

**I T E R**  
**ENSAYOS**

**Arte y verdad**



# I T E R

## ENSAYOS

JORGE EDUARDO RIVERA CRUCHAGA

### Arte y Verdad

El autor parte de la definición de la verdad como 'adaequatio intellectus ad rem', donde 'intellectus' es comprendido como 'logos', 'res' como la cosa misma sobre la cual recae el decir del 'logos', y 'adaequatio' como la "coincidencia" o "igualación" de lo expresado en una proposición con el ser real de la cosa. Al ser expresado, el ser de la cosa entra en un ámbito de luz, y el hombre lo percibe porque está "radicalmente y entitativamente" tocado por el ser uno y total. La verdad del enunciado, si la entendemos desde aquella dimensión originaria que la hace posible tiene una gran cercanía con la verdad del arte. El arte es verdad en plena ejecución. El lenguaje del arte "verdadea", su palabra convoca las cosas y las invita a entrar en "el claro del ser". Cuando este ser es traído a presencia, hablamos de belleza. La belleza es el esplendor de la verdad del ser en el hondón del sentimiento, y este es la forma más sublime del inteligir humano.

**Palabras clave:** Arte, verdad, belleza, sentimiento, inteligir

### *Art and Truth*

*The author starts from the definition of truth as 'adaequatio intellectus ad rem'. Where 'intellectus' is understood as 'logos', 'res' as the thing itself, upon which falls the saying of the 'logos', and 'adequatio' as the "coincidence" or "equating" of that which is expressed in a proposal with the actual being of the thing. Upon its being expressed, the thing's self enters a realm of light, and man perceives it because he is "radically and entitively" touched by the one and whole being. The truth of the statement, if we understand it from that original dimension which makes it possible, is quite close to the truth in art. Art is truth in its full execution. The language of art "truthens", its word summons things and invites them to enter "the clearing in the being". When this being is brought forward, we talk about beauty. Beauty is the splendor of the being's truth in the hollows of feeling, and this is the most sublime way of human intellection.*

**Key words:** Art, truth, beauty, feeling, intellection



IMAGEN EN PORTADILLA:

Estatua de Pitócrito que representa la diosa de la victoria con las alas extendidas y los ropajes flotando al viento.

Arte y Verdad

JORGE EDUARDO RIVERA CRUCHAGA\*  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Se piensa generalmente que el arte tiene como objeto la belleza y no la Verdad. En eso se diferenciaría de las ciencias o de la filosofía, cuyo objeto propio es la verdad. Naturalmente que en tal manera de pensar va siempre implícita una cierta concepción de la verdad. Verdad sería la *coincidencia* de lo expresado en una proposición con la realidad de la cosa sobre la cual recae ese enunciado. *Veritas est adaequatio intellectus et rei* o, en una versión más exacta: *veritas est adaequatio intellectus ad rem*, decían los escolásticos. En ambas versiones el *intellectus* es comprendido como *logos*, esto es, como un decir acerca de las cosas. Y “*res*” significa la cosa misma sobre la cual recae el decir del *logos*. Ahora bien, ¿cuál es en esa clásica frase el sentido de la palabra “*adaequatio*”? He traducido esa palabra por “coincidencia”, es decir, *adaequatio* sería algo así como un “calzar” o, mejor, un “ajuste”: lo dicho en el enunciado ajusta con la cosa misma, esto es, lo dicho se ajusta a la cosa de la cual habla y ese ajuste es una especie de “igualación”, de “ecuación”. Naturalmente que esto supone que la naturaleza del decir enunciativo, del *logos* de que estamos hablando, consiste en estar vertido hacia algo diferente de él, hacia la cosa misma de la que el *logos* habla. Y, supuesta esta versión *ad extra*, el hablar se atiene al ser de la cosa, se adecua a ella. Pero, ¿qué sentido puede tener esta adecuación, siendo que el enunciado es enteramente diferente de la cosa? Una cosa hace el lápiz que tengo en la mano y otra –muy diferente– mis palabras acerca de él. Sin embargo, lo que las palabras *dicen* no es lo que las palabras *son*, sino que lo que ellas dicen es *cómo es* la cosa sobre la cual recaen; por ejemplo, cuando digo: “este lápiz que tengo en la mano es un lápiz de pasta azul, de punta gruesa”.

\* Doctor en Filosofía, Universidad de Heidelberg (jrivera@puc.cl)

Pero no basta con que lo dicho en el enunciado sea *exactamente* lo que es la cosa. Eso podría ser una mera casualidad, una pura y simple coincidencia de la cual no tengo ninguna “conciencia”. No es la mera y casual “coincidencia” lo que constituye la verdad de un enunciado, sino que la verdad consiste en *saber que efectivamente* lo que yo estoy diciendo es el ser mismo de la cosa de la cual hablo. Pues bien, este ajuste o *adaequatio* consciente o sapiente sólo es posible si el ajuste a la cosa empieza por tener previamente presente la cosa en su ser mismo. “Previamente presente” quiere decir que la cosa se hace manifiesta en su ser *antes* de que yo la diga en el logos enunciativo y *para* que pueda decirla con justeza. Esta presencia de la cosa en su ser mismo es la que hace posible que yo *diga* ese ser de la cosa misma. Esto es, la verdad del enunciado presupone una verdad previa, de otro orden, sin la cual el enunciado no sería precisamente eso que pretende ser: *un a-nuncio* del ser de la cosa, anuncio que surge *desde* (*ex -*) la cosa misma manifestada (*e-nunciada*). No puede haber adecuación si no hay, como fundamento de ella, una *manifestación*. La verdad del enunciado surge de una verdad más radical que toda coincidencia: surge de la verdad del aparecer o manifestarse *del ser mismo* de la cosa.

Pero esta verdad manifestativa es ahora inseparable del ser de la cosa: es el ser de la cosa en acto de manifestación, es el salir de lo oculto del ser de la cosa, es su *aparecer*. ¿Qué quiere decir este *aparecer*? La cosa no puede aparecer si no aparece *para alguien*. Aparecer, manifestarse es salir de un ocultamiento y entrar en un ámbito de luz. Ese ámbito de luz pertenece al ser del hombre. El hombre es el “lugar”, el *topos*, de toda manifestación del ser. Por eso Heidegger ha llamado al ser humano “Dasein”. “Dasein” no significa aquí, como lo significó en alemán desde el siglo XVIII la simple existencia de las cosas e incluso la “existencia” de Dios. Dasein es aquí *Da-sein*, es decir: estar en lo abierto de un *Da*, de un “ahí” que no es tan sólo el “ahí” espacial de que hablamos en la vida cotidiana, sino que implica también el “aquí” y el “allí” y la totalidad de la abertura en la que está colocado el ser humano.

El hombre está en *lo abierto* que es previo a todo abrirse *de las cosas*. *Lo abierto* en que *está siendo* el hombre es la abertura del ser mismo. No se trata tan sólo de que el hombre, por su propia naturaleza, “sepa” del *ser de las cosas*, de los entes, incluido el ser de ese ente que es él mismo y el ser de esos otros entes que son los demás seres humanos *con* los cuales el hombre *es*. No se trata solo de eso. La abertura del hombre es más radical que todo saber de los entes por mucho que ese saber implique saber del ser *de esos entes*. El hombre está radical y entitativamente “tocado” por el ser mismo, por el ser en toda la amplitud de esta palabra, es decir, por el ser que trasciende siempre a todo ente y también a la totalidad de los entes.

Ese ser trascendente es aquello en lo que el hombre está instalado precisamente *por el hecho* de ser hombre y *para* serlo. Por eso el hombre

es *Da-sein*. Es un estar allende sí mismo en la amplitud sin límites del ser. Pero el hombre no se coloca a sí mismo y por sí mismo en este ámbito de la luz del ser sino que está *puesto* allí precisamente para poder empezar a ser hombre. El Dasein, nos dirá Heidegger en *Ser y tiempo*, está “arrojado” –*geworfen*– en su propio ser y, por consiguiente, en el ser mismo. Más tarde Heidegger dará un nuevo paso diciendo que el hombre está *er-eignet* por el ser. Esta hecho-ser y está a-propiado por el ser mismo, al cual Heidegger llamará justamente por ello el *Ereignis*, el acontecer apropiante. El ser en cuanto *Ereignis* (en cuanto radical acontecer) está no sólo más allá del hombre sino que es *activamente*, por así decirlo el que hace-ser al hombre. Es este ser el que se cierne no sólo por encima del hombre, sino que lo domina plenamente y lo hace de este modo ser justamente hombre, *Da-sein*. Este ser es la luz que brilla en el hombre. Como toda luz, el ser no es visible en sí mismo, no es “algo” que nosotros veamos, como tampoco vemos jamás la luz física. Pero es aquello que ilumina todo lo que es, todo ente, y lo hace comparecer en la luz. Sin hombre no “hay” luz. Pero la luz no la hay por virtud del hombre. La hay *para* el hombre, pero viniendo desde fuera del hombre.

Permítaseme una digresión teológica que, como tal, va más allá de lo dicho explícitamente por Heidegger, pero que está plenamente en la línea de su pensar. En el primer capítulo del Evangelio de San Juan se dice que “en el comienzo” (*en arkhé*) “era la palabra” (*en ho logos*). El “comienzo” de que aquí se habla es obviamente el comienzo de todas las cosas, como fácilmente se echa de ver no sólo por lo que sigue poco después: “todo fue hecho por ella (por la palabra)”, sino también porque ésas primeras palabras de S. Juan coinciden exactamente con las primeras palabras del primer libro de la Biblia, el Génesis: “*bereshit bará elohim...*”: “en los comienzos creó Dios los cielos y la tierra”. Pienso que lo que quiere decir S. Juan es que en ese mismo comienzo de que habla el Génesis la Palabra (de Dios) *ya era*. Ahora bien, de esa palabra se dice: *panta di' autou egéneto*, “todo llegó a ser por medio de ella”. Pues bien, en el v. 4 se nos dice: “en ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres”. Se reúnen aquí tres cosas: *Palabra, vida y luz de los hombres*. Esa Palabra no es el logos enunciativo, sino el *Dabar* creador, o sea, un hablar divino, identificado con Dios mismo, que hace ser todo lo que es. Y esa Palabra (el logos creador) es la palabra dirigida por Dios a los hombres, que los hace ser y los ilumina con una luz de vida.

Volviendo a la verdad del enunciado, en este el hombre “habla” de los entes con los que se encuentra previamente, porque el hombre no sólo está abierto al ser, sino que también, y por ello mismo, está abierto al mundo que lo rodea y, dentro del mundo, a los entes que lo conforman. Al hablar de los entes, el hombre dice *su* ser, el ser de los entes. Los saca a la *luz del ser*. Pues bien, en esa iluminación de los entes con la luz del ser consiste

el fundamento de toda adecuación enunciativa. El hombre se *adecúa* al ser de los entes en su hablar porque su hablar mismo no es sino la vuelta al ser de los entes ya presentes. Esa vuelta puede ser compleja y exigir incluso cálculos matemáticos, pero ella misma sólo es posible porque el ser de los entes está iluminado con la luz del ser, en la cual el hombre *ex-siste*, está-fuera.

¿Tiene algo que ver la verdad del enunciado con la verdad del arte? En cierto modo sí, y en cierto modo no. Si entendemos la verdad del enunciado desde aquella dimensión originaria que la hace posible, esto es, desde la manifestación del ente en la luz del ser, –constitutiva del ser humano–, entonces hay una gran cercanía con lo que sucede en el arte. Lo veremos enseguida. Pero, si entendemos la verdad del enunciado como la pura coincidencia o adecuación del decir enunciante con el ente del cual habla, entonces la verdad del enunciado no tiene nada que ver con el arte.

Esto es clarísimo en formas del arte como son la escultura, la pintura, la arquitectura y la música. Ninguna de estas formas del arte tiene la menor relación con el enunciado. Ninguna dice nada acerca de otra cosa. Piénsese en un cuarteto de Beethoven. Allí no hay enunciados que pudieran coincidir con otra cosa. En la obra de arte musical no hay nada más que el sonar mismo de la música. Otro tanto sucede con la escultura: el portal románico que se esconde tras la fachada barroca de la catedral de Santiago de Compostela no pretende coincidir con la figura real de los personajes históricos allí esculpidos. Es pura y simplemente la aparición esplendorosa de unos cuerpos y unos rostros que se suponen re-presentar a Cristo Jesús y a otros personajes sagrados. La belleza de esos rostros no radica en algún presunto parecido con los personajes mismos representados, semejanza que, por lo demás, es imposible de establecer, puesto que esos personajes históricos reales nos son absolutamente desconocidos en sus figuras concretas. La belleza del portal románico de Santiago de Compostela no radica en ninguna coincidencia de un enunciado con la realidad misma. Y, por supuesto, otro tanto vale de cualquier obra arquitectónica o pictórica. Ya hablaremos, más adelante, de la pintura.

¿En qué radica entonces la belleza del arte? Radica en el *splendor veritatis* que es propio de las obras de arte, es decir, en que en ellas resplandece o se manifiesta espléndidamente una realidad cualquiera y, desde ella, la luz del ser mismo, del ser en toda la extensión de la palabra. La belleza del arte no es otra cosa que la manifestación luminosa del ser. No importa que el Cristo representado en el portal románico de Santiago no sea “igual” al Cristo que está sentado a la diestra del Padre. En el Cristo de piedra de Santiago se hace presente el Cristo de los cielos, es decir, ese Cristo de los cielos se manifiesta en la piedra.

El único arte que pudiera hacernos pensar en un “posible” enunciado es la poesía, puesto que ella está hecha de palabras. Pero, tampoco hay aquí

propriadamente enunciaciones. Cuando García Lorca canta en el Romance sonámbulo:

Verde, que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
Y el caballo en la montaña...

No está diciendo nada sobre el color verde, ni tampoco sobre el viento o sobre las ramas. No está diciendo nada sobre un determinado barco ni sobre el mar, ni sobre un caballo o una montaña. No dice nada de ellos, sino que tan sólo los hace aparecer en el esplendor nocturno que se abre en el poema mismo. “Verde, que te quiero verde”. Aquí aparece ante nosotros el verde, y aparece empapado en el “querer” del poeta o de cualquiera de nosotros que lea el poema. Aparecer en el querer es aparecer en un sentimiento, es decir, traspasado por el sentimiento, vibrando en él. Alguien podría replicar que los sentimientos no son ninguna forma de conocer o inteligir pero, eso me parece absolutamente falso. Los sentimientos son una forma particular del inteligir, quizás la más honda que haya en el ser humano. Heidegger lo vio claramente cuando puso como una de las formas fundamentales de la apertura del Dasein la *Befindlichkeit*, es decir, la disposición afectiva.

“Verde viento”. Pero, ¿cómo? ¿Acaso el viento es verde? Si se afirmara cosa semejante estaríamos en el dominio de la más pura arbitrariedad. Y por eso, no se está diciendo, enunciando, que el viento sea verde, sino que se está pura y simplemente haciendo soplar un viento verde. ¡Pero el viento no tiene color! Por supuesto: en la realidad no. Y por eso no se trata de un enunciado. Sin embargo, ¿hay algo más bello, tristemente bello, dolorosamente bello que un viento verde en la noche frente al mar?

“Verdes ramas”. ¡Ahora sí!, se nos dirá. Las ramas pueden ser verdes. Pero, decir de las ramas que son verdes ¿no es una pura banalidad? Es que no se dice que las ramas sean verdes, no se lo afirma asertivamente, sino que se hace aparecer ante nosotros las ramas verdes. Y eso —claro está— no es nada banal. Otro tanto ocurre con “el barco sobre la mar”. Ahora estamos frente al mar y, allá lejos, flotando sobre el mar, aparece el barco. Mar y barco. Barco y mar. Aparecen las distancias, los volúmenes, aparecemos nosotros o quizás alguien que no conocemos y que mira desde unos barandales hacia el mar. Aparece el viento nocturno, frío, dándonos en la cara. Aparece nuestro cuerpo. Comparece un silencio inmenso, traspasado de viento verde y de noche silenciosa. Y hay una pena extraña que se cierne por todas partes en el poema.

La poesía, aunque esté hecha de palabras, no es enunciativa, sino que es, precisamente, eso que los griegos llamaban *poiēsis*, es decir, un producir, un poner —dulcemente— delante lo que hasta ese momento yacía

sumergido en el ocultamiento. Porque, efectivamente, hasta el momento de hacer sonar el poema, nada de lo dicho estaba presente ante nosotros. Ni el verde, ni el viento, ni las ramas, ni el barco, ni la mar. Estaba todo ello *ausente*, oculto, no apareciente. Y ahora, por la magia de la palabra poética, de pronto aparece ahí, en nosotros, esplendente en la luz nocturna y verde, en la amplitud de un horizonte de presentimientos.

¿Cuál es entonces la diferencia entre este hablar que “da a luz”, podríamos decir, cosas reales o imaginarias –lo mismo da, para el caso– y el lenguaje del *logos*, que es propio del enunciado? La diferencia es total. El *logos* del enunciado es un *logos* que podríamos llamar “racional”, entendiendo esta palabra en el sentido de la *ratio* latina. En latín, *ratio* significa “cuenta”. *Reddere rationem* quiere decir “dar cuenta” de algo. En el evangelio de S. Lucas, cap. XVI, v. 2 un hombre rico llama a cuentas a su administrador. Y las primeras palabras que le dice suenan enteramente leibnizianas: “*redde rationem*” (recordemos el *principium reddendae rationis*), “da cuenta”, *villicationis tuae*, de tu administración. ¿Qué es una cuenta? “Cuenta” viene de “contar”, y contar –uno, dos, tres, cuatro...–es reunir o, más exactamente, volver a reunir lo que ya estaba reunido. Otro tanto ocurre, en castellano, con el verbo “contar”, entendido como narrar lo que ha pasado. La cuenta es siempre un acto segundo, es una vuelta sobre lo que ya se ha dado previamente. La administración del administrador infiel es el acto primero: lo que ocurrió con su administrar de la granja del hombre rico. Dar cuenta de lo que ocurre es volver sobre lo ocurrido y mostrar su adecuación o inadecuación con lo que debiera haber ocurrido. La cuenta, la *ratio*, es un acto reflexivo. Previo a él, es la ejecución misma del acto. El acto primero es el que se ejecuta vitalmente, es lo que yo llamaría la ejecución de la existencia misma. La *cuenta* es la vuelta sobre lo ejecutado para ponerlo explícitamente ante nosotros. Esa vuelta es posible porque el acto primero está ejecutado intelectivamente, esto es, empapado en intelección. Ahora bien, la intelección es siempre presente a sí misma o, mejor, está compenetrada por sí misma. Y ello hace que esa misma inteligencia pueda volver sobre lo que ejecutó primero. El hablar que “da a luz”, el hablar poético, es un acto del existir humano en que se pone a la luz del ser cualquier cosa, real o imaginaria, y se la pone haciendo esplendor en ella la luz del ser mismo. El arte es siempre esencialmente ejecutivo, un *actus exercitus*. Esto es sobre todo evidente en la música. La música tiene que ser ejecutada. No en vano a los que tocan un instrumento se los llama “ejecutantes”. Cuando la música es instrumental, el ejecutante arranca al instrumento musical los sonidos que conforman la pieza ejecutada. Aquí no hay vuelta sobre lo ejecutado. Si un instrumentista, en vez de arrancar los sonidos al instrumento que toca, se pone a pensar en lo que está haciendo, entorpece la ejecución musical. Un violinista está siempre “fuera de sí”, está en la música misma, y lo está con tanto mayor vivacidad y musicalidad



cuanto menos reflexiona en lo que está haciendo y cuanto más se arroja en la ejecución misma de lo que hace.

La diferencia entre el lenguaje del logos racional, del logos enunciativo, y el lenguaje poético o musical o pictórico, consiste en la diferencia entre un “verdadar” (*sit venia verbo*) que abre la realidad por vez primera y esplendorosa y el reflexionar sobre la realidad ya abierta. Sin lugar a dudas entendía muy poco del arte musical aquel ingeniero que, después de escuchar la 5ª sinfonía de Beethoven, se preguntaba: ¿y qué ha querido demostrar este señor con todo eso? Obviamente nada. Beethoven no pretendía de-mostrar nada con la 5ª sinfonía. Quería simplemente hacerla sonar, hacerla manifestarse acústicamente como una explosión de gozos, dolores, ternuras y temblor. Nada más que eso. Sin querer hemos dejado deslizarse una expresión cargada de sentido. Beethoven quería hacer aparecer, manifestarse sonoramente la 5ª sinfonía. Manifestarse es mostrarse, es salir de un ocultamiento, es abrirse como una rosa. Y eso es, precisamente, la *verdad* originaria, la *alétheia*. Cuando los instrumentos de la orquesta hacen sonar la 5ª sinfonía de Beethoven, aparece, o mejor, comparece, una obra de arte musical, se desemboza, se revela, y en ella resplandece, brilla, la luz del ser.

Lo propio de la obra de arte es el resplandor. ¿Qué quiere decir ésto? Quiere decir que la obra de arte es un ente en el que no solo se muestra el ser de este ente, sino que en ella se hace presente en forma particular el ser mismo en toda su plenitud. En la obra de arte se juntan el cielo con la tierra. La obra es tierra, está hecha de la oscuridad de la tierra: es de madera, de piedra, de tela y colores, de sonidos. Es decir, de algo impenetrable. Pero es, a la vez, cielo, luz, brillo, esplendor. En la obra de arte se enciende el ser mismo en un trozo de impenetrable realidad. Es, podríamos decir, algo así como la lucha entre la luz y las tinieblas. Una lucha donde no hay vencidos ni vencedores, sino tan solo la tensa armonía de los opuestos.

Veámoslo en el caso de la música. Cuando en la sala de conciertos los instrumentos de un cuarteto de cuerdas se ponen a sonar, hay también algo que sale a la luz, algo que se desoculta que *rompe* el silencio y aparece. Pero, junto a los sonidos, o mejor, *en ellos mismos*, se hacen presentes los instrumentos musicales: allí está el brillo del violín, volando por lo más alto de primera cuerda; allí comparece también el segundo violín, siguiendo al primero y jugueteando con él. Allí está la voz velada y gangosa de la viola, está en el vibrar de sus cuerdas, en el chasquido del arco y en el quejido umbroso de su enorme vientre. Allí está, por fin, la serena gravedad del cello que vibra profundamente en el silencio de la sala. En este caso no hay palabras, no hay decires verbales, sino tan solo el puro y simple (o tremendamente complejo) sonar de los instrumentos. Pero no es eso solamente lo que aparece. Aparece también la estructura del trozo musical, el ritmo ternario del scherzo, el fraseo de la música

que se despliega, la equilibrada arquitectura de sus partes, las peripecias de cada uno de sus movimientos. También con sus silencios, porque el silencio es parte esencial de la música. Todo trozo musical comienza en el silencio, sale de él, y termina en el silencio. Por otra parte, los silencios son frecuentemente esenciales al ritmo. La 5ª sinfonía de Beethoven comienza con un silencio de corchea, constitutivo del tema del destino. En la música se oye el silencio. Cuando la obra termina irrumpen los aplausos, que son la forma sonora de la aprobación y el entusiasmo. Y al final, también los aplausos terminan en el silencio. Pero la música está hecha también –y esencialmente– de sentimientos. No se oye la música si no se es capaz de compartir el sentimiento que la ha inspirado. Todo eso y mucho más es el sonar del cuarteto que escuchamos. Tiene lugar allí un gigantesco abrirse de la realidad: una verdad radical.

Cuando en el título de esta clase inaugural he hablado de *Arte y Verdad*, no me refería, claro está, a la derechura o verdad-adecuación, especie de cosa ya hecha y lograda, que es a lo que se refiere el decir que atribuye verdad a la ciencia y a la filosofía. El título habla más bien, de la verdad aconteciente, de esa verdad que consiste en sacar algo de su ocultamiento y hacerlo pre-sentarse en su ser mismo, es decir, en eso que solemos llamar “su ser verdadero”. La verdad del arte es el acontecer del arte. El arte consiste precisamente en ese acontecer de la verdad y solamente en eso. Arte no es “algo” que ya está ahí. Arte es el hacerse de algo que deviene y de este modo ad-viene. Toda obra de arte es *obra* en el más alto y puro sentido de esta palabra. “Obra”, en efecto, puede significar la cosa que ha sido hecha. Así se dice, por ejemplo, que un edificio se encuentra ya hecho “en su obra gruesa”. Obra es entonces el producto, donde el prefijo “pro” significa “*delante*”, y “ducto” quiere decir *conducido*. O sea, producto es lo que ha sido conducido, llevado, a presencia, a estar delante. Pero obra puede significar también el *estar en obra*, es decir, lo que está en plena producción: la cosa *in statu fieri*, en su hacerse mismo. Cuando se dice: “Obras son amores y no buenas razones”, no se está pidiendo que el amor se manifieste en cosas, en objetos, en regalos. Sino que decimos que el amor existe en el operar mismo del que ama: en su sonrisa, en sus caricias, en sus consentimientos, servicios, dulzuras, benevolencias. Obra significa aquí el obrar mismo. Lo que “está en obra” está, por ello mismo, en plena operación. En este sentido la obra de arte, en tanto que hacerse continuo, es un estar en obra, una *enérgeia*, como diría Aristóteles. Las obras de arte “parecen” ser algo ya hecho, acabado, pero en realidad están aconteciendo en todo momento. Esto es claro en las obras que se despliegan en el tiempo, como la poesía, la música, el ballet, el cine. La obra de arte filmico no es la cinta grabada, sino lo que sucede cuando se echa a rodar esa cinta: es el film mismo en su desarrollo tempóreo. Otro tanto se ha de decir de la música: la obra de arte musical no es la partitura en que ella está escrita,

sino que es la obra *sonando*: la sonda que surge del moverse de las teclas del piano pulsadas por el pianista; la sinfonía ejecutada por la orquesta, el *Lied* efectivamente cantado.

Pero, podría pensarse que las obras de arte que se desarrollan en el espacio, como la pintura, la escultura, la arquitectura, son obras en el sentido de obras *ya hechas*. Ahí está el cuadro colgando de la pared, ahí está la Pietá reposando en su gravidez marmórea; allí, el Partenón en lo alto de la Acrópolis. Parecen cosas acabadas. ¿Es así? Creo que no. Pienso que la pintura misma, en su materialidad, es una especie de invitación a esa formidable aventura que consiste en ver cómo se abre poco a poco lo que ahí se expone. Un cuadro no sólo es algo que se extiende en el espacio, sino igualmente algo que acontece en el tiempo. Siempre he pensado que los cuadros que vemos por primera vez no se empieza realmente a verlos —lo que se llama *verlos*— antes de pasada por lo menos media hora. Una pintura es un acontecimiento, es algo que se despliega en el tiempo por medio de la contemplación del que la mira. Se va de tal verde a tal gris; se pasa de un volumen a la izquierda a una correspondiente luminosidad a la derecha. Se sigue la dirección de las líneas, se avanza, se retrocede. Se mira de cerca. Se mira de lejos. De pronto aparece una línea que juguetea y que antes no se había visto: es un cabello volando sobre la cara de una muchacha. Se advierte la solidez del suelo, la profundidad del espacio, la dulzura de un color naranja, la tristeza de un verde que se desvanece en el negro, etc. La pintura no es algo acabado, sino invitación a múltiples recorridos. Y la obra es el recorrido mismo. Algo, pues, en que participa el espectador. Sólo ahí está verdaderamente el arte pictórico.

Arte es verdad en plena ejecución. Arte es obra en el sentido primigenio de la palabra. Es *ergon*, como decían los griegos, esto es, realización operativa.

Veamos esto mismo un poco más detenidamente en algunos ejemplos. Empecemos por la poesía. La poesía es la obra de arte realizada en el medio de la palabra. Poesía no es el soneto que tengo impreso ante los ojos. La poesía no se ve, sino que se oye. Si leemos un poema siguiéndolo con nuestra vista, lo que en realidad estamos haciendo es declamarlo interiormente. Mejor aun si lo hacemos en voz alta y emocionada. La poesía suena. ¿Pero qué es lo que oímos cuando escuchamos un poema? Oímos palabras, claro está. Pero estas palabras no son una serie de ideas que se despliegan en nuestro entendimiento, en nuestra razón. Son palabras que resuenan en el espacio y se pierden por el aire. La palabra poética tampoco consiste en meros signos externos para alguna significación mental. Son sonidos cargados de vida, de emoción, de sentimientos, de visiones, de misterios, de agonías, de dolores, de silencios. Esta *palabra grávida*, como me gustaría llamarla, abre, al sonar dentro de mí, un mundo de realidades. No importa que las cosas que se manifiestan en esas palabras no estén en

alguna parte del mundo real. También lo irreal se mueve en el *ámbito* de la realidad. Una cosa imaginada o fantaseada no es quizás real en cuanto *tal cosa*, pero es real en el sentido de estar en el ámbito de la realidad posible.

Cuando Gertrud Stein dice: *La rosa es la rosa, es la rosa*, no está proclamando el principio de identidad. Está haciendo algo enteramente diferente: está haciendo que en el verso florezca simplemente una rosa. La rosa surge ante nosotros pura, nítida, sencilla. No se dice nada *de* ella. Sólo se la deja erguirse en medio del mundo: es una rosa, nada más que una rosa, nada menos que una rosa. Abre sus pétalos en el aire frío de la mañana, tocada por la luz, acariciada por el sol. Sólo rosa. Nada más que rosa. Quintaesencia de rosa. Rosa soleada. Rosa aireada. Rosa iluminada. Rosa tierna. Rosa casta. Rosa rosa. *La rosa es la rosa, es la rosa*. Se cumple aquí el imperativo de Vicente Huidobro: "Poetas, no cantéis a la rosa: hacedla florecer en el poema". Aquí no se afirman propiedades de una cosa que ya sería de algún modo sin ellas. Aquí no se habla *de* la rosa, ni siquiera se canta en su honor. Celebrando la rosa, se la produce, se la deja aparecer *en su ser de rosa* y en el resplandor del ser mismo. Se pone la rosa *delante*. Delante es quizás poco decir. No es que la rosa esté ahí, frente a nosotros. Es que nosotros nos hemos trasladado a la rosa y asistimos a la ejecución de su ser, esto es a su abrirse, a su silencio, a la iluminación del entorno que de ella procede, a su *florecer*.

Como vemos, en la poesía acontece la verdad, sucede verdad. Y la verdad se produce por medio de la palabra. Es un error concebir la palabra como un signo sensible de algo inteligible. Al pensarla así deshacemos la palabra, la momificamos, la matamos. La palabra es un todo indiviso: es, al mismo tiempo, sentir e inteligir, es acontecimiento viviente y espiritual. Espiritual no quiere decir alejado del cuerpo, no significa algo meramente mental. Espiritual es también el propio cuerpo cuando queda asumido por el espíritu. Nada menos que S. Pablo hablaba de un *sōma pneumatikón*, de un cuerpo espiritual. Y los místicos han descrito los "sentidos espirituales". Toda palabra es una especie de "sentido espiritual", algo así como un trozo de materia sonora en la que irrumpe la plenitud del espíritu, quiero decir: de esa abertura al ser en que consiste la ex-sistencia del hombre.

Y esa palabra grávida de alma convoca las cosas, las trae a presencia, las induce a desplegar su ser y su realidad. Es el poder de la palabra. La palabra poética es la palabra advocativa, una palabra que llama a presentarse las cosas, que las invita a venir y a entrar en el claro del ser. Al nombrar las cosas, la palabra poética canta, es decir, celebra el advenimiento esplendoroso de esas cosas en la luz del ser. Es como si se asistiera al nacimiento de una estrella o de los mares. La palabra poética resuena en el aire del mundo como la primera palabra que alguna vez se pronunció, como palabra auroral que, en el estremecimiento del asombro, proclamó

por vez primera el ser de cada cosa y, haciéndolo, lo dejó acontecer en su misterio impenetrable. Esa es la verdad que tiene lugar en el decir de la poesía: la verdad descubridora del arte. Neruda expresa la llegada de esa palabra del poetizar en uno de sus más profundos poemas: “Arte poética” de *Residencia en la tierra*:

Entre sombras y espacio, entre guarniciones y doncellas,  
dotado de corazón singular y sueños funestos,  
precipitadamente pálido, marchito en la frente  
y con luto de viudo furioso por cada día de mi vida,  
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente  
y de cada sonido que acojo temblando,  
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,  
un oído que nace, una angustia indirecta,  
como si llegaran ladrones o fantasmas,  
y en una cáscara de extensión fija y profunda,  
como un camarero humillado, como una campana un poco  
ronca,  
como un espejo viejo, como un olor de casa sola  
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente  
ebrios,  
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de  
flores  
—posiblemente de otro modo aún menos melancólico—  
pero, la verdad, de pronto, un viento que azota mi pecho,  
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,  
el ruido de un día que arde con sacrificio  
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía  
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

¿Qué es lo que queda descubierto en el decir de la poesía? Queda patente, desnudo, a la intemperie, el ser de cada cosa, su pequeño misterio indecible. Pero queda, sobre todo, aconteciendo de un modo absolutamente oscuro —melancólico, diría Neruda— que es al mismo tiempo abertura y ocultación, queda aconteciendo, digo, el ser mismo, lo uno de todas las cosas, el ser que lo ilumina todo y lo penetra todo. La poesía es la verdad del ser. Cuando un poeta empieza a cantar, se abre una suerte de telón y todo queda puesto en la luz claroscuro del ser. Lo que escuchamos cuando escuchamos la poesía es el ser mismo, aquello que reuniendo todas las cosas, está más allá de ellas.

*La pintura.* ¿En qué sentido es la pintura obra de arte, a saber, acontecimiento de la verdad? Empecemos por imaginar una pintura representativa. Imaginemos la Gioconda. ¿Por qué nos cautiva esta pintura? ¿Qué hay en ella que se adueña de nosotros y nos deja cogidos por una especie de fascinación?

Ante nosotros descansa, sentada, una figura femenina apenas sonriente. El ojo izquierdo nos mira esquivadora y a la vez veladamente. El ojo derecho fija un punto a nuestra diestra como si no quisiera encontrar nuestro mirar. Una amplia frente enmarca por lo alto el mirar esquivo de la dama florentina. Es una frente llena de inteligencia femenina. Algo se está maquinando tras esa frente abierta, amplia y generosa. La sombra en los bordes de los ojos y en la parte izquierda de la nariz juega con la luz de la tez clara. Todo el rostro se concentra en un juego de movimientos que va de los ojos a la boca, deslizándose por la nariz perfecta, quieta, armoniosa, que respira el aire del mundo. La boca es el misterio. Es lo femenino por excelencia. Una sonrisa casi desganada, pero a la vez muy dueña de sí, señorial, de gran *domina*. La cara envuelve enigmas y secretos. ¿Desdén, acaso? ¿Soberanía? Algo apacible y desconcertante recorre desde dentro este rostro. Un velo finísimo y transparente cubre la negra cabellera en que queda envuelta la luz del rostro con un velo de noche espesa. El cuello firme y delicado sostiene la ligera cabeza. El mentón proyecta su sombra por el lado izquierdo del cuello. La sombra se deshace al descender nuestra vista hacia el pecho blanco y luminoso. Es, junto con el rostro, el punto céntrico de todo el cuadro. ¿Se trata de una diosa que sale de las espumas del océano? Dos grandes superficies claras juegan entre sí, esquivando los rasgos del rostro pletórico de vida callada: la superficie de la cara –luz de pura inteligencia– y la superficie blanca del cuello y del pecho: nido de todos los sentimientos escondidos de esta mujer de sonrisa incalculable. Todo el resto del cuerpo cae, literalmente, en una catarata de colores, de líneas, de arrugas, de pliegues, de somnolencias, cae hasta concentrarse en dos brazos y dos manos que reposan con máxima relajación. Los verdes se precipitan desde los hombros hasta el vientre oculto. Lo maternal queda cuidadosamente protegido por los brazos y las manos y por la oscuridad final en el borde inferior del cuadro. Por detrás de la figura, un paisaje rocoso, claro y juguetón, se enciende en celestes y sepias, en amarillos, naranjas y verdes. El paisaje está animado enteramente por la figura que en parte lo oculta. Se siente el aire, se percibe el espacio puro. Hay una paz paradójicamente inquieta, como fondo a la figura enigmática. Un camino serpentea y se pierde a la izquierda. Al lado derecho, a la altura del hombro, lejos, muy lejos, un puente reúne dos orillas distantes por encima del agua. ¿Y qué más? Lo demás es tremendo silencio. Silencio de temblor amoroso.

¿Qué es lo que hemos visto? En realidad, aun no hemos visto casi nada. Recién empieza el cuadro a desenvolverse. Hay una vida que se agita dentro. Algo acontece sordamente y anuncia nuevos acontecimientos. No hemos visto solamente a una espléndida dama de apenas 24 años. Empieza poco a poco a encenderse un mundo. Frente a nosotros, una inquietante fémina. ¿Qué es lo que en ella nos inquieta? Pero también, en alguna parte,

frente a ella o detrás de nosotros, o quizás incluso mucho más lejos, está el varón. No ese varón que somos a lo mejor nosotros mismos, que es cosa accidental y sin importancia. Sino el varón en cuanto tal. Y entre esa fémica absoluta y este absoluto varón, una tensión de amor posible. Quizás nada. Quizás algo. Un juego de fuerzas que luchan en secreto. El mundo del encuentro del hombre y la mujer fermenta en alguna enigmática forma. Y, más allá todavía, como fuerza conglomerante de este mundo apenas naciente, hay algo más misterioso aún, algo sin nombre, que es mucho más que cualquier algo. Es eso que antaño los griegos llamaron una vez *to eón*, el ser. Lo que se juega en el fondo de este cuadro y en fondo de todo cuadro, sea el que fuere, es nada menos que el drama del ser, esa cosa inasible e incomprensible de que todo *es* y no *no-es*. El milagro de los milagros, la cosa sin explicación posible, llega ahora a tocar el hondón de nuestra existencia. Una verdad imposible de asir se ha vuelto incandescente en medio del mundo. Eso y solo eso es el arte. Eso es la pintura. Y lo que he dicho de esta pintura que es la Gioconda, eso mismo ocurre también –pese a las diferencias–, igual y hasta más puramente aun en cualquier pintura no representativa: en un Kandinsky, en un Mondrian, en un Klee, en un Miró.

Ahora solo quisiera decir algo acerca del tipo de conocimiento que tiene lugar en el despliegue de la verdad del arte. En efecto, no se trata allí de un conocimiento a distancia, teórico, objetivante. No se trata de un saber enunciativo de que aquí o allí hay tal o cual cosa con tales o cuales características. Queda claro –supongo– que todo lo que yo he dicho aquí no es arte, sino reflexión sobre el arte. Yo he hecho aquí filosofía del arte. No he hecho ninguna obra de arte. A este conocimiento reflexivo, distante, objetual, que en el fondo apenas roza nuestra existencia, lo llamaré ahora “pensar representativo”, porque en él nos re-presentamos, en nuestro pensar, algo que, en cuanto así re-presentado, queda fuera de nuestro existir. La cosa pensada aparece frente a nosotros, impávida, sin tocarnos. Apenas haciendo señas para que nosotros, a la distancia, nos representemos, en ideas y conceptos, lo que ella en sí misma quizás es. En cambio, en esa otra forma de conocer que tiene lugar cuando conocemos, por ejemplo, una obra de arte en cuanto tal, es decir, *degustándola*, a esa manera que yo llamaría la forma *fuerte* de conocer, las cosas se le dan en inmediatez vital, sin distanciamiento, sin representaciones vicarias: las cosas mismas despliegan su ser (*wesen*, diría Heidegger; es decir: *están siendo*) y de este modo nos tocan ellas mismas, nos afectan, nos deleitan, nos atormentan. Es así como conocemos el amor cuando amamos o como conocemos la enfermedad cuando estamos enfermos. A este tipo de conocimiento lo llamaré, con expresión de Santo Tomás, “conocimiento por connaturalidad” o “conocimiento afectivo”. Es el que tiene lugar en la contemplación artística.

Pero esto no sucede solo en el arte. Sucede igualmente en todas las cosas de la vida, es decir, en el conocimiento de las cosas con que hacemos nuestra vida, de las cosas en medio de las cuales estamos al existir. Con este tipo de conocimiento nos experimentamos a nosotros mismos como si fuéramos un juego en el que lo que está en juego es nada menos que nuestro propio ser. Experimentamos entonces, allí, la infinita plasticidad de la ex-sistencia. Que podemos ser cualquier cosa: santos o bandoleros, aventureros audaces o buenos y quietados burgueses.

Con este conocimiento experimentamos también eso que se llama el bien y el mal. “*Conocedores del bien y del mal*”, nos dice la Biblia, se hicieron los humanos por medio del pecado. Entiéndase: saboreadores del bien y del mal. Gustadores de todo, como quiere ser hoy el hombre de nuestra época. Pero, con ese mismo conocimiento también algo en nosotros protesta cuando obramos el mal. Es lo que se ha llamado “la voz de la conciencia”. La voz de la conciencia no es un conocimiento a distancia, no es una tesis que se afirma o que se niega. Es el insobornable grito del alma dentro de nosotros, que clama por una verdad que no acepta ser ocultada.

Con ese conocimiento afectivo conocemos también lo santo, lo sagrado, ese ámbito infinitamente sensible donde habita lo que merece nuestro más absoluto respeto, es decir, nuestra adoración. Ningún contacto con Dios o con las cosas sagradas tiene lugar por medio del pensar representativo. Saber de Dios no es haber aprendido una doctrina o sostener una teoría. Saber de Dios es amarlo, tender hacia Él, adorarlo, honrarlo, agradecer sus favores y pedir confiadamente su ayuda.

Como se ve, el arte no es una excepción, sino un caso más del verdadero y radical conocimiento: de ese conocimiento que nos arrastra consigo y funde en una sola cosa nuestro ser extático y el ser de todo lo que extáticamente se nos da.

Una última cuestión, para terminar. Hemos hablado de arte y verdad. Hemos hablado de la verdad-acontecimiento que se conoce afectivamente, con un conocimiento connatural. Está bien, se dirá. Aceptemos que puede ser así. Pero, ¿dónde queda la belleza? ¿Acaso no es lo propio del arte hacer presente y gustable la belleza? ¿Qué tiene que ver la belleza con la verdad?

A estas preguntas respondo que la belleza no es otra cosa que el esplendor de la verdad: *splendor veri*, la llamaba San Agustín. Y Santo Tomás de Aquino definía la belleza como un *splendor formae*, un esplendor de la forma. Aquí “forma” quiere decir el *eidós* o la *idea* de los griegos, que no es, por supuesto, una cosa mental, sino el ser mismo de las cosas. Este ser de las cosas se hace refulgente cuando en él brilla la luz del ser mismo, de ese ser que está en las cosas, pero, a la vez, más allá de toda cosa. Cuando este ser es traído a refulgencia en esa cosa que es la obra de arte, cuando llega a su manifestación conspicua, entonces hablamos de belleza.



Ahora bien, una manifestación esplendente del ser mismo en el ser de las cosas no se dirige sólo ni primariamente a la inteligencia teórica. La verdad del ser apunta directo a esa dimensión de nuestra existencia que son los sentimientos más profundos. El sentimiento no es un mero fenómeno concomitante de los actos de la inteligencia y de la voluntad, sino que es la forma más fuerte y sublime del inteligir humano. Inteligimos ante todo y del modo más radical por medio de nuestros afectos y sentimientos. La belleza es el esplendor de la verdad del ser en el hondón del sentimiento.