Lo que procede es atenerse más bien al esquema *sagrado-profano*, y, en materias de Arte, al de *misterio-espectáculo*, entendidos estos conceptos no “como elementos contradictorios, sino como elementos que mutuamente se exigen”.

EL MISTERIO Y LA ESENCIALIDAD DE LAS FORMAS

Sobre la base de este planteamiento, el autor cree ver en la actitud de radical desnudez del Arte contemporáneo una disposición óptima para retornar a la esencialidad del misterio. “El hombre de hoy, con tal que se abra al hecho sobrenatural, puede alcanzar de él una visión más fulgurante que la que nunca fue posible.” “Tenemos a nuestro alcance accesos inéditos al misterio. Al arte religioso no le falta sino entrar en posesión plena y segura de ellos” (p. 85).

Para Pérez Gutiérrez, el arte de hoy ofrece “insospechadas posibilidades hacia la expresión de lo sagrado” por haber vuelto al cultivo puro no de la *figura*, sino de la *forma*, que es algo más radical, profundamente ligado a la capacidad expresiva. “... Han sido los ojos limpios quienes han logrado un arte de hoy en el que las formas han vuelto a resplandecer, pero no al servicio de una teoría paradójicamente tan antiartística como la del ‘arte por el arte’, sino en verdadera libertad. Me parece que el mejor arte de nuestro tiempo lo es porque ha sido fiel a esta estructura de la realidad artística. Y su fidelidad ha consistido en haber conjugado *la esencia del arte, que consiste en la forma, con la esencia de la forma, que consiste en la expresión*. Por eso es por lo que el arte contemporáneo, contra lo que algunos se han empeñado en mantener con terquedad, es un arte esencialmente ‘abierto’ y abierto, de hecho, a una trascendencia posible, y, en potencia, a una trascendencia real” (p. 111).

Esta capacidad de trascendencia se basa en la *condición medial* de las formas, que, en frase de rigor pascaliano, “se sobrepasan infinitamente a sí mismas” (p. 112). “La sensibi-

lidad de nuestros artistas es la de unos 'místicos en estado salvaje', como denominó Claudel a Rimbaud. Lo que buscan, lo que les gusta, es precisamente lo que no se ve. En el fondo, nadie tan convencido de la inanidad de las formas como estos sedientos buscadores de formas. Pero saben muy bien que ese 'más allá' de las formas, no existe ni es asequible sino 'a través' de ellas. Es este convencimiento el que nos aclara la aparente aporía de un arte como el de hoy, ambicioso como nunca de logros formales, despegado como ninguno de las formas logradas." "Pues bien: este 'talante' peculiar resulta extremadamente apto para la expresión de lo sagrado. Se nos dice una y otra vez que para el arte contemporáneo no hay más que formas. Pero esas formas se han vuelto transparentes. Tal vez muchas sensibilidades no intenten siquiera ver lo que hay más allá. Pero 'se puede' ver. A lo mejor no hay nada. Pero 'hay' un hueco, una alusión, la forma de una ausencia. Y no habrá de resultar demasiado difícil 'rellenar' ese hueco, cumplir la invocación que toda forma abierta hace a un absoluto, con sólo referir su llamada a un absoluto real, Dios, y a los Misterios cristianos como aproximaciones de su trascendencia." (p. 113.)

Lejos, pues, de todo esteticismo, fácil reproche dirigido frecuentemente a cuantos se esfuerzan por dotar a las manifestaciones culturales de un mínimo de decoro, el autor sitúa la renovación artística en una relación de franca dependencia respecto a la vivencia religiosa del misterio: "...Un nuevo lenguaje artístico para el misterio religioso es algo que no puede buscarse por sí mismo; sólo podrá alumbrarlo una 'manera de ser', una espiritualidad verídica. No hay otro camino". Bien es cierto que "el arte religioso se enfrenta con problemas específicamente estéticos que sólo estéticamente pueden ser resueltos" (p. 124). Pero en definitiva "es la estructura de lo real lo que aquí se impone. El creyente en contacto cierto

con lo sobrenatural experimenta necesidades, descubre en su propia intimidad religiosa exigencias que la figura usual del mundo de las representaciones religiosas no le puede satisfacer. No sabrá lo que quiere, lo que echa de menos, pero tampoco se equivocará sobre lo que rechaza sin contemplaciones”. (*Ibid.*).

FUNCIONALIDAD Y SENCILLEZ

Ahora bien, esta nueva visión de la vida religiosa como relación comunitaria del hombre con Dios plantea problemas singulares a los creadores de modos y formas de expresión religiosa. Lo decisivo es que haya autenticidad, es decir, *sencillez y fidelidad*. “Verdaderamente la pobreza es transparente, rasga la opacidad de tanta presunción acumulada progresivamente, libera las formas de la espesura ahogadora y parásita de la materia muerta, y sobre la forma desnuda hace descender el fulgor del misterio, que brilla tanto más cuanto su presencia se nos acerca más escueta, más indefensa” (p. 181). Cada obra de arte religioso debe llevar en sí el signo de su destino individual y concreto. “Sin duda que no se debe a un azar el que los mejores logros del arte moderno religioso coincidan con aquellas obras en cuya preparación y realización más presente estuvo la atención a su ‘función’ concreta” (p. 138). Como suele decir Marcel, sólo hay identidad absoluta entre abstracciones. La belleza radica en esa personalidad indefinible que adquieren las obras artísticas cuando, sin afán de singularizarse, han sido creadas *desde dentro*, por urgencias orgánicas.

Es difícil llegar en materia de criterios artísticos a conclusiones perfectamente definidas. Sin embargo, estimo que esta voluntad de severa atención a lo esencial, de equilibrio en la configuración de los espacios, etc. que se echa de ver en el

clima actual puede dar lugar —ya lo está dando— a realizaciones concretas que sean la versión arquitectónica de lo que entiende el movimiento litúrgico actual bajo *participación comunitaria en el misterio*.

Lo que urge someter hoy día a estudio radical son los *presupuestos filosóficos* de la teoría de la expresión, para evitar que la renovación artística actual se oriente hacia vías de unilateralidad que, bajo apariencia de rigurosa pureza artística, no hagan sino imponer una forma más refinada de Esteticismo. Es la tarea del capítulo siguiente.

CAPÍTULO 11

EL DILEMA FIGURACION - ABSTRACCION

PRINCIPALES PUNTOS CONTROVERTIDOS

Las olas que ha provocado la discusión en torno a las posibilidades expresivas de lo sacro que encierran los llamados Arte figurativo y Arte abstracto responden al choque de corrientes muy profundas que hoy, más que nunca, urge poner a descubierto y valorar con la debida serenidad y clarividencia.

A mi juicio, en efecto, estamos ante un problema *rigurosamente filosófico* centrado en torno a complejas y equívocas categorías: *objetividad, superobjetividad, expresión, intuición, presencia, encuentro, transcendencia*, etc. A fuerza de extremar las cosas, lo mismo en Ciencias que en Arte, se ha llegado a un punto en que todo parece vacilar, los conceptos se reblandecen, y acabamos todos no sabiendo en rigor a qué atenernos. Basta hojear los últimos escritos sobre Arte. “El Arte abstracto es la manifestación suprema de la capacidad expresiva del hombre”. “El Arte abstracto es satánico, pues significa un desacato contra el orden de la Creación”. ¿Podrá alguien guardar el equilibrio en este torbellino de frases lastradas de equívocos y conceptos borrosos?

Si se leen atentamente los escritos que abordan este problema, se advierte la existencia de ciertos puntos débiles, a cuya sombra polifera la equivocidad y el confusionismo. Sometamos

a revisión crítica los puntos más destacados, con el fin de hacer luz sobre temas que comprometen extremos muy graves :

1. Se propugna en casos el Arte no-figurativo al amparo de la precariedad de ciertos temas “superficiales” —propuestos por el Arte figurativo— silenciando la existencia de temas “altamente significativos”. No es lo descriptivo —se dice— lo que confiere honda significación a una obra de arte, sino la expresión que anida en sus formas.

A esto hay que oponer que también existen modos de descripción de realidades *profundas*, que son quienes hacen expresivas a las formas. Es falso dar por supuesto que siempre lo descriptivo es artísticamente espúreo. Como veremos, la pureza auténtica no se logra mediante un proceso de destilación, sino ahondando en las realidades ontológicamente nobles que son fuentes de auténtica unidad por dominar mucho campo.

Los temas superficiales sirven en las obras de arte de mero cañamazo para trenzar el juego formalista de los medios expresivos, como sucede con los libretos de ciertas óperas. Pero, cuando el texto es profundo, contribuye muy activamente a crear las más altas obras de arte.

No interesa un tema como relato de sucesos superficiales, sometidos al *fluir* espacio temporal, sino un contenido profundo, sea o no un argumento. Así, por ejemplo, el halo de resonancias de la palabra *pax* no constituye un tema argumental, ni es objeto posible de trasposición sensorial directa, pero es una realidad humana profunda, super-objetiva, es decir, no objetiva —en el sentido de *asible*, mensurable— pero más plenamente objetiva —en el sentido de real y eficiente— que las objetivas y mensurables. Cuando Juan Sebastián Bach en la *Misa en si menor* nos hace vivir el significado de ese vocablo,

sentimos una onda emoción poética, precisamente por no tratarse de un fruto de la mera fantasía, sino del descubrimiento de algo que está a la base de la realidad más noble.

Es nefasto dividir los objetos artísticos en elementos *reales* y elementos *poéticos*, porque de ello parece inducirse que la realidad se agota en las capas más empíricamente superficiales del ser y que la poesía debe su extraño hechizo a su carácter vagamente irreal. Conviene precisar de una vez para siempre que la poesía brota al nivel de lo *originario*, de lo *profundo* e *íntimo*, y tiene más de descubrimiento que de invención constructivista, como sugiere el término mismo de *inspiración*. Para comprender en todo su alcance esta idea, a mi ver decisiva, debemos reparar en la diversidad de niveles que se da en la realidad. La intuición de esta gradación jerárquica, en la que se fundan todos los fenómenos expresivos, marca el punto de origen de la creación artística.

De modo semejante podemos afirmar que incluso las contorsiones y deformaciones a que someten los artistas a las formas, no responden al deseo de revelar tan sólo, ni primariamente, sentimientos *meramente subjetivos* (1), sino aquello que las cosas son *en su más pura esencia*. Con frecuencia se de por supuesto que todo cuanto no es empírico-objetivo y verificable por cualquiera debe ser *puesto* por el sujeto. La experiencia de los últimos años nos advierte, sin embargo, que la realidad posee flexibilidad interna y una capacidad de sorpresa tales que burla en todos los campos la pretensión humana de exclusivismo creador. Gran número de realidades que parecían provenir en exclusiva del sujeto no son sino aspectos de la realidad *profunda* sólo accesibles al que cumple determinadas exigencias.

(1) Cuando se habla de subjetividad y de interioridad, en oposición a la superficialidad de lo exterior, se quiere aludir a algo *profundo* y eminentemente *real*. No todo lo subjetivo es, por tanto, *subjetivista*.

2. Los estudios consagrados al tema que nos ocupa suelen estar elaborados sobre la base de los esquemas “forma-materia”, “forma-contenido”, “forma expresiva-tema”.

Una vez más nos traiciona el lenguaje por su tendencia a fijar conceptos esencialmente flexibles y a conferir una falsa autonomía a las diferentes vertientes de una misma realidad compleja. Estos conceptos —forma, contenido, materia, etc.— aluden en principio a los diversos elementos que juegan un determinado papel en el proceso de constitución de una obra artística. Pero al concretarlos en una palabra adquieren una peligrosa autonomía que lleva a muchos autores poco avisados a tratarlos de un modo *estático*, como si se tratase de *objetos*: error metodológico que suscita toda clase de graves paradojas y hace imposible el logro de una forma de unidad verdadera. Visto, por el contrario, *dinámicamente* en recíproca interacción, cada elemento potencia sus posibilidades y muestra su verdadero ser y alcance, con lo cual se acorta la distancia que media entre ellos y queda al descubierto su mutua vinculación.

3. Se pretende eliminar lo figurativo para lograr, a merced de este vacío, la “inmediatez” de visión que implica la intuición de lo suprasensible.

Convendría recordar a este respecto que lo sensible-figurativo no se opone al carácter *inmediato* de la captación de lo no-sensible, sino al carácter *directo* de la misma. Si se advirtiese que el carácter *intuitivo* del conocimiento marca una medida de *profundidad* y no de *rapidez* (2), se llegaría a la decisiva conclusión de que es posible una *intuición inmediata*.

(2) Los criterios metodológicos que orientan este trabajo han sido objeto de un amplio estudio en mi *Metodología de lo suprasensible*.

indirecta de las realidades que se expresan a través de los medios expresivos que ellas mismas crean intelequialmente. De este modo, el medio expresivo no es velo que *oculta*, sino que *revela*, teniendo en cuenta que lo misterioso se revela claramente, pero justo como un misterio. Eliminar lo figurativo para desentenderse de lo que hay de mediación en el conocimiento de lo profundo es despojar a la visión de su indispensable apoyo. Si se despoja a lo profundo del cuerpo expresivo que él mismo se ha dado merced a su poder ontológico de expresión, se lo desencarna y desnaturaliza bajo pretexto de simplificación y depuración. (De aquí arranca la diferencia entre *estilo* y *esquema*). Se impone, pues, un estudio detenido de las categorías de inmediatez, lejanía, mediación, profundidad, viviente, etc. (3).

4. Se pretende apoyar la defensa del Arte no-figurativo en la marcha de la Ciencia actual hacia el estudio de realidades “in-intuibles”.

La Ciencia microfísica, en efecto, tropieza con objetos tan prodigiosamente complejos que fallan los modos cotidianos de observación e intuición, adecuados a los *meros objetos*. Al ganar en interna riqueza el objeto-de-conocimiento, el sujeto debe movilizar mayores recursos. Pero esto no indica, sin embargo, que el tema de estudio sea en sí algo amorfo y carente de sentido, sino todo lo contrario. Se trata de “realidades de cuatro dimensiones” (H. Conrad-Martius) (4).

De modo análogo, cuando postula el artista actual un ma-

(3) Un primer intento de análisis lo he realizado en mi obra citada, cap. IV. *Lo profundo y lo inmediato*. Sobre la base de las precisiones realizadas en este trabajo estimo que puede darse un juicio bastante exacto acerca de la moderna pretensión de *pureza* (que no es, en casos, sino voluntad de *anulación* de lo profundo) y de *objetividad* (o reclusión pretendida en lo superficial —sujeto al dominio del *homo faber*—).

(4) Por haber tratado este sugestivo tema en mi obra citada, pp. 56 y ss., me creo dispensado de insistir aquí más largamente sobre ello.

yor despegó de lo figurativo, su afán es ahondar en aquello que por profundo desborda la limitación espacio-temporal. Pero, si por diversas razones y prejuicios desconoce la dialéctica que media entre lo profundo expresante y sus medios expresivos, corre el riesgo de identificar la búsqueda de lo profundo con la eliminación de las formas figurativas.

Urge, por tanto, consignar que, aún no siendo sensible ni, por tanto, adecuadamente transmisible en figuras lo que constituye el motivo inspirador de la obra artística, ello no autoriza a prescindir *por principio* de las figuras sensibles. Lo grave es que en esta cuestión, como en tantas otras, los extremos se provocan, y al desconocer lo más hondo se impugna lo más superficial, ya que éste, por su parte, sólo puede ser redimido de su banalidad cuando es elevado de nivel al ser asumido como medio expresivo por una realidad dotada de poder ontológico de expresión.

5. Se afirma que el Arte se acoge al plano "abstracto" para liberarse de la pretendida opacidad (reclusión antiexpresiva) de lo figurativo, visto en su vertiente más empirista y superficial.

Es peligroso llamar "abstracto" a lo *suprasensible* por la oposición que parece indicar frente a lo *concreto*. Visto con radicalidad, lo *suprasensible* no es algo ideal, y mucho menos *irreal*, sino un poder entelequial de información, configuración y expresión, y ejerce, por tanto, una función transfiguradora de lo concreto-sensible. Estamos ante el problema, acuciantemente actual, de las *esencias singulares*, del *universal intensivo*, etc. (5).

(5) Pueden ayudar al lector a enmarcar debidamente esta observación mis trabajos siguientes: *¿Es objetivo el relativo objetivo?* y *Actualidad del pensamiento de X. Zubiri* en «Punta Europa», dic. 1961, núm. 72, y noviembre 1963, núm. 91.

Para obviar las dificultades que plantea esta vinculación de lo suprasensible y lo sensible, debemos notar que lo superobjetivo no se reduce a meramente objetivo al objetivarse con vistas a su autoexpresión, pues se expresa en cuanto domina el espacio y el tiempo, y, si se revela a través de lo objetivo (mensurable), lo hace como algo no-objetivo (dotado de una espaciotemporalidad superior y eminente) (6).

Lo *abstracto*, en este contexto, no se opone a lo *concreto*, sino a lo *superficial*. Hemos de ver, por consiguiente, lo suprasensible no como desligado de lo sensible, sino en toda su positividad como un poder entelequial de configuración concreta, pero en nivel supraempírico. Lo concreto no debe identificarse con lo fáctico-empírico y contraponerse a lo abstracto visto como profundo, pues cuando ostenta una densidad existencial elevada, desborda, en su concreción, las limitaciones espacio-temporales de lo meramente empírico.

Cuando se dice, por ejemplo, que las imágenes de estilo bizantino son *abstractas*, debe advertirse que se trata de una forma de *estilización esencializante* que no implica una pérdida de contacto con lo real, sino un acercamiento a la fuente de la verdadera realidad.

Lo penoso es que el hombre para captar lo esencial deba prescindir de lo individual-concreto. Más perfecto sería poderlo intuir *a su través*, y justamente esto es lo prodigioso del

(6) Esta correlación de los elementos que constituyen el fenómeno expresivo nos indica que toda revelación del misterio debe ofrecer cierto grado de opacidad, por cuanto la claridad en que se presenta una realidad misteriosa debe servir para mejor apreciar su radical impenetrabilidad. De hecho, en el Universo creado todo lo profundo se confiere a sí mismo, creándolo, un vestido de sensorialidad, que parece tener como función la salvaguarda, por parte del hombre —espíritu encarnado—, de la debida reverencia. Recuérdese el conocido pasaje de PASCAL: «Este extraño secreto en el cual Dios se ha retirado, impenetrable a la vista de los hombres, constituye una gran lección para nosotros...»

Arte: que revela lo profundo mediante la fuerza expresiva de lo sensible transfigurado.

Si por arte *abstracto* se entiende el cultivo de la forma como mera figura, no puede en modo alguno dar razón cumplida de las tareas del Arte Sacro. En cambio, precindir de lo *anecdótico superficial* con vistas al logro de una expresión más acendrada de la *forma*, vista como poder entelequial de configuración, es potenciar la capacidad expresiva de lo religioso.

Nótese que *abstracto* se opone a *concreto*, a *figurativo* (visto como temático-descriptivo) y a *forma* (vista como figura). Pero ¿se opone también a la forma como principio de configuración interna? De ningún modo. Esta oposición anularía la capacidad expresiva y, por tanto, artística del Arte abstracto.

Conviene advertir a este respecto que el tema de la mimesis o imitación de la Naturaleza fue entendido a lo largo de la Historia del Arte de un modo excesivamente superficial, como mera copia de las *figuras* que ofrece el mundo natural. De lo que se trata, más bien, es de imitar el prodigioso poder inventivo y rigurosamente creador de los seres vivos, que se expresan a través del cuerpo que ellos mismos configuran a través de un modo de expresión endógena, de dentro a fuera.

La abstracción —escribe Santiago Montes (7)— es “pasar de la expresividad de la forma al misterio de la materia, de la macroscopia al orden y movimiento genético del sustrato apariencial”. Abstraer es, a mi juicio, descubrir la génesis íntima de lo real sumergiéndose en el movimiento interno de los seres, en ese rumor del Universo en formación del que hablaba Goethe a propósito de la música de Bach. Rigurosamente hablando, abstraer es pasar de la figura como espectáculo a la forma como poder viviente de conformación. “La

(7) Cf. *Reseña*. Madrid, octubre 1964, p. 310.

aparición de la forma debe estar vitalmente justificada por una ley interior de finalidad, de sentido" (8). La función orgánica regula dinámicamente la localización de cada elemento en la Naturaleza. De ahí el papel que está adquiriendo de día en día la forma en el arte de crear estructuras y ámbitos, como puede verse en la obra —arquitectónica y literaria— del norteamericano L. Kahn.

Esto nos permite comprender en sus justas dimensiones la afirmación de que "en el Arte actual no es ya la forma la que en definitiva interesa, sino su necesidad y riqueza de contenido" (9). A la luz de lo que antecede, esta frase debería, sin duda, ser glosada así: Lo que importa en Arte no es la forma en cuanto mera figura o apariencia externa, sino la forma como fuerza expresante que da sentido transcendente —y, correlativamente, unidad— a los medios expresivos a través de los cuales se expresa a medida que los va creando.

Sólo de este modo podrá superarse el falso dilema *figuración-abstracción*. Si se subraya unilateralmente la vertiente *figurativa* de la forma y el carácter negativo de *mera no figuración* de lo abstracto, silenciando su carácter profundo, entelequialmente creador, por fuerza debe provocarse la escisión abrupta que recoge dicho dilema.

En síntesis puede, por tanto, decirse que la abstracción no es una forma de evasión hacia lo irreal, sino un movimiento de propulsión hacia lo profundo, lo eminentemente real (10).

(8) Ibid.

(9) Ibid., p. 311.

(10) En su espléndido ensayo acerca de la «imagen religiosa y el Dios invisible» R. GUARDINI hace notar que «el vacío provocado por la falta de imágenes en el ámbito sacro es en sí mismo una 'imagen'». «Sin paradoja se puede decir, agrega, que el vacío debidamente configurado en el espacio y en las distintas superficies del templo no es una mera negación de la imagen, sino su contrapolo. Se relaciona con ella como el silencio con la palabra» (Cf. *Die Sinne und die religiöse Erkenntnis*, Werkbund Verlag, Würzburg, 1958², p. 76). Hasta cierto punto, esto equivale a afirmar que el llamado Arte abstracto es, a su modo, figurativo,

La fecundidad del proceso abstractivo no se afirma, por consiguiente, en la eliminación de lo sensible, sino en la capacidad de penetrar en la constitución dialéctico-jerárquica de lo real profundo, constitución en que se afirma el carácter expresivo de éste. Todo estriba en advertir que el proceso de creación artística no se dirige a sensibilizar lo profundo para ponerlo al alcance de la mano, a prestarle un ropaje sensible para darle un aire confiado y cotidiano que lo haga accesible a ese espíritu encarnado que es el hombre. Es él, lo profundo, quien se adelanta con su poder ontológico de expresión a configurar entelequialmente los medios expresivos que le sirven de palabra reveladora.

6. Se afirma que lo no-sensible está desprovisto de “figura” y no es, por tanto, objeto posible de figuración.

Se olvida aquí que lo suprasensible dispone de un *poder entelequial* de configuración entitativa, de modo que si el artista lo expresa es en tanto que plasma la figura de la cual es aquél —lo suprasensible— forma viviente y orgánica. Lo superobjetivo es *ob-jetivo* (expresable figurativamente) por eminencia, debido a su capacidad de expresarse a sí mismo dominando el espacio y el tiempo y creando, de este modo, ámbitos de expresión. ¿Cómo podría no ser *expresable* si es fuente de realidades expresivas? ¿No se afirma que el espíritu es *forma* (au

por expresar contenidos no-objetivos. (Convendría a este propósito poner en claro el alto poder expresivo de lo profundo que ostentan ciertas realidades naturales como la luz, el agua, el fuego, los gestos que rubrican las actitudes del hombre en su vida cotidiana y las relaciones espaciales —*arriba, abajo, verticalidad, horizontalidad*, etc.—). Los peligros del desarraigo sensorial para la Teología han sido destacados por H. URS VON BALTHASAR en su gran obra: *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik*. Johannes Verlag, Einsiedeln, 1961.

sens fort) del cuerpo? ¿No es el cuerpo *palabra*, expresión reveladora —dynamis— del espíritu? Si tiene sentido afirmar que las formas bellas irradian una emoción religiosa, ello se debe a la hermandad de la belleza y la *forma*, que es poder de autorrevelación y, por ende, tensión de trascendencia.

Contra todo género de superficial Esteticismo debe sostenerse que la belleza se funda en la autorrevelación de una realidad dotada de un poder singular de unificación y configuración dialéctico-jerárquica, es decir, expresiva. En la idea de belleza rigurosamente entendida se coordinan de modo sorprendente los conceptos de *función* y *expresividad* (11). Hay tensión artística cuando la *forma externa* o *figura* se halla tan saturada de vida que a su contacto entra el espectador en relación de inmediatez dialéctico-jerárquica con la *forma interna* (dotada de un poder entelequial de configuración).

Es de extrema importancia, por consiguiente, no confundir *forma* con *figura*, riesgo acrecentado por ciertos modos de visión *espectacular-estática* de los seres vivos y disminuido por la ejemplar orientación integral-genética de la Biología más reciente.

Cuando se pierde el sentido de lo profundo y no se logra captar en toda su fuerza de densidad ontológica de las realidades expresantes, es imposible ver éstas a través de los medios expresivos a los que dan vida y unidad. Con ello se relaja la tensión analéctica (necesaria para percibir los fenómenos expresivos fundadores de unidad), y se aboca a los extremismos que surgen por falta del voltaje espiritual específicamente humano, cayendo en el superficialismo de la *imagen sin relieve* o en el falso espiritualismo de lo *profundo sin medios expresivos*.

(11) Véase el capítulo *Función, forma y belleza*.

7. Lo sensible es visto como reducto fortificado en que se hace fuerte el individualismo, acosado hoy día por la voluntad comunitaria de la época.

Vivimos actualmente en una tensión de arraigo comunitario que implica una actitud profundamente personalista, opuesta a la crispación egolátrica sobre sí mismo. Pero es de notar que, si el Individualismo afirma los límites por un deseo de autoafirmación y autarquía, el Personalismo acepta los límites como fronteras abiertas hacia el prójimo. De donde se deduce que la superación del Individualismo no va necesariamente supeditada a la disolución de los límites figurativos, pues éstos, vistos al nivel personal, son signos de apertura más que de reclusión, y garantizan la diversidad en la unidad que es fórmula de auténtica comunitariedad humana.

De modo semejante a como los pensadores existenciales distienden y contorsionan el lenguaje para adaptarlo a la flexibilidad de los contenidos que desean expresar, el Arte actual se ve precisado a flexionar sus medios expresivos (12). Pero esto debe hacerlo sin odio a la *forma* vista como principio ontológico de expresión, pues, contra lo que pensaba Debussy, la forma no es una camisa de fuerza que coarta desde fuera el despliegue expresivo del contenido, sino la puesta en acto y, a la par, el fruto más directo de la acción transfiguradora que lleva a cabo la realidad profunda que se expresa asumiendo a la materia en el proceso expresivo. Desde esta vertiente, la forma se presenta como algo vivo, prodigiosamente flexible, configurante y configurado, y el respeto a las formas no indica claudicación ante la rigidez de la forma implacable, de-

(12) No es difícil advertir, por ejemplo, en la distorsión de las formas del rostro humano una voluntad de expresar algo tan hondo como la escisión psíquica del hombre actual.

clive en la inspiración, clasicismo servil, sino reverencia a la vida, al misterio siempre renovado de los fenómenos expresivos.

8. Se afirma en casos que el Arte no-figurativo está afectado de una incomunicabilidad radical a causa de su pretendida falta de contenido.

A este respecto hay que notar que la comunicabilidad no se afirma primordialmente en lo *figurativo*, sino en lo *profundo*. Lo genial es comunicable porque, al ser profundo, desborda las condiciones particulares impuestas a los diferentes sujetos por el tiempo y el espacio empíricos. Lo que caracteriza una obra genial es justamente el hecho, en apariencia paradójico, de que con un estilo muy *personal* penetra en el estrato profundo de ser en que comunican todos los hombres. Homero, Platón, Cervantes, Shakespeare, Mozart, Velázquez... lograron superar los precarios límites del tiempo y del espacio por vivir espiritualmente a un nivel de realidades que gozan de una espaciotemporalidad superior y eminente.

Es comunicable lo figurativo en cuanto personal —es decir, en cuanto está abierto a la vida comunitaria—; es refractario a la comunicación en cuanto se mantiene recluso egoísta y superficialmente en sus propios límites.

El carácter personal y comunicable le viene dando a una vivencia no por su *universalidad* (léase: *impersonalidad*), sino por su *profundidad* (léase apertura a las realidades que, por su *riqueza entitativa*, desbordan los límites del espacio y del tiempo).

Si encierra extrema gravedad llevar el capricho individualista al Arte Sacro no es primariamente por la falta que implica de apertura universalista, sino por su culto a lo superficial. Cuando la Iglesia, en su liturgia, Arte, Teología etc., postula

una actitud de sano objetivismo, no desea que se cultive de modo *impersonal* las capas *superficiales* de la realidad, sino que se acoja lo *profundo* con un espíritu de *compromiso rigurosamente personal*.

9. Se pretende a veces interpretar la tan postulada “vuelta al objeto” como una recaída en la temida “inautenticidad” de lo disperso.

Ciertamente, después de una larga y nefasta campaña de subjetivismo, el siglo XX nació bajo los auspicios de un lema de retorno a las cosas. La importancia de este movimiento es incalculable. Tanto más debemos hoy preguntarnos qué se entiende por cosas cuando se postula, con Husserl, la “vuelta a las cosas mismas”. Después de someter la cuestión a detenido estudio, mi parecer es que la salvación del hombre actual, espiritualmente depauperado por siglos de retracción subjetivista, solo puede provenir del contacto dialógico con objetos que no son “meros objetos”, es decir, con realidades profundas.

La distensión en campo de seres dotados de cierta dosis de intimidad y personalidad no sólo no aliena al hombre, antes lo cumple como tal, pues el ser humano llega a plena madurez en la tensión del diálogo. Bien entendida, la vuelta al objeto es la única solución a la crisis provocada por la inautenticidad del subjetivismo.

Aplicando este principio capital de la Antropología contemporánea al problema del Arte Sacro, se deduce que las imágenes, lejos de reducirse a *meros objetos*, deben ser *realidades vivientes* dotadas del grado de intimidad suficiente para crear relaciones dialógicas. Para ello, su vertiente *objetiva* (sensible, asible, mensurable, expresiva) debe estar vivificada por la vertiente *super-objetiva* (profunda, suprasensible, no-

mensurable, expresante), pues el sentido y la fuerza expresiva de la imagen procede de aquello que le da unidad al expresarse a su través. (Téngase en cuenta que la expresión no es un fenómeno que *sigue* al ser ya constituido, sino *la constitución misma* de los seres). Si podemos dialogar con otro hombre es porque desde el primer instante del encuentro estamos en presencia de su espíritu, realidad dotada de poder expresante. De modo análogo, lo decisivo es que se dé una fuerza ontológica de expresión en la realidad que confiere vida a una imagen, porque en tal caso será ésta una *dynamis*, revelación o “gloria” viviente de aquella. Sólo entonces, a merced de esta transfiguración de lo sensible, podemos fundar con la imagen ámbitos de diálogo, constituyendo así auténticas vivencias artísticas.

10. Por temor a ceder a la seducción de lo empírico-sensorial se ensalza el Arte no-figurativo debido a su enérgica renuncia al halago de lo episódico.

Es innegable el influjo purificador que ejerce esta severa actitud ascética sobre los creadores de formas en orden a una más acendrada atención a lo esencial. Pero la historia de la Filosofía más reciente nos advierte que lo decisivo no radica en las técnicas de *nudificación*, sino en las de *plenificación*, por la sencilla y profunda razón de que sólo se puede simplificar, restar opacidad y tornar transparente lo superficial cuando se lo integra en el campo de acción de lo profundo. Contra lo que a veces se afirma, la materia no juega su más importante papel cuando es vista en su estática condición física, sino cuando es tomada como medio de expresión transfigurado por la fuerza ontológica de la realidad que a través de ella se revela. Al ser asumida en un proceso expresivo, la materia no sólo es *imagen* de aquello que en ella se expresa, sino *palabra*, y esta condición no se debe a una glorificación artística *directa*

—provocada por el artista—, sino a la *oblicua* que tiene lugar al ser asumido el medio expresivo por el poder expresante de las realidades profundas. En el Universo creado todo estrato entitativo logra su plenitud al ser asumido por el estrato inmediatamente superior.

Una vidriera no-figurativa, pongo por caso, cuando está inspirada en una voluntad interna de trascendencia, puede lograr con el aleteo de sus formas poner el espíritu en tensión de vuelo, formando así un clima propicio a la contemplación religiosa. Esta realización artística es espiritualmente eficaz, y no sólo decorativa, porque, aún careciendo de figura, posee la energía interna de la forma.

De nuevo advertimos que todo pende aquí de la presencia de lo profundo que se impone a través del cuerpo que se ha dado a sí mismo, transfigurando los medios expresivos al consagrarlos a una tarea de configuración. Esa transfiguración debe ser revivida por el artista si es auténtico, y, análogamente, en el campo musical por todo ejecutante que tenga libertad suficiente para no prenderse en los medios expresivos (13).

Quede, pues, perfectamente en claro que la imagen no se hace opaca por ser “objetiva” (sensible, mensurable y objeto del dominio común) y “figurativa” (delimitada, concreta, atendida a un contenido y significación determinados), sino por ser *superficial* al carecer del relieve que adquiere cuando está subtendida orgánicamente por una realidad significativa. La solución no puede consistir, por tanto, en pasar *directamente* a lo a-formal, pues la mera eliminación de lo figurativo-banal no confiere al fenómeno expresivo la riqueza interna que requiere.

Este complejo de cosas nos invita a no hablar tanto de *no-figuración* como de *formas más depuradas de figuración*. La

(13) El manierismo consiste justamente en la búsqueda de efectos expresivos mediante el mero juego de *formas* vistas como meras *figuras*.

primacía ha de ser concedida a las formas que de modo más intenso nos pongan en presencia de las realidades profundas, no en un mero vacío de realidades “objetivas” superficiales (14).

El verdadero figuracionismo es reverente ante lo profundo, lo que por su alto valor entitativo sobrecoge al que es humilde y goza de libertad. Por eso es recogido e invita a la veneración. En cambio, el vacío de lo objetivo, si es convertido en fin, puede constituir un desierto estratégico a merced de cuantos intentan llevar al Arte la actitud de violento constructivismo que dió en la actividad técnica frutos espléndidos hasta lo humano.

El peligro no radica, por tanto, en la figuración como tal, sino en la posible superficialidad en que a veces incurre. Hoy día se está iniciando en todas las ramas del saber una esforzada búsqueda de realidades suprasensibles. La Filosofía, la Sociología, el Derecho, la Biología, la Ciencia y el Arte andan actualmente a porfía en el empeño trascendental de romper el cerco que lo sensible-empírico (mensurable, asible, objeto posible de cálculo) había puesto al ansia investigadora del hombre, ser de amplios horizontes. Nada extraño que a la impaciencia típica de los pioneros aparezca lo sensible-figurativo como una interposición injustificada que envara la marcha hacia lo profundo. Estamos ante un efecto más de la nerviosa pretensión moderna de lograr un alto grado de pureza metodológica. Pero, como se ha dicho anteriormente que la intuición mide un grado de esfuerzo mental y no de rapidez,

(14) Es sobremanera importante advertir que la meta del Arte Sacro, por lo que toca a las imágenes cultuales, no debe consistir en lograr formas arriesgadas de expresión, llevando al límite las posibilidades artísticas de expresividad, sino en instaurar relaciones de presencia. Y todo nos hace sospechar que las formas de expresión exacerbada no hacen sino alterar el clima de serena medida y equilibrio que exige la fundación de ámbitos dialógicos.

de modo semejante y por idénticas razones la *pureza* no significa sino fidelidad al ser y exige, por tanto, del sujeto cognoscente una capacidad de visión en relieve que capte en bloque y orgánicamente la unidad profunda de los seres y la multiplicidad dispersa de sus elementos integrantes.

La superabundancia de motivos accesorios puede robar a la mirada la necesaria libertad para penetrar en las realidades esenciales que confieren a aquéllos unidad y vida. Pero esto no indica que la mera ausencia de detalles, la estilización practicada por amor a la sobriedad nos remita *de por sí* a lo trascendente. Si algo está viendo con claridad la Antropología actual es el hecho decisivo de que *a lo profundo sólo es llevado el hombre por la presencia sobrecogedora de lo profundo mismo*.

Respecto a la temida desfloración del misterio en las representaciones figurativas, debería pensarse que el misterio, si de verdad es tal, se oculta a sí mismo suficientemente a la par que se revela, porque se expresa como algo misterioso. El alto valor del misterio no radica en su carácter de *recóndito e inaccesible*, sino de *profundo*.

Un conjunto de detalles superficiales da una impresión desangelada que parece responder a un develamiento abusivo del misterio. Pero, bien vistas las cosas, no se trata de que haya quedado el misterio al descubierto y en desamparo, sino que está sencillamente *ausente*. Si toda realidad profunda vence el poder disolvente de la multiplicidad dispersa, ha de inducirse que el caos, en el creador o en el espectador, procede de una falta de *inspiración*, que se define como una forma de contacto viviente con lo profundo. La permanencia en lo superficial es signo patente de una falta de voltaje espiritual y energía intuitiva.

Lo auténtico no es, pues, el desarraigo, la unilateralidad y las técnicas de despojo, sino la atención a lo real en su pro-

digiosa multiplicidad armónica. En definitiva, no es sino el temor a los extremismos materialistas lo que inspira la aversión a lo figurativo. Pero esto significa plantear la batalla en terreno enemigo, que es aquí la consabida unilateralidad metódica. Frente a toda doctrina que constituya un descenso respecto al nivel de integralidad en que debe mantenerse el hombre, sólo procede hacer justicia a todas las vertientes de cada ser, no por mero sincretismo, sino por amor a la realidad profunda que las subtiende y ensambla (15).

Por lo que toca al tema presente, lo que urge es averiguar qué modo de tensión permite al hombre vivir en relación de *inmediatez* con lo profundo a través de los medios expresivos en que se revela, es decir, cómo puede la *inmediatez* ser *indirecta* sin perder lucidez e intensidad.

La relación con lo profundo (lo suprasensible, super-objetivo) es vivida por las diversas épocas con distinta energía y clarividencia. Unas aparecen más ligadas a las formas superficiales de objetividad. Otras poseen mayor libertad y se hallan en disposición de dialogar abiertamente con las formas superiores de objetividad, que se distinguen por su capacidad de iniciativa. Todo pende de lo que podríamos denominar *sentido para lo profundo*. Cuando se posee la debida capacidad de reacción ante los grandes valores y se los sabe apreciar fielmente en toda su densidad entitativa, los medios expresivos a través de los cuales se expresan se tornan transparentes en una medida directamente proporcional a esta densidad,

(15) De los análisis que preceden se desprende que el esquema *objetivo-superobjetivo*, entendido con la hondura que exige la teoría de la expresión, ofrece suficiente flexibilidad para plegarse orgánicamente a las diversas formas de relación que median entre las categorías de *forma* y *figura*, *objeto* y *representación*, *significación* y *contenido*. Léanse a esta luz, por ejemplo, los párrafos de la obra de H. SEDLMAYR: *La revolución del Arte Moderno* (Rialp, Madrid, 1957) titulados «Arte falto de objeto con significación», «Arte carente de objeto con significación» (pp. 72-88).

hasta convertirse en un tenuísimo punto de apoyo que no es sino el lugar de una presencia. Las realidades superiores, con su espaciotemporalidad eminente, asumen la espaciotemporalidad inferior, redimiendo a los medios expresivos de su natural opacidad. Por eso indicaba anteriormente que el estudio de los diferentes elementos que integran el fenómeno expresivo debe realizarse de modo *dinámico-genético*, y no meramente *estático*.

II. Aplicando este análisis al tema religioso, el problema fundamental del Arte sacro quedaría plasmado en la siguiente pregunta: ¿De qué medios dispone el hombre para ponerse “inmediatamente” en “presencia” de Dios?

La obra de arte religiosa es un camino, un campo abierto a la presencia del Dios invisible. Pero ¿cabe hacer presente lo suprasensible en lo sensible sin “objetivarlo”?

En este punto decisivo se agolpa la más aguda problemática del pensamiento existencial. Se habla hoy a menudo del “misterio”, de “lo otro”, de lo “numinoso”, etc., en un lenguaje y con un espíritu que recuerda muy de cerca el temple de ciertos pensadores existenciales, sobre todo de Jaspers. Nada extraño que, al exaltar el Arte no figurativo, se aluda con frecuencia a su poder de abrir el hueco de una ausencia, de crear un vacío de objetividad que deja al hombre en franquía para abrirse a aquello que desborda el ámbito acotado y precario de lo sensible.

Sin entrar de lleno en el tema, que desborda el cometido de estas notas, quisiera advertir al lector que se halla aquí evidentemente al acecho el *peligro de desarraigo* específico del pensamiento actual, atenido en exclusiva a lo “in-objetivo”, categoría de signo excesivamente negativo que, bajo la cortina de humo de una tendenciosa cautela, vela el mundo in-

sospechadamente rico de lo suprasensible, que, más que *inobjetivo*, es en todo rigor *superobjetivo*. Un estudio penetrante de la teoría existencial de lo “inobjetivo” (das Ungegenständliche), lo “envolvente” (das Ungreifende), y las “cifras” (Chiffren), y el papel gnoseológico de ciertos sentimientos como la *angustia*, el *aburrimiento*, el *tedio*, la *náusea*, etc., nos permiten presentir que “rellenar” los huecos abiertos por un tendencioso despojo de la capacidad cognoscitiva del hombre no es tarea tan hacedera y fácil como a veces se piensa. Esa difusa atmósfera de agnosticismo metafísico y religioso que ahoga en germen los más enérgicos brotes de pensamiento trascendente en amplios sectores de la investigación filosófica actual más caracterizada puede ser un certero síntoma de que la verdadera simplicidad no se logra mediante forma alguna de desmantelamiento, sino a través de una labor de integración y transfiguración. Es sintomático, al respecto, el esfuerzo que realiza L. Armbruster por liberar la noción jaspersiana de “inobjetividad” de su carácter marcadamente deletéreo (16).

Si algo vió el pensamiento contemporáneo con perspicacia es el carácter misteriosamente vital de las formas y el vigor entelequial de creación que las eleva a un nivel infinitamente más alto y real que aquel en que reposan las meras formas esteticistas. De ahí su capacidad de crear espacios verdaderos, que no deben ser meramente *contemplados*, sino *compartidos*. Estamos ante el complejo y hoy día decisivo fenómeno del *encuentro* —rencontre, Begegnung—.

Pero esta creación de espacios, al no ser algo físico, sino rigurosamente personal, implica una actitud de apertura a lo profundo que redime a la inserción humana en el mundo de los objetos de su pesadez y opacidad. Se trata, no de una *renuncia*, sino de una *metanoesis*, un cambio de actitud. La

(16) Cf. *Objekt und Transzendenz bei Jaspers. Sein Gegenstandsbegriff und die Möglichkeit der Metaphysik*. Rauch Verlag. Innsbruck, 1957.

inmediatez con lo profundo se gana de modo indirecto, transfigurando los medios expresivos por medio de la *piedad*, que es amor reverente al misterio que alienta en cada ser. Toda forma de repulsa *aleja*; el sobrecogimiento *acerca*, manteniendo la distancia que exige el respeto. La unión con lo profundo no puede ser fusión indiferenciada, sino el modo de intimidad que engendra la práctica del diálogo en clima de respeto y amor. Esta contención que exige la reverencia es el vacío que atrae la presencia de lo trascendente. El hueco que abre la repulsa funda un clima de desamor y desamparo que se interfiere insalvablemente entre el espíritu y lo profundo.

¿Sirve el Arte no figurativo para instaurar presencias, o deja, más bien, al hombre en vacío? Antes de que contesten a esta grave pregunta quisiera rogar a los lectores que recuerden los extremismos a que llevó la técnica de nudificación llamada existencial con su aversión a todo género de formas y estructuras, y se hagan cargo de la fecundidad que encierra para la teoría general del conocimiento la doctrina actual de la presencia.

C O N C L U S I Ó N

Tal vez algún lector interprete lo anteriormente escrito como una defensa cerrada del Arte figurativo contra el no figurativo. A mi juicio, sin embargo, estas notas pueden servir de base a una sólida exposición de las posibilidades expresivas que, respecto al Arte Sacro, alberga el Arte contemporáneo de tendencia no figurativa. Sólida exposición que será, a la par, su única verdadera defensa.

El dilema *figuración-no figuración* es falso, pues sus términos son dos caminos que, lejos de anularse, conducen por vías distintas al mismo fin: la expresión de lo profundo. Planear el problema de la expresión artística a base de la catego-

ría de *figura* es situarlo a un nivel superficial en el que no pueden germinar soluciones adecuadas, sino proliferar los más graves equívocos. De modo semejante, el tradicional esquema *materia-forma* da pie a multitud de malentendidos cuando es aplicado rígidamente al estudio de las significaciones encarnadas y, en general, de toda realidad expresiva.

Partiendo de esta base, se comprende que todo aquel que estime en algo el mensaje de profundidad que todo arte auténtico debe transmitir se acoja a las técnicas no figurativas, y de este modo el temor a la “objetivación” de lo “inobjetivo” lleva, una vez más, a defender actitudes que no son, en definitiva, sino formas refinadas de desarraigo. Todo ello al amparo del siguiente escamoteo categorial que conviene delatar. Si la realidad profunda que se revela en la obra de arte —se dice— es algo *in-objetivo* (suprasensible, trascendente), y lo inobjetivo aparece *vacio-de-objetividad*, parece deducirse que lo suprasensible trascendente debe darse necesariamente *en vacío*, sin la mediación de las formas-figura de la vida cotidiana.

A un proceso semejante fue sometido el lenguaje con vistas a exaltar el valor del silencio en orden a la captación de las realidades profundas metafísicas. Para ello se planteó el problema en la forma dilemática siguiente: “O lenguaje objetivista (rígidamente atendido a los meros objetos), o silencio inobjetivista (atendido libre y flexiblemente a lo que, siendo real, desborda los límites acotados de las meras cosas). De este modo, el primer término del dilema quedó adscrito a las capas superficiales del ser, y el segundo a las profundas. Lógicamente, todos los sensitivos de lo profundo se acogieron al silencio como clima de trascendencia y autenticidad.

Aquí se impone observar que el silencio confiere *relieve* al lenguaje por cuanto lo complejo y ontológicamente denso debe ser captado en bloque, sinópticamente, y esto exige tensión, visión en profundidad, voluntad de resistencia a la tentación

de dejarse arrastrar por la sucesión puntual, lineal, de los instantes huidizos. Pero esto indica que la práctica del silencio no se opone a la del lenguaje como tal, sino a la superficialidad de la “cháchara” (*Gerede*, en términos heideggerianos), que es fruto de una defección, del descenso de nivel provocado por el relajamiento de la tensión espiritual que requiere el vivir en el plano de lo profundo.

Nunca se meditará lo suficiente que en Arte, como en Filosofía, la verdadera objetividad y el verdadero realismo no vienen dados por la madurez reflexiva del artista o del sujeto cognoscente, ni por una absoluta fidelidad en la reproducción o conocimiento de los medios expresivos, sino por la actitud de *incondicional servicio a lo profundo, a lo verdaderamente valioso*.

El clima de rigurosa objetividad —bien entendida— es el ámbito más propicio a la contemplación, porque implica una tensión de despliegue hacia aquello que sobrecogiendo al sujeto lo recoge en cuanto lo distiende en la forma fecundante del diálogo. El espacio que juega en Arte papel decisivo no es un ámbito de libertad amorfa, raíz de toda posible práctica evasiva, sino un campo de interrelaciones inspiradas por una actitud de compromiso y colaboración. La pureza del espacio viene medida no por su *vaciedad*, sino por la *intensidad* de las correlaciones que lo fundan.

El espacio verdadero, el originario, el que podríamos llamar *protoespacio* es el que surge cuando se establece una relación dialógica entre Dios y el hombre, y, más en general, cuando el espíritu pasa sobre las aguas informes de la materia para darle un aliento de vida y configurarla. Participar de la vida de ese espíritu y darle cuerpo en obras hechas de materia es el cómpito del Arte Sacro. El hombre, espíritu encarnado, vive en trance de trascendencia a través del velo de

los medios expresivos que revelan la presencia de lo profundo al tiempo que velan su condición misteriosa.

Si la comunicación viva de Dios al hombre y el retorno del hombre a Dios no se dió en forma de sistema, sino de historia —la Historia de la salvación—, y la Teología cristiana de la Historia arranca de la fuerza significativa de realidades y hechos que, siendo singulares e irrepetibles, desbordan los límites del tiempo y del espacio para dominar el ámbito entero del Universo a través de los siglos, es evidente que la tarea del Arte Sacro ha de consistir en dar a lo material —figurativo o no figurativo— dimensiones infinitas. En caso de que todavía retenga la palabra *inspiración* entre nosotros su hondo carácter primigenio, no dudaría en decir que el Arte figurativo y el no-figurativo tienen en el ámbito sacro, por vías distintas, los mismos derechos, con una sola condición: que estén verdaderamente inspirados, es decir, que no sean mero producto de laboratorio o hacer técnico, sino fruto viviente de una experiencia personal que en el fondo es una gracia.

La tarea del hombre actual debe consistir, pues, en contrarrestar la proclividad moderna hacia lo lábil poniendo en forma el innato sentido de lo profundo.

CAPÍTULO 12

POSIBILIDADES Y RIESGOS DEL ARTE ABSTRACTO

Tiene planteados el Arte actual una serie de problemas tan graves que no puede uno pasar a su lado, a poco consciente que sea, sin sentir una fuerte conmoción. Baste citar el ejemplo del Arte Sacro con esa su pretendida "pureza" que, en el fondo, no es a menudo sino desmantelamiento y despojo y, en definitiva, impotencia para innovar sin recurrir a las energías que libera toda labor disolvente. Toda escisión es fuente de energía y, por tanto, de expresividad, pero esta fulguración violenta aboca al exterminio. Cuando las *modas* se imponen sobre los *modos* por un afán a ultranza de éxito expeditivo, el recurso a la violencia es grave tentación a la que pocos resisten. Epocas ahitas de éxito brillante, aunque sea huidizo, muy fácilmente se parecen a soldados irresponsables que encienden la hoguera nocturna con los muebles ancestrales de los palacios recién saqueados.

Ahora bien. Ante una manifestación cultural importante lo que procede no es ponerse sin más en contra o a favor de la misma indiscriminadamente, sino estudiar sus motivaciones profundas, sus intenciones y sus realizaciones. Porque es de saber que a veces son más fecundas las intenciones que las realizaciones, y no conviene en modo alguno perder los ha-

llazgos que entrañan aquéllas por la precariedad de los resultados positivos a que, por diversas razones —a menudo incidentales— han dado de hecho lugar.

POBLEMÁTICA DEL ARTE ABSTRACTO

Nunca, tal vez, como en el sutilísimo problema del Arte Abstracto conviene serenar el juicio y proceder con un puro afán de acrecentar el acerbo cultural humano y ganar en experiencia. Para adivinar la complejidad de las cuestiones que plantea el Arte contemporáneo no-figurativo voy a subrayar algunos de los conceptos fundamentales que tiene éste a su base y los interrogantes que cada uno de ellos suscita.

1.—Se habla de *Arte abstracto*. Pero ¿qué se entiende a *punto cierto* por abstracción? ¿Se opone, acaso, lo abstracto a lo concreto, a todas las realidades concretas, o tan sólo a las superficiales?

2.—Se habla de Arte “no figurativo” e “informalista”. Pero ¿qué significa en rigor la *forma*, y qué la *figura*? Anudando esta pregunta con la anterior podríamos decir: Lo abstracto parece oponerse, en el contexto del Arte contemporáneo, a *concreto*, a *figurativo* (visto como temático-descriptivo), a *formal* (entendida la forma como mera figura). Pero ¿se opone también lo abstracto a la forma si se la entiende como principio de configuración interna de los seres?

3.—Se habla actualmente de Arte *objetivo*, así como de novela *objetiva*, cine *objetivo*, etc. Pero sucede que en la Filosofía contemporánea no hay categoría más equívoca que la de *objetividad*, hasta el punto de que el uso indiscriminado de la misma no hará sino sumirnos en un mar de equívocos en el que por fuerza debe naufragar todo intento de conseguir un mínimo grado de mutua intelección.

4.—Algunos expositores del Arte abstracto se esfuerzan denonadamente por dejar al descubierto la expresividad profunda del mismo. Pero ¿qué relación precisa existe entre los medios expresivos que moviliza y las significaciones simbólicas a que remite? He aquí el gran problema, pues, como nadie ignora, las significaciones *artísticas* deben resplandecer con un cierto género de inmediatez singular en el rostro mismo de los medios expresivos.

5.—Se afirma que el Arte no-objetivo responde a un noble y esforzado afán por evitar la temida *alienación* del Arte figurativo. Pero ¿dónde se aliena, dónde se pierde *de verdad* el hombre? ¿En la distensión a través de un campo de seres *profundos*, o en la dispersa multiplicidad amorfa de lo *superficial*?

6.—El arte figurativo —se dice— nos vincula a la Naturaleza del modo más enérgico por prescindir de la *mediatización* de lo sensible figurativo. Pero ¿qué forma de inmediatez se logra con este tipo de unión? Cuando Roquentín, el protagonista sartreano de *La Náusea*, se deja seducir con su mirada obsesiva por la presencia obsesionante —en su inmediatez amorfa— de la raíz del jardín de Luxemburgo logra inmergirse por vía de fusión en la naturaleza circundante. Pero nadie podrá mostrar que este género de vinculación sea superior a la unión de intimidad que se establece entre el hombre y las cosas cuando media entre ambos una *distancia estratégica de perspectiva*, que en ciertos niveles se llama *reverencia*.

7.—Se pretende que lo no figurativo es más “puro” que lo figurativo. Pero ¿se ha sometido alguna vez el proteico concepto de *pureza* a una seria revisión? ¿Se entiende por pureza la simplicidad que sigue al despojo, o ese género singular de armonía que es fruto inmediato de la plenitud?

8.—Se da por incuestionable que lo abstracto es lo *primigenio*. Pero ¿es lo primigenio algo elemental-pobre, o, más bien, una plenitud en ebullición? Ese gran sensitivo de lo profundo que fue Goethe solía decir que la música de Juan Sebastián Bach le hacía pensar en el rumor de las cosas en los días de la creación. ¿Podría sentir esa sensación de orden primigenio que acompaña como un halo de fontanal plenitud al nacimiento del Cosmos ante la presencia de ciertas obras que entienden las quintaesencias como despojo y desamparo?.

9.—Se afirma de modo insistente que lo originario sólo puede ser adecuadamente expresado con una forma de lenguaje afín al *silencio*. Pero ¿qué es, rigurosamente hablando, el silencio? ¿Mera ausencia de palabras, incapacidad de expresión, o más bien, ese clima de saturada plenitud que se anuda en la garganta y florece más que en palabras en contemplación, o, mejor dicho, en esa forma de contemplación que pende de la plenitud de una *palabra esencial*? Bien vistas las cosas, el verdadero silencio no es hijo de la soledad reactiva, sino fruto directo de la intuición que penetra en las capas más hondas del Cosmos. Por eso va siempre hermanado con la palabra viva que sugiere más de lo que dice, y este halo de sugerencia que se cierne en torno a la palabra que es vehículo viviente de lo profundo constituye el silencio creador en que viven los espíritus más poderosos.

10.—Se intenta buscar una expresión más certera y enérgica de las realidades espirituales prescindiendo de las realidades *exteriores*. Pero ¿es de verdad lo externo un velo que se interpone entre el hombre y su espíritu, o es, por el contrario, el medio nato en que se encarna éste y, encarnándose, se revela?

El mero planteamiento de estas incitantes preguntas deja en claro que nos encontramos aquí ante problemas *rigurosas-*

mente filosóficos que no pueden resolverse apelando a meros criterios de buen gusto artístico. Hay que resolverse a someter a una revisión implacable, sutil y profunda el puñado de conceptos fundamentales que están a la base de estas cuestiones, aun a riesgo de conferir al discurso un ritmo lento que no se compadece demasiado bien con el espíritu de incomprometida elegancia que suele imperar en los ensayos modernos.

Siendo esto así, resulta alarmante comprobar que en la mayoría de las obras y trabajos consagrados al estudio de las nuevas corrientes culturales —provocadas en gran parte por los malentendido y equívocos de que son objeto los conceptos antedichos, tales como *abstracción, figura, forma, objetividad, inmediatez, originariedad, silencio, etc.*, en vano se buscará un análisis cuidadoso del sentido preciso que encierran estos términos.

La explanación de estos puntos exigiría una serie de cinco o seis capítulos al menos. Consagremos un poco de atención a los más significativos para el tema que hoy nos ocupa, con vistas a mostrar la luz que arroja sobre todo el problema del llamado Arte Abstracto el análisis fiel de los conceptos filosóficos que expresa o tácitamente tiene a su base (1). Este estudio nos permitirá advertir que al profundizar se resuelven muchas pretendidas paradojas y ciertas presuntas *contradicciones* se convierten en meros *contrastos* que se plenifican y potencian mutuamente. La superficialidad es fuente eterna de escisión y discordia; la profundidad, por el contrario, hermana, porque es el nivel originario en el cual los hombres son auténticos al dejarse llevar por la fuerza de gravitación hacia la unidad que constituye el Universo.

(1) El haber explanado el sentido de algunos de estos conceptos en mis obras: *Metodología de lo suprasensible, Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente* y en el capítulo anterior «El dilema figuración abstracción» me eximen de entrar aquí en pormenores, que harían excesivamente amplio este capítulo.

INMEDIATEZ SILENCIOSA CON LO REAL

El eterno problema del Arte es revelar la realidad en todos sus estratos —no sólo en los meramente empírico-figurativos— y develar sus planos más ocultos y hondos. Por eso late en todo Arte una dramática tensión interna entre lo que, sin mayores compromisos, podemos llamar *fondo* y *forma*, *significado* e *imagen*. ¿Qué género de Arte nos vincula más inmediata y enérgicamente a los niveles decisivos de la realidad?

En su introducción a la espléndida obra “Tapies”, acerca del gran pintor catalán, nos presenta Blai Bonet a éste en su primera juventud atenazado por la enfermedad y la penuria económica de la posguerra, con la vista plegada sobre un horizonte angosto hasta la asfixia, atendido casi en exclusiva a las formas sórdidas de un muro mal encalado, una ventana con la pintura carcomida y los sencillos objetos de un hogar sin desahogo. En esta circunstancia —advierte el autor, buen conocedor, al parecer, de Tapies— su libertad de espíritu pende de contemplar la materia abandonada a sí misma. La realidad entorno se le enquista en los ojos...; las letras del periódico, el tremendo silencio del cuerpo, el silencio de la voluntad, el golpe de silencio en los huecos de la voluntad. Después de vivir un largo período de tiempo en este piso incomfortable de la posguerra, con la realidad sórdida incrustada en unos ojos que no habían vivido apenas, el convaleciente choca de frente con la tierra que le echa al rostro la bocanada del vivir y del convivir. Y el artista no se adapta a la falsilla de la vida corriente. Tapies empieza a crear cuando comprende el carácter de “símbolo en marcha” que adquieren todas las formas de la vida cuando un hombre se pone fuera de sí para encarnar una forma de existencia más

ancha de posibilidades. Por eso lo que intentó en principio fue dejar expresión de la existencia vista a lo largo de esos años de detención del vivir, del vivir en situación penúltima, escindido dramáticamente entre las intenciones de hombre con alta calidad y la sordidez de las realizaciones impuestas por un clima adverso.

Nada ilógico que a Tapies, según este comentarista, no le haya impresionado *el* Románico, sino *aquel* estado —precario, existente, real, roído por el tiempo— del Románico aquél. A Tapies le interesaría para siempre lo real en toda su implacable concreción, lo real en su vida y en su muerte, en sus formas de gloria y en sus figuras corroidas de putrefacción. La mirada de Tapies se agudizará ante todo fenómeno de humillación ontológica en el cual la realidad se angustia entre el ser y el no ser, en ese punto lábil en que se pasa insensiblemente del existir a la nada. Además de lo destruido por la guerra, Tapies busca y acoge lo antiguo, lo envejecido y arrumbado. Informa sobre las formas de vida en estado de cascote, de llaga abierta o *herida tectónica*.

Pero esta predilección por lo desolado tiene una innegable vibración humana que lo arropa y da sentido. Bonet lo comenta del siguiente modo —y nos conviene seguir de cerca su discurso porque es sumamente instructivo para nuestros fines—: “En este personalísimo intuir el *tema de la destrucción* en el estado de nuestros muros medievales, lo que convierte el hallazgo en el más profundo del Arte nuevo es esto: haber ‘querido’ convertir esos huecos y su borrada silueta humana en una incesante referencia al hombre o a cosas de su vida y muerte.”

La materia en Tapies parece implicar, pues, una referencia a cómo la vive el hombre en un estado especial de *enquistamiento* en la misma cuando, por una u otra circunstancia, pierde la libertad de moverse en el mundo de las significa-

ciones. No se trata en él, por tanto, de un mero *informalismo*, al modo —digamos— de Mathieu, que no deja de ser un bello impresionismo informal. “Sobre el informalismo —escribe Bonet— Tapies está solo, como un islote, agarrado a la realidad, que no lo parece de tan pavorosamente cercana como la muestra.” Su postura, como la de Miró, como la cerámica de Artigas, hace pensar inmediatamente en la tierra, y nunca en la pintura o en pinturas concretas. Esta inmediatez se traduce necesariamente en silencio y voluntad de presencia táctil con lo real. De su visita al pintor conserva Bonet esta significativa estampa: “Nos pusimos a callar. Substituimos la palabra de preguntar por el tacto: el de la yema del pulgar, del índice, por la curva perenne de las cerámicas populares (...). Los profundos maestros de estas tierras cocidas no tienen nombre, y las tierras no tienen decoración.”

Debido a esta voluntad bien meditada de *inmediatez silenciosa* con lo real, la tarea de Tapies consiste en “conseguir que no quede un solo fragmento de tela ‘con vida’, ni, por tanto, con la vida árida del material en buen estado. Actitud que determina, a su vez, que todos los elementos gráficos sean ofensivos, demoledores: es la profanación estructurada; la profanación como estructura”. Con este método —concluye Bonet— Tapies demuestra cómo es posible merecer y conseguir la libertad de expresión arrancando desde el cero-vida de una materia que, por principio, obliga al nacimiento muerto.

Después de describir el modo de realizar Tapies un tajo profundo en la materia todavía palpitante, genéticamente abierta a la forma, Bonet escribe: “Así, desde el primer momento del cuadro, Tapies empieza un tema profundo: la melodía de la oposición, el contrapunto en la destrucción. Esto ya no es ‘pintar’ la oposición o la destrucción, sino dividir, destruir, y después armar de una silenciosa melodía plástica

lo deshecho. *Es realizar en vez de pintar.*” “La realidad, por fin, no muestra más que su presencia verdadera, lo que da de sí estrictamente. No es presentada ya por medio de representaciones. Es presentada en su más cruda y abierta presencia.” De este modo, la obra de arte ya no es una evasión, la temida y pretendida evasión del Arte figurativo, sino un *hecho*, una realidad sometida toda ella —material y formalmente— a la ley de gravitación, a las limitaciones, precariedades y violencias de la materia en su primer estado, el estado irredento de lo que no se deja asumir por una instancia superior más libre —más amplia de horizonte— que en ella se encarna y expresa.

Como habrá podido advertir fácilmente el lector, en esta descripción del proceso artístico —motivaciones e intenciones— del pintor Antonio Tapies, realizada por un admirador fiel, quedan claramente al descubierto los temas antes reseñados.

Cuando el hombre —ser nacido para vivir a través de lo sensible en el nivel de lo no sensible— ve reducido violentamente su ritmo vital y su horizonte personal, fija la vista necesariamente en las realidades más a mano, corriendo el grave peligro de anegar su espíritu en un caos de meros estímulos, como sucede cuando relaja el espíritu y mira detenidamente un objeto o repite maquinalmente un sonido. Pero, como en definitiva el hombre es un nostálgico de amplios horizontes y realidades profundas, no puede renunciar al develamiento de las capas metasensibles de la realidad bajo riesgo de sucumbir como hombre. Por eso, en el caso de un artista, eleva a consideración artística el muro mismo de la prisión espiritual que intenta sofocarlo.

Pero este hacer de la necesidad virtud, pese a la admirable capacidad humana de superación que implica, lleva con-

sigo el veneno corrosivo de la unilateralidad. Téngase en cuenta que el hombre no es coterráneo de la materia aislada y no puede hallar en el diálogo con la misma la libertad de su espíritu, hecho para soportar ineludiblemente altas presiones de comunicación. Y, puesto que la libertad es madre de la actitud humana de *reverencia*, y ésta da lugar a esa relación de la más alta inmediatez que llamamos *intimidad*, tal atencencia en exclusiva a la pura materia no puede engendrar entre el hombre y lo real vínculos de verdadera unidad, sino tan sólo lazos de inmediatez y vinculación física que atenazan, pero no liberan. Esto explica el hecho patente de que sobre esta forma de contemplación artística se cierna una irremediable tristeza, pues el gozo auténtico del hombre brota tan sólo de la libertad, que es privilegio de situaciones de plenitud y amplios horizontes. Nunca con más energía que aquí se debe, por una parte, evitar el grave error de confundir la libertad con el desamparo, la infinitud con el vacío, la tristeza con la melancolía —nostalgia de horizontes sin límite—, y recordar, por otra, que al nivel humano la alegría surge tan sólo en el clima de plenitud que funda la comunicación intersubjetiva.

El *contacto* con la realidad propio de los realismos que consagran como método la aceptación de la materia en su condición más abruptamente descarnada no es sino un *tacto de fusión*, que está muy lejos de significar la forma más perfecta de inmediatez. Por eso invita esta forma de Arte al *silencio*, en definitiva —aunque cueste decirlo y aceptarlo— porque no tiene nada que decir, ya que la palabra es vehículo viviente de lo profundo, de los amplios campos de realidad que se establecen entre seres que gozan de interna libertad.

Estos fértiles temas exigirían muy amplio tratamiento, pero la escasez de espacio me fuerza a concentrar brevemente la atención en los puntos decisivos.

Se afirma, y con razón, que la grandeza del Arte radica en facilitar modos de expresión *inmediata* de la realidad. Pero esta categoría de inmediatez no da aquí una medida de *rapi- dez*, sino de *intensidad*. La expresión inmediata, en efecto, nos sitúa simultáneamente a dos niveles: el de las realidades “expresivas”, —distendidas discursivamente a lo largo de una línea espaciotemporal empírica— y el de las realidades “expresantes” —que se encarnan en aquéllas sin perder su modo eminente de espaciotemporalidad—. Pero el logro de esta forma enérgica de inmediatez con la realidad implica en el sujeto cognoscente una cierta intensidad espiritual o vol- taje interior. Lo cual indica que no se trata de una infe- rencia que convierta los elementos expresivos en meros *signos* que operan a distancia. Nunca se subrayará en exceso que el hombre es un *ser con relieve* que sólo vive en plenitud cuando se mueve simultáneamente en dos planos distintos, jerárqui- camente diferenciados, pero sutilísimamente integrados. Así, cuando fijamos la sensibilidad en un haz de estímulos y nos sumergimos con voluntad de fusión en los mismos, sentimos que nuestro espíritu se envara y pierde su connatural flexi- bilidad, ese singular y prodigioso poder de situarse a *dis- tancia de perspectiva* que es característico de los seres libres.

Ahora bien. Como sucede con todo problema decisivo tam- bién éste provocó la más aguda polémica. De ahí la existencia en la Filosofía contemporánea, sobre todo desde la posguerra de 1918, de una lucha entre dos poderosas tendencias ideológi- cas: la *vitalista* y la *espiritualista* o, mejor, *integracionista*. La primera (Klages, Gehlen) tiende a interpretar el estrato- meramente vital como modélico, entendiendo cuanto lo des- borda como un mero epifenómeno, una excrecencia o tumor que le ha salido a la vida. La tendencia espiritualista recono- ce el valor de lo meramente vital, pero lo integra cuidadosa-

mente en el conjunto humano, asumiéndolo sin diluirlo y, mucho menos, anularlo.

Es una tentación congénita del espíritu moderno reducir los fenómenos complejos a los elementos simples que los integran por afán de liberarse del halo de misterio que envuelve todo lo originario y, como tal, irreductible. *Diluir para explicar es disolver para dominar, pero no para comprender en realidad de verdad.* Si se arrancan los pétalos a una flor para develar su secreto, tal vez se logren resultados analíticos importantes, pero se pierde de vista la flor en cuanto tal, como algo cualitativamente irreductible a sus elementos.

LA MATERIA Y SU EXIGENCIA DE LA FORMA

Dentro del campo estético se ha operado en los últimos tiempos este proceso disolvente, escisor, como una suerte de especialismo violento que trajo a las Artes un aire de rebelión contra lo complejo, que, por *normal*, fue visto tendenciosamente como *banal*. Cuando la cultura degenera en civilización y las modas culturales se suceden vertiginosamente a instancias del interés y el snobismo, se tiende fatalmente a depreciar todo aquello que, por armónico, ofrece un aspecto cotidiano y acabado. Lo *original* no es entonces lo *originario*, en el sentido de irreductible, bien delimitado y redondo, sino lo escindido, lo inarmónico y unilateral. En consecuencia, las corrientes culturales se lanzan, impulsadas por un afán delirante de originalidad, a una actividad de disolución violenta de cuanto ofrece un carácter acabado y perfecto merced a la integración armónica de una multiplicidad de estratos. Esta disolución libera ciertamente una gran dosis de energía —que se traduce a veces en potencia expresiva—, pero es energía de destrucción. ¿Qué posibilidades ofrece esta febril actividad

disolvente y a qué graves riesgos está expuesta? Esta es la cuestión decisiva. Pero antes de contestar de modo concreto y directo deben hacerse varias precisiones.

En este proceso disolvente, el riesgo no radica en subrayar la existencia de una dualidad de elementos, cosa justificada y por demás fecunda —como todo análisis bien fundado—, sino en dar por supuesto que se trata de dos elementos distintos y contrapuestos a los que cabe conceder arbitraria e impunemente una forma de existencia autónoma. Se puede, en efecto, *distinguir* la materia y la forma, pero ninguna razón poderosa puede inducirnos a pensar que la materia pueda ser *escindida* de la forma. ¿No afirma la mejor Filosofía actual que la materia está *pregnante de la forma* y que en ella late una *exigencia* de la forma que viene a asumirla como medio expresivo? Es legítimo, asimismo, *distinguir* el contenido significativo y la forma figurativa que lo arropa y da cuerpo. Pero, si se considera la figura como brotando *de dentro afuera*, como expresión viviente del contenido que se autoexpresa a través del proceso expresivo, será fácil advertir que toda *escisión* es aquí demasiado superficial para ser sin más aceptada. Podemos practicar artificiosamente todo género de escisiones en el complejo tejido de la realidad. Pero, si dejamos a las cosas seguir su curso sin coacciones violentas, veremos cómo, a la corta o a la larga, la unidad volverá a restablecerse por exigencias internas de los *elementos mismos* que la integran.

Es muy justificable consagrar la sensibilidad artística al logro de hallazgos expresivos en la textura de la materia, en cada uno de los colores, sonidos, etc. Pero no debe nunca olvidarse, desde la exigencia de integralidad que brota del ser humano, que en todo elemento con capacidad expresiva late la exigencia de prolongarse en algo superior que potencie sus propias cualidades, según la ley —decisiva en Estética— de que *toda realidad halla su grado supremo de perfección*

cuando sirve expresivamente a una realidad superior que la asume.

En esta correlación interna y constitutiva de los elementos que integran la obra artística se funda la posibilidad de un lenguaje de formas sensibles que nos ponga en presencia *inmediata* de un mundo de hondas significaciones, esas significaciones por las que clama la materia expresiva misma en su más genuina esencia.

Nótese que es posible concebir los elementos expresivos o bien como *palabra*, o bien como *meros signos*. La palabra es *vehículo viviente* de aquello que se expresa y hace presente a su través. La palabra instaure un campo de presencia y funda un ámbito de diálogo, porque conjura la aparición de aquél a quien se pide respuesta. El *signo*, en cambio, alude a algo en clima de ausencia. Por eso es más frío, más cerebral y artificioso que la palabra.

Esto aclarado, debe decirse que *toda obra de arte integral es palabra que instaure una forma de presencia*, no mero signo que alude a un significado más o menos lejano. De aquí hay que partir, sin duda, si se quiere comprender el valor propiamente estético que puedan encerrar las posibles implicaciones simbólicas del Arte abstracto. Algunos comentaristas de la obra de Tapies se esfuerzan en subrayar el importante papel que juegan los símbolos en la misma, a fin de concederle el relieve que requiere toda gran realización artística; y se apoyan en la opinión de ciertos estetas, antropólogos e historiadores para quienes los símbolos y signos son más aptos que las figuras en orden a dar cuenta del ser. Más allá de todo caso particular concreto, lo decisivo es aquí determinar si este modo de *dar cuenta* es o no rigurosamente *artístico*. Porque —como es sabido— hay modos de lenguaje que no alcanzan el nivel rigurosamente artístico, el cual exige que entre el signo sensible y el contenido no medie una relación de mera

inferencia, sino una forma de *remisión inmediata por vía expresiva*, de modo que mediante una recta formación del sexto sentido de la expresión sea viable realizar de modo analéctico (dialéctico-jerárquico) el paso a la trascendencia que implica la obra artística (2). Uno puede ignorar el sentido mitológico de ciertos cuadros figurativos, pongo por caso, y captar, sin embargo, inmediatamente el sentido de una composición, su juego de formas, su interna expresividad, pues, con independencia de lo que podríamos llamar el *argumento* da una obra, hay en ella —cuando ostenta la debida calidad— un *tema* artístico que se torna presente al conjuro de la sensibilidad alerta del espectador. En el trasfondo de la figura, en un plano más profundo e inexpugnable, se halla la vida oculta, la energía plenificante de la *forma*. De ahí que, si para entender, por ejemplo una obra de Tapies hubiera que hacerse cargo previamente de las investigaciones psicológicas que cita Juan Eduardo Cirlot en su libro sobre este pintor, muy posiblemente habríamos de inducir que el lenguaje de Tapies no era artístico, pues la grandeza y la limitación del Arte, frente a la Poesía, radica justamente en la necesidad de atenerse a la forma antedicha de remisión (3). Como ha hecho notar acertadamente X. Rubert de Ventós, es una falacia naturalista pretender que lo artístico se reduce a lo históricamente significativo (4). Cuando una determinada orientación artística necesita para defenderse acudir al medio expresivo del lenguaje y refugiarse en un ámbito esotérico, pretendidamente inaccesible a un “pueblo estúpido que se engaña siem-

(2) Sobre el sentido del vocablo «analéctico», así como, en general, sobre el puñado de conceptos fundamentales movilizados en este trabajo pueden verse mis obras anteriormente citadas.

(3) Cf. *Significación de la pintura de Tapies*. Seix Barral. Barcelona, 1962.

(4) Cf. «Abstracción y 'Pop Art'», *Rev. de Occidente*, núm. 22, enero 1965, p. 91.

pre" (Tapié), podemos entrar justificadamente en sospecha de que su capacidad expresiva artística se halla en franca crisis.

De esta esencial gravitación mutua entre la materia y la forma pende que todos los grandes artistas sientan una necesidad tan intensa de expresar objetivamente sus intuiciones como es fuerte su desazón ante las formas concretas que necesariamente debe adoptar una labor creadora. Crear es dar cuerpo a algo nuevo que todavía no existe a través de un proceso que implica una dolorosa y humillante limitación. No querer rendir este tributo a la condición encarnada del hombre y lanzarse por vías de desarraigo in-formalista puede despeñar al creador de Arte en la sima del nihilismo y del caos.

LOS SENTIDOS Y LA CAPTACIÓN DE LO PROFUNDO

De esta interna correlación y complementación de la forma y el fondo, de los medios expresivos y las realidades que se expresan a su través, se deriva la importancia del *ver* y el *oir*, sentidos específicos de la experiencia estética. Por eso suele decirse que una obra de arte es algo más para ser visto u oído que explicado, pues, cuando hay realidades que se expresan en medios sensibles a los que transfiguran al asumirlos como tales, y hay sujetos con capacidad de moverse simultáneamente en dos niveles y penetrar con una forma de intuición analéctica en lo profundo-metasensible a través de lo sensible-discursivo, lo profundo se *ve* y se *oye*. Y, puesto que de lo profundo se nutre la vida de la reflexión, no puede escindirse la sensibilidad y la inteligencia sin exponerse a esas formas de extremismo nefasto que son el empirismo craso y el intelectualismo desarraigado.

Con la Antropología actual más lúcida debemos en Arte afirmar que el común origen de los vocablos *sentir*, *sentidos*, *sentimiento* y *sentido* (significación), lejos de ser casual, im-

plica una forma enérgica de interacción que, por múltiples y graves razones, fue preterida o infravalorada durante siglos de pensamiento seducido en extremo por los modos de rigor científicos. Si la única forma pretendidamente válida de *explicar* una realidad es la que implica un modo coactivo de disolución de lo cualitativamente irreductible en sus pretendidos elementos amorfos, no es fácilmente viable admitir la conexión orgánica de tal actividad cognoscitiva con la sensibilidad y el sentimiento, como vías de encuentro e inmediata vinculación con lo real.

Queda así patente la importancia decisiva en este contexto de la categoría de *inmediatez*, pues todo consiste en precisar qué forma de unión con la realidad hacen posible los sentidos y la inteligencia. Por consiguiente, cuando ante las evasivas técnicas racionalistas que sustituyen la práctica de la atención franca a lo real por una actitud de dominio y coacción apriorística se exalta la silenciosa apertura sensible a la obra de arte debe precisarse cuidadosamente el modo de *contacto* que es posible a este nivel. Este estudio nos llevará a la fecunda conclusión de que, vistas las cosas con plenitud y flexibilidad analécticas, el sentir integralmente humano —internamente vinculado con el sentido y la inteligencia—, tiene largo alcance y hace posibles formas de contacto muy hondas que florecen de por sí en actos de conocimiento y muy profunda reflexión.

A la luz de estas y análogas precisiones es posible dar un sentido preciso a ciertas manifestaciones de críticos y estetas que apuntan a una ineludible dimensión profunda de toda realidad, incluso la más drásticamente fáctica. Léase, por ejemplo, el siguiente párrafo de Jean Teixidor: En los últimos años —escribe— se trató de encontrar una vez más

“una referencia a realidades profundas a través de superficies plásticas, que habían nacido con la idea de ser válidas por ellas mismas, indiferentes a cualquier significación. Paradójicamente, *tenía que encontrarse el alma de una materia que había sido imaginada sólo como materia*. Si hiciéramos caso de muchas afirmaciones y de tantos programas, esto podría parecernos absurdo. Pero la mano del hombre no es nunca independiente de una fuerza interior que realmente la mueve, que dicta su impulso y su gesto; en definitiva, *era lógico que aquella materia llegase fatalmente a tener una significación*. De no ser así, no sabemos cómo sería posible distinguir una tela de Hartung de una tela de Tapiés o de Max Tobey. Afortunadamente, esta confusión es imposible que se produzca. El hombre pequeño y eterno, incluso cuando quiere callar, nos dice siempre algo” (5).

A LA BÚSQUEDA DE LA ARMONÍA

En este momento crucial del Arte moderno, en el filo agudo que divide la vertiente abruptamente excéntrica, negativa y disolvente del llamado Arte abstracto de la vertiente creadoramente positiva del mismo, es donde hacen oír su mensaje de equilibrio constructivo ciertos artistas que conciben *figurativamente* sus armonías *abstractas* y diseñan sus composiciones *figurativas* conforme a los cánones de la más rigurosa *abstracción*. Ejemplo claro de este arte bifronte, analécticamente vertido a horizontes de integralidad y plenitud expresiva, que entiende las tensiones como contrastes que se integran y complementan, no como contradicciones que se desgarran mutuamente, es la obra del pintor español Julio Antonio.

(5) Cf. «Abstracción y nueva figuración», *Revista de Occidente*, núm. 12, marzo 1964, p. 357.

Si al principio se dio a conocer como pintor netamente figurativo, en la actualidad muestra un carácter abiertamente abstracto. Pero, bien visto este proceso evolutivo, debemos reconocer que en su primera época latía ya el impulso hacia la abstracción, y en la actualidad se mantiene firme la atención a un mundo concreto y realísimo de formas. Lo importante es advertir que la técnica figurativa y la abstracta no desempeñan en este artista el papel de fases consecutivas, antes son, en todo rigor, dos vertientes de una misma actividad creadora que se plenifican y potencian mutuamente (6). Lo cual es posible porque la figura fue siempre en Julio Antonio forma robusta que se tiene en pie *de por sí*, sin el andamiaje prosaico de la mera figura argumental que es siempre en Arte algo espúreo cuando no está profundamente integrada en los medios expresivos.

Por carecer de figura no está, pues, el Arte abstracto irremediablemente vertido a un caos informalista, ya que el poder ordenador de la forma —esencial a todo género de arte auténtico— lo salva de la dispersión amorfa y lo dota de las internas tensiones que caracterizan la textura de todo ser vivo. Lejos de toda posibilidad de representación figurativa temática al modo usual en el mundo humano cotidiano, las obras abstractas de Julio Antonio ostentan esa especie de gravitación energética interna que es la armonía formal típica de las entidades microfísicas intuitibles. Lo irrepresentable no es por ello informal, ni se hunde en el caos que precede a la irrealidad, hermana de la nada. Una cultura centrada —como la occidental— en torno al *ver*, a la pasión del contacto visual con lo que ofrece flanco seguro al afán prehensor de una inteligencia

(6) «La obra de Julio Antonio —escribió Jesús Moneo—, rígidamente formalista, hecha sin demasiadas contemplaciones con las crisis, me parece contener un fuerte valor de contraste, precisamente por responder a las exigencias de un desarrollo propio que, de alguna forma, llega en un momento particularmente oportuno».

vertida obsesivamente a los estratos objetivos (mensurables, asibles) de la realidad se resiste lógicamente a reconocer que la ruptura con los argumentos figurativos no sea por fuerza una situación penúltima, previa a la disolución caótica, sino un trauma de nacimiento a un modo de figuración más robusto, más depurado y, por esencial, más auténtico. Pero no en vano está sobrellevando el pensamiento actual la crisis que implica el acceso a los arcanos de la Microfísica y de la biología genética, con el vértigo de sus abismos de inintuibilidad e inasibilidad. Todo nos hace, más bien, sospechar que, vista con radicalidad y espíritu constructivo la marcha actual de la investigación física y biológica y, no en último término, el esfuerzo especulativo existencial por captar el estatuto ontológico de las entidades "in-objetivas", será posible adivinar los horizontes que abre al Arte la conmoción provocada por el movimiento no figurativo de las últimas décadas. A mi entender, nos hallamos en camino, desde perspectivas diferentes, hacia una forma de Metafísica eminentemente rigurosa y, como tal, sinceramente realista, situada a la debida distancia de los nefastos extremismos dictados por el objetivismo y el subjetivismo como momentos límite de esa forma de pendular desequilibrado que adopta el hombre cuando se mueve en un nivel de *superficialidad* (7).

Toda manifestación cultural que se asienta en una experiencia profunda del *ordo rerum* —visto en concreto, pero con la amplitud de perspectiva abierta por esa mutua vibración interna de los seres que sabe descubrir una mirada profunda— es un hito en la marcha actual hacia una auténtica Metafísica, tan alejada del conceptismo desarraigado como del realismo

(7) J. TELXIDOR escribe: «En el siglo pasado, romanticismo e industrialismo son una misma cosa. Este contraste, esta dramática ruptura que todavía hoy está esperando un síntesis es lo que caracteriza el juego violento de las ideas y de los hombres» (*L. cit.*, pp. 360-361).

miopemente empirista. Porque ¿hay acaso en el Universo algo tan robustamente concreto y abiertamente universal, a la par, como ese orden misterioso al que Claudell llamaba agudamente “co-naissance des choses”, brotar comunitario de las cosas?

El Arte no es Filosofía, pero quiere ser, como ella, una participación activa en el proceso genético del ser. Nada extraño que en el programa de mano de la última exposición de Julio Antonio en Madrid haya expresado Jesús Moneo su deseo de que sean debidamente esclarecidos los conceptos fundamentales que laten en la base de la estética actual. “Pocos pintores —escribe— merecen tanto, por el enorme esfuerzo de orden que realiza, que se haga claridad en su torno. Pero la claridad tiene sus exigencias de espacio y preocupación. No puede dejarse pasar un hecho tan grueso como la obra de este pintor sin que nadie ejerza de veras el derecho de poner un poco de orden, o sea, de buscar en lo profundo.”

C O N C L U S I Ó N

- A modo de recapitulación y conclusión podríamos afirmar que el Arte abstracto encierra un gran valor y ejerce una función muy positiva en el concierto del Arte actual en tanto que
- subraya la precariedad artística de las meras figuras y argumentos;
 - acentúa la potencialidad formal y, por tanto, expresiva de la materia en sí misma, en sus internas tensiones y estructuras;
 - no rehuye los materiales más humildes y cotidianos;
 - intenta dejar al descubierto ascéticamente el significado profundo de los símbolos arraigados en el alma primigenia del ser humano;

— se arriesga a una cura de *nudificación* para hacer resaltar ante el hombre desconcertado por este ascético despojo los valores intrínsecos de expresividad propios de la materia más pretendidamente innoble.

Esta esforzada tarea ofrece dos vertientes:

1.—La vertiente que podríamos denominar *destruktiva*, que tiende a llamar la atención de las gentes mediante la conmoción que provoca sobre su sensibilidad bien arropada por el Arte figurativo el desmantelamiento bronco de las obras artísticas. De aquí se deriva inevitablemente una fuerte impresión de *nihilismo*.

2.—La vertiente *constructiva*, que se esfuerza por revelar una serie de valores injustamente preferidos.

Ambas vertientes, la destructiva y la constructiva, se dan *asimismo*, *analógicamente*, en la Antropología de los últimos años, lo cual indica que el tema aquí expuesto tiene muy hondas raíces culturales.

Una serena visión de estos dos aspectos *contrastados* —no contradictorios— del Arte abstracto nos permite dar un juicio equilibrado, que no meramente sincrético, de las posibilidades y riesgos del mismo.

Un *Arte abstracto verdaderamente inspirado* será aquél que deje en claro la *exigencia interna de forma* que late en las profundidades de la materia, su interna vitalidad y energía configuradora. El que estudie las posibilidades expresivas de la materia sin retraer su intuición con obsesivas preocupaciones antiformalistas advertirá la profunda complementariedad que media entre la materia y la forma, y llegará por la fuerza misma de las cosas a un nuevo figurativismo más pleno, más logrado, más maduro, a través de la crisis del *aformalismo* visto como mero *antiformalismo*.

Un *Arte abstracto falto de inspiración* que busque su razón de subsistencia no en la intuición de las posibilidades expre-

sivas de la materia, sino en su mera aversión a la forma acabará por sumir su vida artística en la *opacidad* de lo material, perdiendo la amplitud de visión y libertad de movimiento que son el alma, vida y quintaesencia de la experiencia artística.

A la vuelta de todas las discusiones queda siempre en claro que la forma —rectamente entendida— es principio de luz, libertad y vida humana auténtica. Más que ignorar esto, lo que en el fondo sucede es que cada época aporta cierta amplitud al concepto de forma, y nuestro tiempo cuenta entre sus no menores méritos haber mostrado —de modo, si se quiere, excesivamente abrupto, pero perfectamente nítido— que *la forma anida ya en la materia y es material por derecho propio, por condición de la forma y por exigencia de la materia*. Lo grave es que los autores suelen dejarse seducir por sus intuiciones primarias y las imponen con tal energía que caen por fuerza en la unilateralidad, faltos de la perspectiva necesaria para ensamblar sus ideas en el debido conjunto.

El Arte abstracto viene a ser un género, digamos, de especialismo un tanto violento e intransigente, que se consagra con cierta exclusividad al estudio de las posibilidades internas de la materia y de los elementos expresivos en orden al logro de determinados efectos artísticos. Esperemos que el siglo XX, en esta ya iniciada segunda mitad en que vivimos, nos depare genios capaces de lograr síntesis que asuman estos hallazgos en una forma de Arte integral y, como tal, integralmente humano.

APÉNDICES

APÉNDICE A

TRASFONDO FILOSOFICO DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Si se necesitase una palmaria demostración de cómo a la base de las grandes creaciones artísticas se halla todo un mundo de pensamiento soterrado, pero eficiente, bastaría leer las densas páginas del *Discurso de la Figura Cúbica*, de Juan de Herrera, arquitecto y aposentador mayor del Rey don Felipe II. Pues, aunque parezca paradójico, en este “Tratado del Cuerpo Cúbico, escrito conforme a los principios y opiniones del ‘Arte’ de Raimundo Lulio” vibra la misma emoción que inspiró la construcción de esa obra paradigmáticamente serena y equilibrada que es el *Real Monasterio de El Escorial*. ¿Cómo es posible que un arquitecto que legó a la posteridad un estilo de pureza y transparencia clásicas se adheriera a una doctrina esotérica velada por mil resonancias cabalísticas? Para la obra cumbre del maestro Lulio, el *Ars Magna*, blanco en que se ha ensañado la crítica de todos los tiempos, tiene el fundador del Herrerianismo las expresiones más entusiastas.

No sólo es, pues, benemérita tarea de erudición histórica, sino presupuesto para una recta y cabal comprensión artística de nuestra máxima realización arquitectónica, leer entre líneas esta disertación herreriana que la Editorial Plutarco sacó a luz el año 1935, utilizando dos manuscritos de la Biblioteca de El Escorial.

ARMONÍA CÓSMICA

Estudiada esta obra a la debida distancia de perspectiva se observa en ella un deseo profundo, casi apasionado, en el fondo innegablemente religioso, de armonía, de sobriedad plena, de plenitud acordada y dinámica. El autor se afirma en una visión religiosa del Cosmos como algo perfecto en el que “nada falta ni sobra” y un equilibrio interno dinámico de cualidades confiere a cada ser el *reposo* que implica la perduración (1). Por eso acude a la figura cúbica, que, vista de modo *dinámico genético*, es modelo sin par de la riqueza de relaciones y significaciones que encierra el principio ternario de composición.

“Así como esta figura cúbica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en *natura* con igualdad,

(1) El autor vuelve una y otra vez sobre la idea de la *plenitud* correspondiente a cada ser natural. Acerca de la importancia decisiva del concepto de *plenitud relativa* en orden a entender la obra luliana y, por tanto, el sentido último del trabajo que aquí comento, da testimonio el siguiente párrafo: «Entra en cada cosa la plenitud según su natura, porque no podemos decir que haya vacuidad de entender en la piedra, porque la obra intelectual no toca a la naturaleza de piedra, sino sola la de elemental, y por eso es necesario, para no pedir en las cosas más ni menos de lo que su grado y capacidad natural admite, tener muy en la memoria la graduación de los subietos que pone Raimundo y el conocimiento de lo que en cada uno de ellos advierte en la *Arte Magna*, porque sin ellos no se puede saber bajar al particular y conocer la grandeza de la arte luliana» (p. 48).

así en todas las cosas que tienen ser y de que podremos tratar, debemos considerar la plenitud de su ser, y de su obrar, y porque el ser de la cosa está y le hemos de considerar con la plenitud que le conviene para su ser natural, por el consiguiente le hemos de considerar con su obrar natural, y con la plenitud que le conviene para su obrar natural, porque por cualquier cosa que de estas le faltase de la plenitud de su ser o de su obrar se podría decir que había vacuidad en él de su ser o de su obrar, o de ambos juntamente, como se podría también decir lo mismo del cuerpo cúbico, cuando le faltase alguna de las tres dimensiones, longitudinal, latitudinal y profunditudinal con igualdad, sin las cuales el tal cuerpo cúbico no tiene ni puede tener ser de figura cúbica.”

El cubo se engendra según dos operaciones fundamentales, “una de la línea en cuanto produce a la superficie, y otra de la superficie y línea juntamente, en cuanto como un solo principio producen el cuerpo”. De donde se sigue que en el cubo “hay plenitud cúbica de dimensiones esenciales” (2), “plenitud y cumplimiento total de diferencias plenitudinales, sin falta ni sobra, y totalidad de mixtiones y perfecciones” (3).

De aquí se eleva Herrera a un plano estrictamente filosófico, y formula una ley general, aplicando la relación ternaria a todo proceso generativo:

“De la cual doctrina se infiere que siempre se ha de considerar un triángulo de plenitud en el ser y obrar de natural, y en todas las cosas, como se ha hecho en el cubo, dando uno que es agente y otro que es agible y otro que es juntamente agente y agible” (p. 26).

(2) Cf. p. 40. Véanse las pp. 5-26.

(3) Cf. p. 26.

Y de aquí adelante se procurará probar cómo en todas las cosas está el cubo, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y en lo natural y moral como en natural y moral, y que está otrosí, en cada uno de los nueve principios absolutos y relatos de Raimundo y otros cualquier principios que fuera de éstos se pudieren dar, y bien entendido y penetrado como se debe, se verán las grandes maravillas que en sí encierra el Arte luliana, tan amada de unos y aborrecida de otros porque la ignoran, y para esto pondremos primero algunos artículos necesarios, claros, y por sí conocidos de todos los que usaren de razón” (p. 26-27).

El autor formula trece artículos cuya explicación constituirá el objeto fundamental de la obra. Sin entrar en detalles técnicos que no vienen al caso, lo que aquí conviene destacar es la *condición dialéctica* de los elementos que intervienen en el proceso generativo del cubo, es decir, la necesidad en que se hallan de desarrollar al máximo sus posibilidades de mutua interacción, sin perder, no obstante, sus cualidades características, en orden a lograr la plenitud que exige el ser propio de cada cosa, para que “todo lo que es tenga ser cumplido según el grado de su natural” (p. 27).

Estamos, pues, ante una doctrina de integración, una visión holista del Cosmos, cuyos fenómenos de interacción explica con símbolos geométricos :

“La plenitud en las cosas (que es opuesta a la vacuidad) quiere que se hinchen y abracen los extremos de ser y de obrar en todas las cosas, y este principio es *per se noto*, porque de negallo se seguirá destrucción total de toda la armonía y correspondencia plenitudinal de toda la naturaleza; y de que haya este principio no sólo no se sigue inconveniente alguno, mas total no sólo no se sigue inconveniente alguno, mas tal

harmonía en todo lo que es, lo que cualquier entendimiento concertado puede desear y no lo contrario, porque armonía dice orden y concierto, y plenitud dice totalidad” (pp. 46-47).

De ahí que sea la categoría de *finalidad* el “universal principio del Arte luliana, primitivo, verdadero y necesario” (4), por cuanto la tensión a un fin implica perfección, es decir, armonía y plenitud.

“... Nunca habemos de dexar la plenitud por cerrar, pues sabemos que nunca dos líneas cierran superficie siendo derechas y por eso no pueden ser instrumento de armonía perfecta” (p. 49).

De esta conjunción mutua de plenitud y armonía se deriva la perfección de cada ser, y este logro es causa de infinito y misterioso *reposo*, o dicho en castellano antiguo —todavía ligado a la placenta latina—, *requie*. No se trata, por tanto, en modo alguno de una serenidad estática y muelle, sino dinámica y esforzada, como fruto que es del orden mantenido a través del riesgo de la alteración.

Lo cual explica el interés renovado del autor por hacer ver la necesidad de evitar “la vacuidad en las cosas de la natura”, desarrollando todas las formas de interrelación posibles y necesarias a cada ser, según su condición. Después de describir *todas* las diferentes formas posibles de operación, agrega: “En la cual plenitud consiste la verdadera noticia del Arte luliana y sin ella es ininteligible” (5). Poniendo esta frase en relación con otra del prólogo (6) en que califica la figura cúbica de “raíz y fundamento de la dicha Arte luliana”, se comprende el largo alcance de estos párrafos decisivos:

(4) Cf. p. 39.

(5) Cf. p. 51.

(6) Cf. p. 3.

“... La plenitud total de la mixtion y operación consiste en estar todos *cúbicamente* llenos de todos y empapados y mixtionados todos con todos, y entonces será elemento cuando cada principio de los de Raimundo con su ser y obrar, como un número cubo, estuviere mixtionado con todos como cubo elementado de tal especie elemental” (7).

“... Lo que resultará de esta multiplicación de unos (elementos) con otros necesariamente ha de ser cubo, porque de una perfección obrando con otras perfecciones no puede nacer sino perfección en otro tercero número, en el cual estén juntas todas las dichas perfecciones” (8).

Muy expresivamente exhorta Herrera al lector a ejercitarse en “cubicar los principios sustanciales y accidentales en sí y entre sí” (9), es decir, en lenguaje actual, a leer los fenómenos de expresión y a sorprender los procesos de constitución que se dan en la naturaleza, conforme a los cuales un elemento, actuando sobre otro, da lugar a un ser dotado de *profunda unidad*.

“... Y así queda claro cómo habiendo esencia y relación, que por otro nombre se llama ser y obrar, forzosamente ha de haber el supuesto o subieto el cual podemos llamar el cubo en cada grado de naturaleza según su modo.”

Para hacer visible los grandes principios metafísicos, acude el autor a la genética interna de la figura cúbica. Lo mueve a ello la razón didáctica de facilitar el buen entendimiento de tan sutiles cuestiones, y, sobre todo, su afán de poner al des-

(7) Cf. p. 53. El subrayado es mío.

(8) Cf. p. 54.

(9) *Ibid.*

cubierto el misterio de las cosas, que —según tradición de ascendencia pitagórica— tiene un lugar privilegiado de revelación en el mundo del número y la figura.

PLENITUD Y DIALÉCTICA

Es interesante confrontar esta intención de *plenitud* con las modernas corrientes dialécticas, inspiradas ante todo en el estudio genético de los fenómenos vitales. La “teoría del contraste” (*Gegensatzlehre*) de Romano Guardini, por ejemplo, distingue varias series de “contrastes” —o *categorías fundamentales* contrastadas— entre los cuales establece toda clase de relaciones y cruces con objeto de lograr una actitud de plenitud y equilibrio (10). Desde el punto de vista geométrico, Herrera ve la perfección de cada ser en la capacidad que ostentan sus elementos de reaccionar *todos con todos*, potenciando de ese modo al máximo su vitalidad y riqueza interna.

Leída la disertación herreriana sobre el trasfondo imaginativo del Monasterio de El Escorial, se nos viene inevitablemente a la memoria la ya citada frase de Goethe acerca de la música de Bach, aparentemente monótona y matemática: “Al oír estas composiciones, creo percibir el hondo susurro producido por el magma originario del que surgió el Cosmos”. Un efecto rítmico análogo se obtiene al leer sin impaciencia párrafos como el siguiente:

“La total y universal mixtión de estos cuatro elementos se hace cuando todo el cuadrado susodicho de las particulares mixtiones se volverá a mezclar y a obrar juntamente con la B, que es el fuego, y con la A, que

(10) Cf. *Der Gegensatz. Versuch einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*. Edit. Mattias Grünewald, Mainz, 1950. Véase, sobre este tema, mi citada obra: *Romano Guardini y la dialéctica de la viviente*, cap. 10.

es el aire, y con la D, que es el agua, y con la C, que es la tierra. La cual universal mixtión entonces allegará a la plenitud total de hacer elementado cúbico, cuando todas juntamente las particulares mixtiones y la universal hubieren mezclándose de tal manera que todas las parciales, vueltas a combinar con la B, pasen con ella juntamente y se mezclen con la A, y luego así mezcladas con B y A, pasen a la D, y así también mezcladas con BAD se vuelvan a mezclar con la C, porque entonces no solamente está un principio en otro, y uno en muchos y uno en todos y todos en todos, en una o muchas maneras, mas están todos en todos en todas maneras, y así sólo en este grado último está hecha la plenitud de las mixtiones y operaciones, universal y particular, y sólo en esta última está cumplido el elemento hecho de los cuatro elementos plenitudinalmente” (pp. 58-59).

Esta emoción intelectual producida por la armonía y plenitud del universo explica la devota admiración del autor por el *Arte* luliana, consagrada principalmente a destacar “la penetración y plenitud cúbica” (11). La perfección para Herrera se asienta en la *unidad de lo diverso*, lo cualitativamente irreductible. De ahí que la tarea primordial del hombre, entendimiento finito y, por tanto, discursivo, consista en lograr a través de perspectivas parciales una visión lo más armónica posible del Universo (12).

“Y así, aunque el entendimiento conoce que, según su modo de entender, hay mixtiones y operaciones de uno con uno y de uno con muchos, y de uno con todos, cada uno de por sí (digo con todos los principios de que tiene necesidad cada cosa en su grado para ser lo

(11) Cf. p. 60.

(12) Cf. p. 77.

que es), con todo eso levantado el entendimiento a considerar que su modo de entender no puede ser tan perfecto como el modo y ser de las cosas, halla que estas sucesiones que él consideraba son inferiores al modo de ser, y aflígese el entendimiento y volviendo en sí dice que falta otro grado mayor que todos éstos, el cual juntamente con los demás es obrado por la naturaleza en un mismo instante, cuando da ser a una cosa, el cual grado llama el entendimiento abstraído de todos, juntamente con todos, en todos y por todos, la cual mixtión y operación necesariamente es la perfecta y plenitudinal, porque no tiene falta ni sobra” (p. 77).

Esta concepción jerárquica y holista del Cosmos necesariamente ha de ejercer el más poderoso influjo en el Arte, que, según el antiguo sentir, debe imitar a la Naturaleza. He ahí por qué en la pluma del arquitecto del Escorial adquiere tan denso relieve la correlación por él establecida entre las categorías de *concordancia*, *repose*, *igualdad* y *perfección*.

“En la mayor concordancia hay mayor reposo, donde hay mayor reposo, hay más igualdad, donde hay más igualdad hay mayor perfección, porque hay mayor concordancia de todas las perfecciones en una, donde hay más perfección hay menos faltas y sobras, luego donde hubiere totalidad de unión habrá totalidad de perfección, y cuanto en más perfecto modo, será más perfectamente.”

“La igualdad de la concordancia de todos los principios en todos y por todos es la cumbre de la plenitud” (13).

De ahí se deriva el prestigio de la relación ternaria —en

(13) Cf. pp. 78-79.

lenguaje de Lulio: el *tivo*, *bile* y *are* (14)—, que es “el vestigio mayor de la Santísima Trinidad en las criaturas” (p. 83) y principio estructural de todas las cosas creadas debido a su composición *cúbica*.

Por eso se esfuerza el autor en mostrar el trino desdoblamiento interno de todo ser. Después de aplicar dicho esquema —principio activo, pasivo y unión de ambos (15)— a los cuatro elementos primarios de la Ciencia de su época (tierra, fuego, aire, agua), alude expresamente al compuesto humano, enlazando enseguida con un ejemplo geométrico y la aplicación inmediata del mismo a la composición interna del fuego. Esta brusca transición, que desconcierta, sin duda, al lector actual, habituado por una secular tradición científica a procedimientos metodológicamente asépticos, no hace sino confirmar la interpretación aquí sostenida, según la cual el fin del autor consiste en revelar su intuición radical del carácter unitario —por vía de composición ternaria— de todos los seres del Universo (16). Léase a esta luz el siguiente párrafo:

“... El homificarse, en Raimundo, es el acto del ser interiormente hombre, o, por mejor decir, es el acto de ser humano, el cual acto de ser humano es la unión o conexión, o ajuntamiento de la alma racional, que es su forma esencial, con el cuerpo humano, y así el acto que constituye al hombre es el que procede de la unión y operación del alma con el cuerpo, sin el cual acto de unión y operación nunca el embrión pudiera ser cuerpo humano. Y así, si el dicho cuadrado *L M N O*

(14) El *tivo* es principio activo, el *bile* pasivo, y el *are* es la operación y unión de ambos. HERRERA ejemplifica esto ampliamente a base del proceso generativo de la figura cúbica. Cf. pp. 81-83.

(15) Por eso habla con frecuencia, por ejemplo, del «cubo del fuego», con sus tres elementos: *ignitivo*, *ignificable*, *ignificare*. Cf. p. 84.

(16) En la página 69 advierte el autor expresamente que su fin no consiste en dar noticia de todas las combinaciones que escribe Lulio en su *Arte*, sino sólo en «enseñar la penetración cúbica».

obrar con la línea L N, procederá en acto cumplido el cubo L M N O P Q R, y así consta que la superficie L M N O se causó de la operación de la línea L N en sí misma, y porque todas las partes de la línea L N, que son los principios de Raimundo en este exemplo, son principios del fuego, y la línea con sus principios es agente y forma del fuego, y la superficie es agible o materia del fuego, y la conexión y operación de ambos es el agere o acto de ser del fuego; de ahí nasce que en la línea estuvieron sólo los tivos, y en la superficie los biles y tivos, y en la operación de ambos los ares del fuego, de todos los cuales tivos de la bondad y grandeza y duración de fuego procedió la forma del fuego y de los biles de la bondad, grandeza, duración del fuego procedió la materia del fuego y de los ares de la bondad, grandeza y duración procedió el are único del fuego, y así hay ignitivo, ignificable y ignificare en el cubo del fuego de su esencia y natura” (pp.84-85).

FLEXIBILIDAD INTERNA DE LOS CONCEPTOS

La intuición de Herrera, inspirado en Lulio, radica en advertir el halo de resonancia que orla a los conceptos si son tomados en toda su plenitud. De la fecundidad de esta visión para las Ciencias antropológicas y morales da idea el siguiente párrafo :

“Dan, pues, en estas mixtiones los unos principios a los otros sus cualidades; porque a la bondad engrandece la grandeza, y hace durar la duración, y poder la potestad, y le da saber a la sabiduría, y le da querer la voluntad, y la virtud le da virtud, y la da verdad la verdad, y le da descanso la gloria, y le da distinción la

diferencia, y concordia la concordia, y enemistad y discordia la contrariedad, y le da prioridad el principio, y medianía y medio, y ultimidad el fin y más la mayoría, y ajustamiento la igualdad, y menos la minoridad. Todas las cuales cualidades que tienen la bondad de los otros principios fueron dadas de ellos y recibidas de ella para tener mayor cumplimiento en sí, porque sin todas estas virtudes y propiedades, la bondad fuera muy simple y muy inútil a la naturaleza criada” (pp. 69-70).

Sería de gran interés confrontar estas intuiciones, expuestas en un ropaje de tosco academicismo, con las ideas de la Antropología actual acerca de la *movilidad interna de los conceptos*, de las *cualidades adherentes*, de la *relación de constitución* existente entre los elementos que integran los seres naturales expresivos —como el compuesto humano o la obra de arte—, etc. (17). Este estudio pondría de manifiesto que, bajo la artificiosidad y rigidez de este modo de pensamiento, subyace un poder intuitivo muy digno de atención, por cuanto en él se asientan un puñado de principios metodológicos (18)

(17) Véase, por ejemplo, H. E. HENGSTENBERG: *Philosophische Anthropologie*. Kohlhammer Verlag. Stuttgart, 1957.

(18) Me refiero, por ejemplo, a la unidad de simplicidad y composición que resalta en toda la obra y, de modo singular, en el siguiente párrafo:

«... Y así el subieto, que es el cubo, abraza todas las extremidades de las calidades, total y parcialmente, sin falta ni sobra, siendo en él los principios simples en composición sin perder su simplicidad, la cual es fundamento de la composición, y sin ella no pudiera la composición ser en ningún modo; luego si hay simple y hay compuesto, necesariamente ha de haber el conjunto de ambos sin confusión para que haya plenitud de todas las diferencias de cualidades, etc.»

En una época que confunde incomprensiblemente la pureza con el despojo y la simplicidad con la elementalidad, esta actitud intelectual de Juan de Herrera constituye una lección de ejemplar equilibrio.

que echamos muy de menos en ciertos tratados modernos muy orlados de prestigio merced a su presunto carácter científico.

De ahí que la atención del lector actual se sienta menos atraída hacia la labor de detalle que realiza el autor —deduciendo, por ejemplo, de la relación cúbica las nueve categorías del Arte (pp. 87-104)—, que al espíritu de integración que lo impulsa a perseguir la *plenitud* de las significaciones. Si advierte, por ejemplo, la existencia de una *forma determinada* de tiempo, no se concede reposo hasta haber hallado *todas las restantes*, pues, de lo contrario, según sus propias palabras, “no hubiera plenitud de diferencias de duraciones” (19).

REPOSO, ARMONÍA Y PLENITUD

Esta breve disertación herreriana, de lenguaje reposado y noble, colmado y bien medido (20), nos ofrece la clave para adivinar el ritmo interno que alentaba en el creador del real Monasterio de El Escorial. *Al reposo a través de la armonía ganada dinámicamente en clima de plenitud*: he aquí el manifiesto espiritual de Herrera: ¿Podría darse mejor fórmula para descifrar el eterno hechizo de una obra aparentemente estática y fría?

De la lectura de este trabajo queda definitivamente en

(19) Cf. p. 100. Véase en las páginas 102-103 un resumen apretado de la teoría de la *integración* desarrollada a lo largo de la obra. «De todo lo cual consta cómo por la plenitud cúbica se descubre la necesidad que hay en naturaleza de todos los predicamentos de Aristóteles y de los demás principios de Raimundo, que ha sido el fin principal para que hemos traído toda la doctrina del cubo...»

(20) Recuérdense, por ejemplo, las frases en que define la *sabiduría* como una «firme fuerza aprehensiva de la verdad», y la *gloria* como aquello por lo que «las cosas tienen reposo, requie y delectación, la cual corresponde a la grandeza, que por otro nombre se llama plenitud» (p. 31).

claro que la estructura de El Escorial no responde a un mero *sentimiento artístico ciego*, sino a una voluntad reflexiva y altamente consciente de integración y armonía, algo tan dinámico como es la generación interna de una figura geométrica que encierra en su seno la plenitud de dimensiones y correlaciones. *El Escorial es, en todo rigor, fruto de una visión filosófica del Cosmos equilibrada e integral, y, por tanto, específicamente hispánica.*

APÉNDICE B

EL ARQUITECTO R. J. NEUTRA Y LA BIOLOGIA MODERNA

Cuando el joven Neutra, en 1923, emigró a América, llevaba consigo un buen puñado de ideas arquitectónicas debidas a mentes creadoras de la talla de Walter Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg y Van Eesteren (Stijl-Gruppe). Desde el punto de vista filosófico su bagaje intelectual se centraba en torno a una idea que revolucionaba por esas fechas el pensamiento europeo: *la necesidad de entender al hombre en interacción vital con el entorno*. Bien meditada en todas sus implicaciones, esta idea clave dará a toda la actividad de Neutra como arquitecto y conferenciante una clara orientación humanista que se mostrará extraordinariamente fecunda.

EL INDIVIDUO Y SU ENTORNO

La última década vivida por Neutra en Europa marcó un hito decisivo en el estudio del hombre. Se impuso la visión de la persona como ser abierto constitutivamente al diálogo en el ámbito de intimidad y comunicación fundado por el lenguaje

y el amor. Desde el punto de vista biológico la superación del individualismo cerrado se debe a Jakob von Uexküll, que en varias obras clarividentes supo acuñar los decisivos conceptos de *Welt* (mundo) y *Umwelt* (entorno).

En el nivel rigurosamente antropológico se rompió el cerco puesto al individuo merced a ideas de inspiración hebrea y cristiana. Ferdinand Ebner, Theodor Haecker, Max Scheler, Franz Rosenzweig y Martín Buber son —entre otros— los pioneros de este fecundo movimiento.

Consecuente a esta línea de pensamiento, Neutra consideró siempre como profundamente correlativas estas cuatro realidades: la casa, su instalación interna, su entorno y sus futuros habitantes. Hondamente preocupado por la vida espiritual del hombre, ser que florece en distensión al abrirse a realidades cargadas de sentido, Neutra presta aguda atención a la dialéctica viviente entre lo puramente natural y lo creado por la mano del hombre, entre el clima constituido por esta dialéctica y el ser humano que ha de desplegar en el mismo sus misteriosas posibilidades internas.

Esto explica que Neutra esté convencido de que, pese al progreso de la mecanización, proyectar una casa para un entorno determinado exige una dosis considerable de *intuición*, por tratarse de algo tan irreductible y específico como es el individuo humano mismo. En la conferencia pronunciada ante el *Simposium internacional de Arquitectos* celebrado en Méjico en octubre de 1963 no duda en afirmar que los arquitectos y urbanistas tienen en su mano la suerte de nuestra especie, ya que el individuo se opone por razones constitutivas a la estandarización que implican las formas de civilización actuales.

Su gran preocupación intelectual es definir al individuo de un modo preciso y rigurosamente real: “¿Es el individuo algo cerrado en sí mismo, o más bien todo lo contrario?”

Después de impugnar la idea darwiniana y hobbesiana del individuo en conflicto con todos los demás, afirma que “el individuo es fuerte cuando estimula a otros en derredor, cuando ejerce influjo sobre el entorno, cuando es estimulado él mismo por éste y se configura vitalmente dentro del mismo” “El arquitecto —agrega— puede contribuir de modo colosal a incrementar esta vitalidad o a restringirla”.

El entorno humano no está constituido en la actualidad por la naturaleza hirsuta, sino que es fruto de un diseño planificador. Neutra se apresura a advertir que, si se planifica el entorno vital humano atendiendo solamente a puntos de vista tecnológico-económicos, no estamos seguros de que la biología no haya de oponerse a ello, a la larga o a la corta, “Nosotros podemos aniquilarnos mediante nuestras propias invenciones”. La gravedad de esta circunstancia queda expuesta ampliamente en el libro de Neutra: *Survival through design*, traducido en la Editorial mexicana *Fondo de Cultura Económica* con el título *Planificar para sobrevivir*. El destino del hombre pende de su capacidad para adaptar su afán creador de climas vitales a las urgencias fundamentales del ser humano: “Vivir con plena vitalidad es en muchos casos el resultado de un diseño elaborado de modo rigurosamente biológico”.

Alude Neutra en alguna ocasión expresamente a los términos *Umwelt* y *Gestalt*, vocablos suficientemente expresivos del influjo que ejercen sobre su pensamiento las corrientes más representativas de la Antropología y Psicología contemporáneas. Nótese que las obras fundamentales de J. von Uexküll (*Theoretische Biologie* y *Umwelt und Innenwelt der Tiere*) fueron publicadas en los años 1920 y 1921, respectivamente. Con todos sus defectos, la década 1920-1930 aportó al pensamiento occidental varias de las ideas antropológicas que están a la base de la concepción del hombre que va a predominar en esta segunda mitad del siglo xx.

Con un lenguaje que recuerda a Jung (1), afirma Neutra que el individuo necesita “auto-identificación” —es decir, estar perfectamente delimitado y cerrado en sí—, pero en una niebla que no permita ver nada en derredor el individuo pierde incluso dicha auto-identificación. Esto sucede —anota— con cierto tipo de viviendas llamadas *sociales*.

Vistas las cosas rectamente, entre el arquitecto y los destinatarios de sus obras media una relación de expresividad similar a la que se da entre los individuos. Parece ser que el fundador de la Psicología Profunda, Sigmund Freud, sonrió satisfecho cuando el joven Neutra hizo notar en su presencia que el arquitecto puede influir poderosamente sobre la vida de los hombres. Y ello en tanto mayor grado, cuanto que, a su entender, los entornos *físicos* están en condiciones de ejercer sobre la existencia humana un influjo más intenso que los mismos sucesos *psíquicos*, por cuanto la presión de aquéllos, al darse de modo prácticamente imperceptible, burla toda pretensión humana de autodefensa.

La importancia concedida a las diversas formas de interrelación que median entre el hombre y su entorno pone al descubierto la actualidad de un concepto tan ambiguo y sutil como fecundo: el *ámbito*. Al hablar de “clima”, “atmósfera” o “ambiente” suelen entenderse estas expresiones como algo vago e impreciso que fluctúa entre la realidad y la fantasía. Pero, cuando se afirma actualmente que, en vez de *objetos*, debe hablarse más bien de *ámbitos*, se alude a algo tan rigurosamente real como es un diálogo o una relación de verdadera amistad. A esta robustez entitativa de los *ámbitos* alude Neutra al afirmar que en el ambiente hay algo más que una mera conveniencia utilitaria, un “algo más formal”, una “Gestalt”.

(1) Cf. J. GOLDBRUNNER: *Individuación*. Ed. Fax. Madrid, 1962.

EL "ÁMBITO" EN LA FILOSOFÍA ACTUAL

El lector que desee formarse una idea precisa de la diferencia entre el espacio meramente físico y las diversas formas del espacio vital, así como del importante papel que éstas juegan en la vida humana puede leer la reciente obra de O. F. Bollnow: *Mensch und Raum*. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963. Para llegar a la posición de madurez que ostenta este libro fue necesaria una lenta y ardua labor de reflexión, dirigida a conceder la primacía en el campo filosófico a la persona que ha superado la seducción de la soledad. En esta difícil tarea actuó de eficaz catalizador un escritor profundamente inspirado en la Religión del diálogo: Martín Buber. "Al pensamiento humano —escribe— se le plantea una tarea nueva con referencia a la vida. Porque exige que el hombre que quiera conocerse a sí mismo se sobreponga a la tensión de la soledad y a la llaga viva de su problemática para que entre, a pesar de todo, en una vida renovada con su mundo y se ponga a pensar a partir de esta situación" (2). Anteriormente había afirmado, como conclusión al estudio de Scheler y Heidegger, que "una antropología individualista, que no se ocupa esencialmente más que de la relación de la persona humana consigo misma (...), no puede llevarnos a un conocimiento de la esencia del hombre" (3). Y, después de describir algunos actos verdaderamente comunitarios, agrega: En todos estos casos, lo esencial no ocurre en uno y otro de los participantes, ni tampoco en un mundo neutral que abarca a los dos y a todas las demás cosas, sino, en el sentido más

(2) *Qué es el hombre*, pp. 145-146.

(3) *O. cit.*, p. 145.

preciso, 'entre' los dos, como sidijéramos, en una dimensión a la que sólo los dos tienen acceso" (4).

Es insuficiente hablar de relaciones sociales —he escrito en otro lugar (5)— si se parte del reducto *aislado* del individuo, aunque se parta de *todos* los individuos a la vez. No hay que *salir* de ningún sitio, sino situarse en el ámbito *superior* de realidad en que no rigen las categorías empíricas de espacio y tiempo y, por tanto, las categorías de *dentro-fuera*, tan contraproducentes en la explicación de los fenómenos *expresivos*. La soledad, pues, lejos de significar el estado primigenio, puro del hombre, traduce una situación patológica que no hace sino desvirtuar el conocimiento de su esencia. "El camino para la respuesta lo buscaremos en el hombre que logra sobrepasar la soledad" (6).

Inspirado en estas corrientes comprensivas de pensamiento y en los reveladores datos facilitados por la más reciente investigación psicológica acerca de la influencia multiforme del medio sobre el ser humano, Neutra no duda en afirmar con la mayor decisión que debe ser superada la Psicología de Aristóteles en lo tocante al número de sentidos a través de los cuales es el hombre vulnerable desde el exterior.

A esta conciencia de la apertura del hombre al medio alude Neutra al advertir que "el arquitecto y urbanista debe ser un biólogo aplicado para satisfacer a los clientes del futuro, al modo como la industria farmacéutica se esfuerza por servir de ayuda a la salud humana". Esta inspiración biológica confiere a las realizaciones arquitectónicas más actualidad y vigor que las modas del momento. Neutra resume su pensa-

(4) *O. cit.*, p. 152.

(5) Cf. *Metodología de lo suprasensible*. Edit. Nacional. Madrid, 1963; p. 116.

(6) BUBER. *L. cit.*

miento en la frase siguiente: “Arquitectos y urbanistas deberán estar profundamente inspirados por las maravillosas sutilezas de la Biología humana aplicada con entusiasmo creador”.

EL ARQUITECTO Y EL HOMBRE. LA RESIDENCIA TREMAINE

En el artículo *The challenge of design, conceptions and misconceptions* confiesa Neutra que, a medida que avanza en edad, ve más claramente que “el material humano es lo más interesante de todo”. De ahí que las casas deban ser edificadas “para el hombre, para su salud, su bienestar y el acrecentamiento de sus fuerzas”.

Entre las obras de Neutra que quieren encarnar esta exigencia descuella una residencia edificada en un bello paisaje de California: la casa “Warren Tremaine”. A ojos vistas, se da en ella una profunda inserción entre lo artificial y lo natural. Los interiores se abren al exterior de modo casi orgánico, y la naturaleza constituye, a su vez, el paisaje nato de la vivienda. Es de notar, sin embargo, que, al unirse la residencia a su entorno —praderas, árboles, rocas, océano— lo hace guardando las debidas distancias. Si lo humano debe mantener el nivel de superioridad sobre lo meramente natural que le incumbe, no debe darse entre ambos una unidad de *fusión*, que es niveladora, sino de *integración*, que es jerárquica. Hay puertas que ligan los ámbitos interiores a los exteriores; sólo los dormitorios y las dependencias de servicio están incomunicados. Los ventanales de los dormitorios se abren no a la amplitud del océano, sino a la naturaleza sencilla e íntima de los jardines que adornan la falda suave de la colina en que se asienta la casa. Esto refleja sin duda el afán del arquitecto de plegarse al deseo del hombre de iniciar el nuevo día dialogando en tono menor con la naturaleza, sin la

perspectiva inquietante de los grandes horizontes. Los materiales más abiertamente naturales —tierra y rocas— imponen su presencia de modo casi agresivo, salvando así el peligro de desarraigo y evasión que corre toda construcción extremadamente refinada. Esta irradiación de los interiores hacia el paisaje —lograda a través de mil ingeniosos recursos técnicos— se convirtió al cabo de un cuarto de siglo en una forma de vida corriente e indiscutida.

Neutra constituye, sin duda, un ejemplo modélico de voluntad de integración de dos corrientes extremas. Tecnologismo y Antropologismo. El tiempo puede desbordar las realizaciones concretas de su quehacer arquitectónico. Pero el temple humanista que las inspiró trocando las puras funciones en expresiones psíquicas sin menoscabo de la perfección técnica es algo que supera al tiempo y perdura por su autenticidad humana y su ejemplaridad.

CONTENIDO

	<i>Páginas</i>
PROLOGO	11
PRIMERA PARTE: ADVENIMIENTO DE UNA NUEVA EPOCA	17
1.—UN NUEVO ESTILO DE PENSAR	19
— La crisis de la Edad Moderna	21
— Formación de una nueva época	23
— Los promotores	26
— Pensamiento sinóptico	28
— Pensamiento integral	30
— Jerarquía y dialéctica	34
— La hora de España	37
2.—CONOCER, SENTIR Y QUERER. <i>A propósito del problema de las ideologías</i>	39
— El riesgo del lenguaje	41
— Las ideologías y el concepto de lo real	43
— ¿Represión de las ideologías?	45
— Las ideologías y la irreflexión pasional	48
— Ideologías y voluntad de poder	52
— ¿Sentimiento espiritual o mera pasión?	57
— La unilateralidad y sus trágicas consecuencias	71
— Ideologías y racionalización	76

— Ideología y violencia intelectual	77
— Interiorización de las creencias	80
— Caracteres fundamentales de las ideologías	86
— El problema de las ideologías y la nueva época	93
SEGUNDA PARTE: TEMAS DE ACTUALIDAD	97
I.—TEMAS ARTISTICOS	99
1.—FUNCIÓN, FORMA Y BELLEZA	103
— Funcionalismo y belleza	106
— El orden como forma de dominio	109
— Belleza y finalidad	113
— La belleza y la presencia de lo profundo	115
2.—EL MARAVILLOSO MUNDO DE LAS FORMAS	119
— Materia y forma	121
— Flexibilidad interna de las formas	123
— Solidaridad interna de las formas	126
— La movilidad de las formas y la teoría del co- nocer	127
3.—EL MEDITERRÁNEO Y LA SEDUCCIÓN DE LAS FORMAS	131
— Goethe y su conversión al clasicismo	136
— Hölderlin	140
— Bach, Häendel, Mozart, Beethoven	140
— Winckelmann y la Estética moderna	142
— El fenómeno actual del turismo	142
4.—FORMAS NATURALES Y SIMBOLISMO	145
— Cultivo de las formas naturales	148
— Simbolismo	150
— Expresión y transfiguración	153
— Gaudí, artista jerárquico	156

5.—NOTAS PARA UNA TEORÍA DE LAS EXPOSICIONES	159
— El arte como palabra	162
— La palabra como autoexpresión	165
— La expresión como objetivación	168
— El arte como diálogo	172
— La palabra y el silencio	174
— El silencio como lenguaje del amor	175
6.—EL ARTE DEL PUEBLO	181
— Flexibilidad	184
— Solidaridad espiritual	185
— Espontaneidad	186
— Gracia	190
— Los pueblos como arte	191
7.—LO TÍPICO Y LO ORIGINARIO	195
8.—LA CREACIÓN DE ÁMBITOS RELIGIOSOS	203
— Espacios habitables	207
— Espacio y comunidad	207
— Estética y experiencia vital	209
— Unidad y jerarquía	211
— Ambito espacial y «encuentro» dialógico	213
— Creación de ámbitos sacros	214
9.—LOS TEMPLOS Y LA PEDAGOGÍA RELIGIOSA	217
— Pobreza y realismo	220
— Pobreza y unidad	221
— Monumentalidad y presencialidad	224
— Vida comunitaria	228
10.—EL ARTE RELIGIOSO COMO EXPRESIÓN DEL MISTERIO ...	231
— Retorno a las fuentes	233
— Fealdad y expresividad	235
— Misterio, símbolo, espectáculo	237
— El misterio y la esencialidad de las formas ...	239
— Funcionalidad y sencillez	241

11.—EL DILEMA FIGURACIÓN-ABSTRACCIÓN	243
— Principales puntos controvertidos	245
— Conclusión	266
12.—POSIBILIDADES Y RIESGOS DEL ARTE ABSTRACTO	271
— Problemática del arte abstracto	274
— Inmediatez silenciosa con lo real	278
— La materia y su exigencia de la forma	284
— Los sentidos y la captación de lo profundo	288
— A la búsqueda de la armonía	290
— Conclusión	293
APÉNDICES	297
APÉNDICE A.—TRASFONDO FILOSÓFICO DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL	299
— Armonía cósmica	300
— Plenitud dialéctica	305
— Flexibilidad interna de los conceptos	309
— Reposo, armonía y plenitud	311
APÉNDICE B.—EL ARQUITECTO R. J. NEUTRA Y LA BIOLOGÍA MODERNA	313
— El individuo y su entorno	313
— El «ámbito» en la filosofía actual	317
— El arquitecto y el hombre. La residencia Tremaine	319
CONTENIDO	321

OBRAS DEL MISMO AUTOR

METODOLOGÍA DE LO SUPRASENSIBLE:

Vol. 1. *Descubrimiento de lo superobjetivo y crisis del objetivismo.*

Vol. 2. *El triángulo hermenéutico* (Publicaciones del Sem.º de Estética de la Universidad Complutense).

En colaboración: *PSICOLOGÍA RELIGIOSA Y PENSAMIENTO EXISTENCIAL* Cristiandad. Madrid, 1963). Dos volúmenes.

ROMANO GUARDINI Y LA DIALÉCTICA DE LO VIVIENTE (Cristiandad, Madrid, 1966).

DIAGNOSIS DEL HOMBRE ACTUAL (Cristiandad. Madrid, 1966).

HACIA UN ESTILO INTEGRAL DE PENSAR:

Vol. 1. *Estética* (Publicaciones del Sem.º de Estética de la Universidad Complutense).

PENSADORES CRISTIANOS CONTEMPORÁNEOS:

Vol. 1. *Haecker, Wust, Ebner, Przywara, Zubiri* (BAC. Madrid, 1968).

FILOSOFÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA (BAC. Madrid, 1970)

EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DE ORTEGA Y D'ORS (Guadarrama. Madrid, 1972).

Alfonso López Quintás, profesor agregado de Fundamentos de Filosofía en la Universidad de Barcelona (Palma de Mallorca) y buen conocedor del pensamiento filosófico actual, aplica en esta obra al tema de las ideologías y a diferentes cuestiones estéticas el fecundo método de análisis que orienta todas sus investigaciones.

A esta luz, temas tan importantes como el lenguaje y el silencio, el arte del pueblo, el arte sacro y el arte abstracto, y el trasfondo filosófico del estilo herreriano reciben una sorprendente clarificación.

“Alfonso López Quintás —escribió G. Fernández de la Mora en *ABC*— es una mente ágil, de inquietud muy dilatada y de copiosas lecturas germánicas. Cuando se mueve en el campo de la crítica de arte es brillante; cuando apela a las instancias del sentimiento religioso es sugeridor y sincero, y cuando cala en los niveles de una problemática más abstracta no escasean los destellos luminosos y los atisbos sagaces.”