

Alejandro Romero

## OBRA Y ACTIVIDAD CREATIVA COMO EXPLORACION DE LA GENEALOGIA DEL SER

El pequeño texto que sigue trata de esbozar algunas líneas de sentido que ligan estrechamente una cierta concepción del sentir (Fenomenología de la Percepción, Maurice Merleau Ponty) y el fenómeno artístico. Su movimiento es diagonal o incluso sinuoso, como el de los ríos o las espirales, porque el recurso a otras áreas que la de la producción artística nos pareció propicio para aclarar lo dicho, y porque el pensamiento descriptivo difícilmente procede según la recta de la lógica dura. La tesis central de estas páginas es —quizá— que la obra y la actividad artística no pueden separarse, que la obra es un especie de puesta entre paréntesis del sentido y la estructura que poblaron la actividad, y que sólo habla, sólo ES en verdad, cuando se la reasume y se reaviva y reproduce y recrea ese sentido y aquella estructura. En cuanto a la actividad, el título es lo suficientemente explícito. Empezamos con el sentir, porque es la matriz de lo demás.

Dice Merleau Ponty: «Entre sentir y pensar hay una diferencia que no es la de la cualidad y el concepto». Claro que no, ya que la cualidad, como tal, es una unidad analítica que implica, ya, un trabajo de conceptualización.

«El sentir designa una experiencia por la cual no nos son dadas cualidades muertas sino propiedades activas»: líneas de fuerza. «La visión, por ejemplo, está desde el comienzo habitada por un sentido que le da una función en el espectáculo del mundo así como en nuestra propia existencia». «El sentir inviste la cualidad de un valor vital, la aprehende primero en su significación para nosotros, para esta masa pesante que es el cuerpo, y es por eso que implica siempre una referencia al cuerpo». Hay que subrayar, sin embargo, que en verdad el sentir no inviste a la cualidad de nada, puesto que para él no hay otra cosa que cualidad con valor vital: cualidad y el valor vital forman una unidad funcional inescindible. El sentir que llega a diferenciar estas dos cosas reconoce un nuevo valor vital en la cualidad: el de índice de una existencia para otro: en sí. El de signo de un mundo trascendente y

ajeno con el cual la cualidad nos comunica. De modo que antes que distinguir cualidad y valor vital, el sentir distingue un valor vital inmediato y contingente —de situación— y uno mediato y más general. Así, «El sentir es esa comunicación vital con el mundo, que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida. Es a él a quien tanto el objeto percibido como el sujeto percipiente deben su espesor. Es el tejido intencional que el esfuerzo de conocimiento tratará de descomponer».

Con esta nueva definición del sentir como distinto de la cualidad, «la asociación, o mejor la afinidad —en sentido kantiano— es el fenómeno central de la vida perceptiva, puesto que es la constitución, SIN MODELO IDEAL, de un conjunto significativo». Y esa constitución sólo es posible cuando surge una línea de sentido (y de fuerza) alrededor de la cual se ordenan las partes, (los elementos, la multiplicidad heterogénea que puebla el sentir) hasta encajar unas con otras en un sistema de referencias mutuas relativamente estable que compone cierto orden.

Por eso «Mutilar a la percepción por arriba (transformarla en impresión) es mutilarla también por abajo, porque la impresión está tan desprovista de sentido afectivo y existencial como de significado ideal (Cassirer). Pero, podríamos agregar, mutilarla por abajo es también mutilarla por lo alto: tratarla desde el comienzo como un conocimiento y olvidar su fondo existencial, es acallar/olvidar el momento decisivo de la percepción: el surgimiento de un mundo verdadero y exacto».

Hay, pues, que explicar tanto la inherencia vital como la intención racional de la percepción. Pero esto no es posible sin asumir su carácter demiúrgico, creador.

Sensación y juicio —dice M.P.— vuelven a resultar oscuros en un esquema de este tipo: sólo eran claros si mediaba «el prejuicio del mundo». Pero «Desde que uno intenta representarse por medio de ellos a la conciencia percibiendo (o a la percepción haciéndose autoconciente, podríamos anotar), cuando se trata de definirlos como momentos de la percepción, cuando hay que despertar la experiencia perceptual olvidada, y confrontarlos con ella, se tornan impensables».

En pp. 66 y 67 de la edición francesa, está descrita la concepción imperante de lo que es la percepción (que no la idea fenomenológica de la misma) y de lo que son las cosas: la percepción se abre SOBRE las cosas. Su tesis es que toda percepción actual puede ser ligada de modo continuo con la anterior y posterior, que mi percepción puede ser ligada

con la de los demás y que toda contradicción puede ser superada: la ley de esta superación es la cosa misma. De modo que la ciencia y la filosofía no tendrían que ocuparse sino del ser: los entes y el ser. No creen tener que ocuparse de la genealogía del ser: del proceso perceptual mismo como campo de aparición y proceso de generación de los seres. «Todo aquello que, ahora y para mí, permanece indeterminado, quedaría determinado por un conocimiento más pleno que el mío porque está ya —o desde ya— realizado en la cosa misma o, mejor dicho, que es la cosa misma».

La ciencia, pues, desarrollaba la cosa percibida, tal como la percepción se la ofrecía; seguía el ideal de conocimiento fijado por la cosa percibida y olvidaba —haciéndole el juego a la percepción— ese proceso perceptual que daba a luz la cosa y —por contraste— el mundo que la circundaba como su fondo.

Esto parece estar cambiando. Pero más acá de este proceso de transformación que quizá esté sufriendo el saber conceptual en nuestros días, hay otra clase de «saber del mundo» que ha iniciado hace tiempo la exploración de aquella genealogía. Es interesante preguntarse hasta qué punto la intención y la vocación del artista, antes que expresivas en el sentido clásico de la palabra —poner afuera un orden interior bien estructurado, definitivo— no es demiúrgica y fenomenológica: explorar, investigar, REINVENTAR la genealogía de ser, de la cosa.

¿Puede esto aplicarse, como hipótesis, a todas las formas de arte, desde la prehistoria hasta el arte contemporáneo, desde Occidente hasta Oriente pasando por las culturas marginadas, así como a las diversas formas de lo contemporáneo? No podemos afirmarlo con seguridad, pero pensamos que sí. Que una de las dimensiones fundantes, esenciales, de todo arte verdadero es ésa. Que su sentido más profundo es ése. Y entendemos por «verdaderas» a aquellas modalidades de la actividad estética en las cuales forma y función están tan íntimamente asociadas que son indistinguibles. Aquellos modos de arte que no sujetan el hacer y —por lo tanto— la obra a ningún fin externo más importante que ellas, previo en su forma y sus condiciones y que puede ser cumplido de otro modo. Por eso la impresión de «necesariamente así», «naturalmente así» que da la obra de arte. El tiburón no luce como pudiendo tener otra forma: su forma ES la forma-tiburón. Pero la silla o el flux sí permiten imaginar, incluso ver, la autonomía de la forma y la función. El sentimiento de lo artístico, pues, no tiene nada que ver con el



sentimiento de lo artificial por eso mismo. La obra es siempre natural, necesaria, porque no surge como ley final de la actividad, aunque la misma haya partido de condiciones previas. Pero esas condiciones no eran obligantes sino únicamente indispensables, mínimas, y no partían sino del sentido que ha de realizarse en la obra misma y que es siempre incierto. Son las condiciones de toda generación de sentido: buscarlo. Por eso decimos que el artista explora la genealogía del ser reinventándola: lo que de su actividad resulta tiene que acabar por ser trascendente respecto de la misma: tiene que terminar por encerrar un secreto que ni él mismo es íntegramente capaz de explicar: quien lo explicita es su obra misma. Pero no preexistía a ella completo. Los mismos artistas dicen muy a menudo que aquello que hacen tiene su propia lógica, su propio orden: que el personaje se les impone; que la madera o la piedra traen consigo formas ocultas que proponen...

Y esto nos enfrenta con ese aspecto del problema que consiste en el diálogo que el artista mantiene con la materia. Con lo previo y «objetivo» o mundano. La materia es ese mismo mundo que el artista trata de apresar/expresar. Quizá el caso de la letras muestra con toda claridad hasta qué punto, incluso en ese universo hecho de material cultural, el que hace arte se las ve siempre con dos lógicas: la del lenguaje (en este caso) y la de la experiencia. El artista y su actividad (por la que se hace lo que es) son siempre el ámbito de un encuentro y una hibridación entre el resto del mundo y él mismo, entre las cosas y su propia posición intencional frente a ellas. Este habitar la propia actividad creativa desde adentro, como un ambiente de percepción/acción, en lugar de dominarla y controlarla desde afuera, como a una herramienta, es aquello a que nos referíamos con el término «verdadero». A esa autonomía que la actividad creadora y, por eso, su resultado, adquieren respecto del creador mismo y, por supuesto, de cualquier proyecto o plan inicial previo.

Por eso hay que considerar en cada caso hasta qué punto esa exploración de la genealogía del ser como cosa no es al mismo tiempo una investigación y una reinención de su propia genealogía. La experiencia del artista parece consistir también en una exploración y recreación de sí mismo, de su propia percepción y su propio existir. Pero siempre pareada con El existir: con la presencia sin más. Una experiencia del límite, por lo tanto.

A partir de esta hipótesis, la obra de arte se aparece siempre: 1)

Folimorfa, multiexpresiva; 2) gnoseológica (es una tesis acerca del sentido); 3) fenomenológica: es una interpretación y una descripción de un particular manera de ser del En Sí y de su relación conmigo, un espejo en que miro mi propia imagen entre los demás y en el mundo; 4) óptica: todo esto hecho ser objetivo, cosa. No, es verdad, cosa natural, sino cosa cultural; pero tampoco es cosa artificial (que también es cultural). Y quizá esta diferencia con lo artificial pueda empezar a hacerse explícita si señalamos, ya, que esos cuatro caracteres que indicamos provisionalmente para la obra están sostenidos por un cuarto: la obra es siempre relativa: es una llamada, un requerimiento: hay que asumirla, si no, no existe. Por eso, precisamente, para hacer y para contemplar tengo que recorrer la genealogía de la percepción y la genealogía de la cosa si quiero realizar la obra y comprenderla.

Creo que lo que sigue apunta a mostrar cómo y hasta qué punto nunca puede, por eso mismo, reducirse la obra a un registro simbólico bien estructurado. Es siempre una tesis de la percepción para la percepción. Y, en este sentido, una tesis del cuerpo como conjunto intencional complejo y completo, inserto y tramado en lo real como está. Por eso adquiere autonomía: ni yo mismo, artista, que la creo, puedo dar enteramente cuenta de ella, porque me he puesto en ella entero, y mucho de lo que soy como activo, como actual, es decir como existente, como ser en el mundo, escapa ampliamente a la capacidad de conceptualización o teorización de la que dispongo. Por eso las obras de arte siguen resistiendo las múltiples y diversas interpretaciones y análisis que se realizan de ellas y son siempre un desafío a la finura, completitud, lucidez, fecundidad y flexibilidad de cualquier esquema de conocimiento. La obra es, en este sentido, la persona en su relación íntima y verdadera con el mundo. Es por esto también que la obra de arte es escasa. Es rara. E infrecuente el creador. Pero, «la experiencia del caos, tanto en el plano especulativo como en el otro, (es la que) nos invita a percibir el racionalismo en una perspectiva histórica a la cual, por principio, quería escapar, nos obliga a buscar una filosofía que nos haga comprender el surgimiento de la razón en un mundo que no hizo, y preparar la infraestructura vital sin la cual razón y libertad se vacían y se descomponen». Otra referencia importante: lo que nos obliga a encarar la genealogía de la cosa es la experiencia del caos. Y como la cosa es ya una tesis acerca del sentido de mi ser en el mundo (y por lo mismo acerca de mi actividad y del mundo o medio ambiente en que se

desarrolla), la genealogía/fenomenología de la percepción (y por eso mismo la exploración de la génesis de la percepción y la cosa que es una actividad artística) sólo pueden realizarse si se ha tenido y se puede volver a tener —al menos como límite y vértigo, además de realidad parcial— la experiencia del caos. Esta referencia permite mostrar que nuestra hipótesis acerca del carácter de la creación no era errónea. Y que en este terreno se asemejan la creación artística, la creación filosófica y la científica —cuando es genuina—: esto permite también tener una primera aproximación a la dificultad que implican siempre los tránsitos: percepción-imaginación, imaginación-símbolo, por ejemplo, o imagen visual-imagen táctil-imagen auditiva-imagen olfativa-imagen quinesésica-imagen afectiva-lenguaje: se trata de un terreno en que las estructuras colapsan y hay que generar un desorden parcial en ambos sectores con el fin de permitir que se reintegren **SEGUN UN NUEVO SENTIDO**: caotizar es condición del crear, entonces.

En el campo fenomenal «es inmediato ya no la impresión, el objeto que se hace uno con el sujeto, sino el sentir, la estructura, el acuerdo espontáneo de las partes». Como en una sinfonía, en una mirada, en un beso. Merleau Ponty usa como sinónimos sentido y estructura. Yo no quiero hacerlo así. No creo que lo sean. Entre los elementos de la estructura hay un orden que mantiene la unidad de la misma: que LA mantiene. Ese orden evoca el sentido del movimiento o actividad de la que nació, y puede ayudar o incluso obligar a reproducirlo. Pero en una estructura el sentido está muerto, o, mejor dicho, está cerrado: es cíclico y se recupera siempre a sí mismo, a menos que se trate de una estructura inestable y ABIERTA, que precisa, entonces, integrar siempre elementos de otras estructuras en una relación siempre nueva y que, por eso mismo, tiene que ocuparse siempre de recrear también el orden que la mantiene en la existencia. El cuerpo es una estructura de esta última clase. La obra tiene, creo yo, un carácter ambiguo: permite la interpretación, y en esa medida es abierta y está viva. Pero ya no puede modificarse. En sí misma es una cosa como al piedra, no un ser vivo. Pero, tal como los minerales pueden entrar a formar parte de la vida —que sería imposible sin ellos: las plantas inventaron esa maravilla que es la creación de vida a partir de minerales, energía y agua—, así también la obra puede revivir en contacto con la vida que la contempla, si ésta la ASUME. Y aquí vemos, con esta idea de las estructuras vivas y las muertas (donde las primeras requieren



siempre más energía porque TRABAJAN, porque reelaboran sentido, porque son intencionales, porque caotizan para recrear, para inventar) vemos, digo, que la metabolización es necesaria también en la contemplación del arte o en la lectura filosófica, y que estas actividades tienen que ver con el ABRIRSE A UN ORDEN OTRO que el mío y darle lugar en el mío para dejar que me caotise y me reordene: ver arte, oírlo, leerlo, ES también caotizarse para reordenarse. Y si ese orden es otro hay sólo un paso hasta encontrarse con la razón por la cual la contemplación artística es erótica: «tendencia a la unión» llama Freud al Eros: entrega, abandono, actividad de diálogo, amor sensible y anímico, como en el erotismo. Pero vemos también por qué es imposible contemplar una obra sin que eso implique un esfuerzo personal y, muchas veces, una puesta en cuestión de mis propios esquemas perceptuales: esto no me gusta, es disonante, es ácido, es estridente, es informe, ¿qué significa? No hay sólo en estas diferentes formas de rechazo, y en el rechazo como modo de ser inmediato de la contemplación, una desaveniencia del gusto en la que todo se terminaría, que se haría absoluta: hay comodidad, temor, indiferencia e incompreensión. La desaveniencia puede persistir, pero hay que explorar la obra y el estilo —que es decir explorar la propia percepción y el mundo— para llegar a la obra —que es decir dejarse tocar por ella—: tomar contacto real con cualquier obra ES TRANSFORMARSE. Y aquí tomamos contacto con el sentido más íntimo de la palabra COMUNICACION: que contiene la idea de comunidad, de ser en común: de unidad de sentido. Comunicarse es, desde esta perspectiva, un riesgo: implica siempre abandonar el propio orden, la esfera de lo conocido, de lo seguro, de lo que reconozco. Implica entrar en ese territorio oscuro, angustiante, a veces terrorífico de lo otro y del hacerse otro. La familiaridad es, en este sentido, enemiga del arte (ojo: no decimos la tradición): el sentido común es enemigo del arte como de la filosofía, como de la ciencia. La defensa a ultranza de la familiaridad (o de los principios que generan y conservan el orden y el sentido que me son familiares) es el dogmatismo. Y el dogmatismo es una perversión en la medida en que va en contra no sólo del espíritu crítico, sino de toda forma de crecimiento (personal, social, sensible, intelectual, político, etc.), de toda exploración, investigación, recreación, adaptación. Lo contrario del dogmatismo es la asunción de la posibilidad del caos: el riesgo del que hablamos antes. Aquél que nos pone en contacto con LO OTRO.

Y lo otro es siempre amenazante: escalofriante. Es lo in-forme, el des-control, y se identifica, claro está, y en un terreno ahora sí social y moral, con lo prohibido, lo anatematizado, lo que me hace irreconocible, odiable, temible, execrable. Pero, a su vez, lo prohibido es aquello que no es compatible con este orden y su esfuerzo de reproducción. El gran truco de toda moral —de toda cultura— es darse como el único orden adecuado a la vida. Si no es el único adecuado a la vida terrena, es el único adecuado con la vida eterna. Si no es el único adecuado para mí, hay que averiguar para quién es adecuado (decía el inombrable: Marx). Una tarea que no siempre es fácil: porque el orden más adecuado para mí, aquí y ahora, puede no ser adecuado para mi comunidad. Si no tengo una fina y acendrada conciencia de hasta qué punto, cómo y porqué el interés de mi comunidad es el mío, entonces surge el conflicto. Conflicto objetivo cuando el interés de mi comunidad no es realidad el mío sino en lo que a la sobrevivencia más estricta se refiere, pero no a la vida completa como despliegue de las potencias de ser que soy. En dos palabras, cuando atenta contra mi integridad, mi realidad, mi libertad. Pero volvamos al arte. Esa angustia frente al caos de que surgirá irremediabilmente LO OTRO, EL OTRO (que soy yo) es también la que puede sentirse frente a la obra —tanto desde el lado del creador como desde el lado de quien la ve—. Pero hay un concepto que aquí se escapa y que valdría la pena introducir, para dejarlo descansar y proponerlo como enigma. Es el concepto de juego. En el juego no hay angustia. Y el arte tiene mucho de juego —no todo, y eso es una diferencia importante, que también habrá que analizar llegado su momento—. Por ahora sólo digamos: en el terror ante la irrupción de lo otro está el temor a no poder seguir restableciendo ese ciclo de producción de una cierta manera de estar en el mundo que llamo YO. Hay temor de perder la pista de las actividades y las intenciones que me mantienen vivo (como sobreviviente y como viviente activo, recreativo y productivo): temor a la locura y a la muerte. El juego se da siempre en un terreno acotado, con reglas que impiden el exceso del desorden hacia la desorganización —la violencia real, la locura, la muerte—. El niño está y se sabe acotado por su familia, sus padres, y pone y usa reglas en sus juegos —porque aprende pronto que cuando no existen, el juego se pierde en el sinsentido o cambia de sentido y se transforma, por ejemplo, en pelea—. El juego no tiene otro fin que sí mismo: lo que es lo mismo que decir: no está comprometido más que con su propio desarrollo, no con sus condiciones.



No compromete sus condiciones. La acción vital, en cambio, compromete sus propias condiciones, bases y fundamentos. Cuando la acción artística tiene un significado no sólo lúdico, sino también gnoseológico —para darle un nombre—, y ontológico, en la medida en que mi propio modo de ser va en ella, entonces necesariamente abandona el terreno del juego y pasa por la angustia.

Y podemos ahora resumir los tres pasos que dimos: la vocación del artista es explorar, decíamos, la genealogía del ser y de la cosa, pero ello sólo es posible si se vuelve a la experiencia del caos, que el niño tiene: en cierto sentido, vive en un caos relativo, por eso se sabe dependiente de los padres, por eso el mundo lo atemoriza: él mismo SE atemoriza. Pero no hace arte porque no tiene aún la posibilidad de asumir el conflicto entre orden y caos como un conflicto personal. A medida que va teniendo una estructura propia, va también sintiendo la inestabilidad, las potencias, las posibilidades, las ALTERNATIVAS de semejante estructura y, entonces, empieza a VER EN PERSPECTIVA esa estructura y a poder jugar con las perspectivas —las de otros también— y acercarse a eso que llamamos una nueva síntesis: arte. Pero volver a semejante experiencia, o rozarla siquiera, es DESCONOCERSE uno mismo: es enfrentar la propia desorganización, y no sólo en el terreno de lo estético sino, como vimos, en muchos terrenos: afectivo, sensible, moral y ético, económico-político, religioso, es decir EXISTENCIAL: es el completo modo de ser de la persona lo que allí se juega. (Que, posteriormente, la reorganización sólo tenga lugar en el terreno de lo estético y la persona se reconozca sólo allí como ella misma en su peculiaridad —mientras otros de los aspectos de su vida personal y social quedan cerrados: se reproducen convencionalmente— no quiere decir que el conflicto no haya empezado como un conflicto que arrastraba todos los sectores del ser personal, de la existencia no estrictamente corporal —habitual—). Y el sentido más íntimo de la manera en que el artista vive esos conflictos, esas ambigüedades, esas curiosidades, esas angustias y esos asombros y éxtasis es lo que se refleja en la obra cuando ésta es una obra lograda. Y está lograda cuando —formalmente hablando— el artista consigue sintetizar en una línea de sentido coherente y consistente un modo de existir o incluso de percibir original, propio: a eso llamamos un estilo. No hago diferencia entre sintetizar para sí y sintetizar para otros porque creo que, en tanto artista, la persona SE sintetiza a sí misma en la obra.

De modo que hacer arte no es tanto expresarse en tanto sujeto como ponerse en cuestión en tanto sujeto: si tengo que hacer la genealogía del mundo y de la cosa —esa cosa que será la obra—, tengo que hacer la genealogía del sujeto: la experiencia del caos me arrastra en la medida en que desordena y confunde el mundo, en que borra los límites precisos de los objetos y de lo objetivo, borra con ello los límites precisos del sujeto (de los sujetos) de lo subjetivo: las distinciones entre ambos mundos se hacen cada vez más equivocados y, finalmente, tienden a hundirse en EL mundo como lugar habitual pero amenazante, confuso, de mi existir. Es en esto, tal vez, que vale la comparación que se ha hecho a veces entre el artista y el niño. Sólo que el artista sólo se tiene a sí mismo y a su actividad para reordenarse reordenando la materia de su arte (palabras, notas, colores, volúmenes, gestos, luz): rehaciendo el tránsito de lo caótico a lo conformado: de la acción/percepción a la imaginación, de la imaginación al símbolo, y del símbolo, vía la imaginación y la percepción/acción, al mundo mismo, a la percepción/acción). Esto señala el carácter continuo del espacio/tiempo. Sólo posible si espacio y tiempo son las dos dimensiones o aristas de un mismo fenómeno. Espacio y tiempo son, entonces, horizontes, o perspectivas.

En efecto, así como cada perspectiva visual sobre un objeto se refiere al horizonte sobre el cual se recorta, y, con ello, a la infinita variedad de las otras perspectivas —las que todos los otros objetos coexistentes tienen sobre el que miro—, así también cada presente solicita como testigos a todos los demás momentos del tiempo: se refiere a ellos y es referido desde ellos: pide su reconocimiento. El presente es mi punto de vista sobre el tiempo: habito siempre la totalidad del tiempo pero no la poseo: sólo puedo 'fijar' el presente. O, quizá, el presente es el pliegue que mi actividad produce en el continuo del tiempo: por eso es siempre el mismo aunque no tenga permanencia: es el único momento realmente determinado del tiempo y esa determinación es siempre cambiante: por eso el presente es siempre la distancia infinitesimal entre pasado y futuro. Llamo, sin embargo, presente al horizonte temporal estable que puedo abarcar desde mi perspectiva temporal: mi actualidad (de acto): mi duración.

Esta duración es devenir: aparición, permanencia, desaparición. Por eso, para entender al objeto tanto como al sujeto, tenemos que ver como aparecen en el seno de mi experiencia, tenemos que «describir la

aparición del ser para comprender cómo, paradójicamente, puede haber en sí para nosotros».

Con el fin de mostrar cómo se articulan lo espacial y lo temporal a hombros del devenir en función de nuestro tema (la obra y la actividad artística como exploración de la genealogía del ser), es útil aquí distinguir las artes espaciales de las temporales, como suele decirse. Y esto no es tan fácil como parece, porque es una distinción al mismo tiempo insuficiente y demasiado rígida. La pintura y la escultura ofrecen el modelo de la obra porque son espaciales: permanecen casi indefinidamente en el tiempo una vez que el pintor o el escultor dieron el último toque a la obra. El momento temporal de la creación queda en ellas para siempre congelado en la materia. Es aquello a lo que mejor corresponde el término «cosa» cuando nos referimos anteriormente a la obra. Pero la música ofrece un modelo muy distinto. Es en el espacio, no cabe duda: pero inmediatamente en el tiempo, es decir en presente: DEPENDE de una actividad presente y momentánea para SER: no tiene existencia autónoma, como la pintura. Y en este sentido no es una cosa física. Se parece más a un parásito: que no vive sin vida ajena. Pero esta comparación tampoco es adecuada porque la pintura tampoco tiene vida sin vida ajena. Y por eso podemos sinonimizarla con la cosa: pero la adquiere en presencia de la vida ajena y del elemento de la vida ajena: en esto abandona su carácter de cosa tanto como la música, y, como ella, sólo acepta la sinonimia con el parásito. Sólo que el signo escultórico o pictórico es también un objeto con existencia autónoma y constituye, él mismo, la obra. Con la música no pasa igual: depende del intérprete. El signo musical no es la obra: debe ser ACTUALIZADO, REALIZADO —interpretado—: es una norma de conducta que conduce a la reproducción de la obra. ES una actividad humana, una conducta humana. Otro tanto ocurre con el teatro y la danza. En la música se ve mucho mejor hasta qué punto la obra debe ser actualizada como perspectiva sobre el mundo, como punto de vista que condiciona mi acción mundana, mi existencia como ser en el mundo: mi conducta. Y hasta qué punto la trascendencia de todo acto humano —y, diríamos, de toda vida— es la reproducción: el ser en otros, para otros y a través de otros. Los signos musicales permiten reconstruir la estructura de la obra: pero no su sentido. Y esto también es muy importante porque permite ver muy claramente la diferencia que existe entre la estructura «formal» de la obra (pictórica, musical, teatral, poética o novelesca, etc.)



y la obra misma: ésta requiere del sentido: el ritmo, la intensidad, el estilo, el tono, la modulación. Y el sentido es sólo propiedad de lo intencional (o, en el límite, del movimiento, de los procesos, pero en un sentido muy restringido aunque válido: el de la dirección): lo que produce orden a partir del caos. Bien. Si para darle sentido a la obra hay que reasumirla, cosa que hacen el director de orquesta y los intérpretes, o el intérprete, simplemente, entonces la obra de arte muestra su peculiaridad de COSA ALLI que no es, sin embargo, tal cosa: requiere ser reasumida en su sentido por quien la ve, la oye, la piensa. Es un momento de la conducta humana y por eso una tesis sobre el hombre y el mundo. Pero, ya que develamos mejor esto en la música, hermana gemela del tiempo, volvamos a la pintura y la escultura y la arquitectura, espaciales. Requieren también esa reasunción. Son también momentos de la conducta, como decíamos. Pero son también objetos materiales autónomos, como las piedras. Y esto nos ayuda a entender que la piedra es, a su manera, un momento del diálogo con ese otro gran sujeto que es el cosmos, y que es también un momento de la conducta humana, pero no sólo eso: abre la puerta a lo no-humano: hay ALGO que dialoga con nosotros en la piedra. Así como VER y comprender una obra de arte es dejarse coordinar por ella, pero en una relación en la que yo pongo mi propia vida para ello y como ambiente de ello, así también ver una piedra, un río, una montaña, un zorro, es dejarse reordenar por el otro: el universo, el cosmos: lo que es en sí. Esa estructura ambigua de las cosas es lo que nos devela la obra de arte. Pero no: no la obra, ella, en su soledad. Vimos que esto no existe. Es lo que nos devela la creación, y la contemplación, el goce de la obra. Para terminar, señalamos que la obra de arte aparece como un nuevo modo de ser: no es cosa-natural, no es cosa-«artificial», es obra cultural. Y el parentesco entre la cosa material-cultural allí que es una escultura y la cosa significa, normativa, que es un pentagrama, señala también que existe un parentesco entre la estructura de la cosa material (edificio, pintura), la estructura del signo y la estructura de la norma de conducta. Por eso un estilo puede generar un paradigma, o encarnarlo, o destruirlo. Pero esto es otra historia.