



TRABAJO FINAL DEL MÁSTER DE FILOSOFÍA,
CONDICIÓN HUMANA Y TRASCENDENCIA

ESTÉTICA Y FRAGILIDAD

ÍLBER ALEXÁNDER SALCEDO VELÁSQUEZ

RICARDO JESÚS PINILLA BURGOS

JUNIO 2023

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

C/ Universidad de Comillas, 3, Cantoblanco, 28049 Madrid. Tel.: 91 734 39 50 www.comillas.edu

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. ELABORACIÓN DE UNA ESTÉTICA DE LA FRAGILIDAD	9
1. Alusión a dos términos	9
Estética	9
Fragilidad	10
2. Rastreo a través de la Historia de la Filosofía	11
2.1 Antigua	11
a. Principios estéticos en la Grecia Antigua	11
b. Séneca: “ <i>Quid est homo? quolibet quassu uas et quolibet fragile iactatu</i> ”	16
Estética retórica y estética de la fragilidad	20
La fragilidad humana como fuerza creadora	23
2.2 Medieval	24
a. La estética de la luz	25
b. Juan Duns Escoto: ¿una estética de la soledad?	27
c. Pseudo Dionisio Areopagita: soledad y estética de la tiniebla	29
d. Experiencia estética: detenimiento desinteresado y acto de amar	34
2.3 Moderna	35
a. Leibniz y su estética implícita	37
b. El pliegue: una la estética de la maleabilidad	39
c. Pliegue y mónadas	41
d. Percepción, mónadas débiles y límite	43
2.4 Contemporánea	46
a. Eugenio Trías: Lo <i>siniestro</i> y la <i>sombra</i> como categorías estéticas	47
b. La fragilidad, sombra necesaria para comprender lo estético	49
CAPÍTULO II. TRANSPARENCIA DE LA <i>FRAGILIS CONDITIO</i>	53
1. Pensar desde la desnudez: <i>El joven desnudo</i> de Hippolyte Flandrin	57
a. Posición, <i>clausis oculis</i> y profundidad de la piel	57
b. Estado naciente y desnudez	60

2. Vanidad y materialismo vs belleza e interioridad: El <i>Narcissus</i> de B. Gyula	63
a. La fragilidad del tacto	64
b. El extravío o corrupción de la mirada	66
c. Reversión de la mirada y consciencia de un nuevo <i>τόπος</i>	68
3. Confesión y mirada: <i>La columna rota</i> de Frida Kahlo	74
a. Mirada, fragilidad y verdad: la desocultación de la obra	76
b. Las obras también reflejan la fragilidad del mundo	80
c. Comprender e hilar la verdad a través del fragmento	82
4. Decir-se la verdad: el <i>De Profundis</i> de O. Wilde	84
a. Soledad y conocimiento de sí	86
b. Humilitas et veritas	90
c. <i>Sensus fragilitatis</i> y creatividad	92
CAPÍTULO III. "SALVAR" LA CARNE POR LA CARNE: APUNTES SOBRE EL ARTE COMO <i>EMPEIRÍA</i> Y <i>OIKOS</i> TERAPÉUTICO	95
1. Camille Claudel: una escultora de la fragilidad	97
2. Expresión plástica de una estética que brota de la fragilidad	102
a. <i>Mujercilla en cuclillas</i> y <i>El hombre inclinado</i> : fuerza del cuerpo y vulnerabilidad	102
b. <i>Clotho</i> : la realidad desbordante de la interioridad	104
c. <i>La Edad madura</i> : un sentimiento que va más allá de la piel y el bronce	106
3. Cauce práctico de una <i>Estética de la fragilidad</i>	109
a. <i>EncontrArte</i> : el arte como terapia y cuidado de la salud	110
b. <i>ContemplArte</i> , <i>PreguntArte</i> y <i>ExpresArte</i> : experiencia estética y amor a la sabiduría	112
c. <i>EscuchArte</i> : la escucha como <i>πρωξις</i> de la alteridad	114
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	119
ANEXOS	120

INTRODUCCIÓN

Génesis y contexto

El presente trabajo, como obra escrita, más que una construcción teórica y fruto de un exhaustivo análisis de la temática, es una obra que se ha dado en un contexto particular: el escaso tiempo para profundizar como me hubiese gustado, la dinámica a tiempo completo del master, etc. Pero sobre todo, la vida cansada que subsiste día a día tras el trabajo cotidiano. Este trabajo no ha sido construcción, sino parto. Las contracciones ya se daban antes de que naciera, cuando se estaba gestando desde el primer momento de iniciar este Master. Las contracciones iban adquiriendo más durabilidad y mayor agudeza en el dolor a medida que transcurría el tiempo y la obra escrita no se gestaba en sus esquemas generales. Nótese cómo este trabajo sobre la fragilidad brota de un sujeto en un contexto de situaciones análogas, de fragilidad. La continua persistencia de κρόνος recordaba el flagelo de la demora. Pero a decir verdad, mi preocupación por la fragilidad no nace de una cuestión meramente académica a ser consignada como haré referencia más adelante. Se trata de una pregunta íntima, vital, experiencial y personal que ya se hallaba en estado germinal (gestada, intuida, delineada, revelada) desde hace muchos años y que ha ido encontrando acogida, descanso e inquietud en mi realidad personal y en mi modo de comprender el mundo. Más aún, en mi modo de relacionarme con los demás y con lo divino.

Requisito previo (ante petitionem)

Compréndaseme, entonces, desde esta perspectiva de la grieta, de la fragilidad, desde este espacio real, habitado y, a mi juicio, necesario, para comprender la vida, para pensar lo que se siente. Acérqueseme desde la noche, desde la debilidad, desde la *conditio fragil* que denota un susurro tenue que, aunque débil, está preñado de sabiduría. Porque ciertamente las cosas inmensas, los tesoros escondidos, las piezas de gran valor, se manifiestan en lo pequeño, lo sencillo, lo que aparentemente no cuenta, lo frágil. No busque comprenderse

esta estética de la fragilidad desde la luz cegadora de la belleza que publicita fuerza. Éntrese a esta estética tras descalzarse los pies, pues la tierra que se va a pisar es *sacra et spiritualia intuitum* (intuición sagrada). Téngase la humildad de recorrer descalzos de prejuicios este espacio que he querido desvelar y consignar en el presente trabajo. Digo descalzos porque a veces las ideas están más en las bases del andar que del pensar.

Ahora bien, el atrevimiento de esta introducción brota de una pasión, de una consideración: si no se va a escribir como se ama¹ se emprende una tarea inútil que se mueve en los márgenes de lo banal, lo superfluo, lo infecundo. Ciertamente escribir con pasión es exponerse. Pero si no es en un trabajo sobre la fragilidad donde se pueda desnudar y mostrar lo vulnerable de la vida y sus formas conceptuales, ¿dónde se puede hacer? Quizás hacerlo en el ámbito meramente discursivo y metafísico es lanzarse a una lluvia de flechas a la que apunta la tradición del pensamiento y sus arqueros (filósofos). Pero he aquí que la desnudez de dicho pensamiento se hace en el ambiente aurático que brinda cobijo al despojarse y mostrar-se: la experiencia *estética*. Dicho lo anterior y desde este prisma, emprendemos de la mano de esta “musa” un camino de comprensión.

El tema que nos ocupa

La fragilidad es algo que nos desborda. De ahí mi intención y exigencia de hacer un acercamiento a dicha realidad que conocemos todos por experiencia (por la *carne*), pero que pese a tener noticia vivencial de ella sigue siendo realidad desbordante. Acercarse, por la mirada interior y exterior, para comprender y hacerse cargo, aun sabiendo que al ser enigma no se abarca en su totalidad. La fragilidad humana y lo que se reproduce en el arte también es misterio.

¹ Cf. BLONDEL, MAURICE. *Cuadernos íntimos 1883-1894*. Salamanca: Sígueme, 2022, p. 8. “Escribir desnaturaliza enteramente pensar. Por otra parte, es necesario: lo que era sujeto se vuelve objeto; pero ¿cómo perder la vida y darla al objeto? Abnegación completa de uno mismo. Conseguir escribir con desapego. No pensar sino en el objeto (y no en el infinito poder creador del espíritu), como una madre se olvida de sí misma en favor de su hijo. Escribir como hay que amar. Es completamente distinto hablar, que es como pensar, y escribir” (16 de enero de 1886).

Considero que la idea de fragilidad encuentra una orientación y desarrollo desde la reflexión estética. Veo en la composición artística y lo *aurático* que se da en el mundo de la sensibilidad su espacio de comprensión, no sólo lo racional, sino vivencial y sensorial. Para mí esto último es vital: si la reflexión no nos remite a la vida ayudando a hacernos cargo de ella con todo lo que implica, considero que vacío es cualquier trabajo que se haga fuera de esta intención.

Justificación de una inquietud personal

¿Cuál es la raíz de mi búsqueda frente al presente proyecto? La fragilidad, la vulnerabilidad, la carne, la nostalgia, los afectos... se me impusieron como problematidad. No es una búsqueda desde la mera *consideratio rationis* sino que la *questio prima* brota de la *humana conditio*, la *carnalis conditio*. Estas reflexiones, fruto de una mirada a la propia biografía y siempre en relación con el mundo, con los otros y con aquella *Presencia* que acompaña delicadamente la fragilidad, la he querido bautizar como *Estética de la fragilidad*. ¿Por qué veo belleza en lo frágil? Me vienen las palabras de Fr. Nietzsche: “¿dónde hay belleza? Allí donde yo *tengo que querer* con toda mi voluntad; allí donde yo quiero amar y hundirme en el ocaso...”².

Durante los años como enfermero en la Enfermería Pasionista de Bilbao vi un espacio donde amar porque en él vi belleza: en vidas cansadas, rotas, heridas, desveladas, débiles. Pero también hallé experiencia de fuerza, esperanza, silencio suspendido que, a modo de calderón, dejaba abierta la posibilidad de un “después”, la mirada lanzada a un más allá. Me vi envuelto en la fragilidad y participaba de ella (a mi modo) en mi carne y en mis circunstancias internas y externas. Ahora bien, no sólo las experiencias relacionadas en el mundo sanitario han sido espacio revelador, sino que también en el acompañamiento en la Pastoral de Migraciones de la Diócesis de Bilbao, la pastoral familiar, juvenil, catequética, etc. Pero sobre todo, la fragilidad del mundo personal, cuyo espacio es íntimo y toca todo sin dejar de estar ocultamente afectado por realidades del afecto y de la realización. Por

² FRIEDRICH WILHELM, NIETZSCHE. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1972 (13ª edición 1987), p. 182.

eso ahora es el momento de digerirla, de pensarla. Si las vivencias no se digieren en el mundo del espíritu (*cogitationis, meditatio et oratio*) la indigestión es segura. Este trabajo es un modo de realizar, de a poco, la digestión de aquellas vivencias.

Siendo consecuentes con lo hasta ahora narrado, lo estético por su íntima relación con la condición humana apremia ser pensado, meditado y comprendido. Y desde esta relación estética y vida humana brota el impulso irresistible de pensar la fragilidad a partir de la sensibilidad estética. Al trabajar el concepto, decía Hegel, no será ese trabajo también cuidar que el concepto no merme en lo que nos afecta, en lo que vivimos desde él, en lo que siempre esconde a pesar de nuestro desnudo en descifrarlo; cuando comprendemos algo, ya estamos en otra cosa, y en ese paso desvelamos y a la vez se nos escapa algo. Pues trabajar el concepto de fragilidad desde la estética es la labor del presente trabajo.

Metodología y partes que configuran el trabajo

A nivel formal, el trabajo tiene tres partes. Cada una de ellas es la realización de tres *mediaciones* metodológicas: la *analítica*, la *hermenéutica* y la *práctica*. En la *primera parte* analizamos y exponemos, a modo de rastreo, algunas características, conceptos e ideas a través de la Historia de la Filosofía (Antigua, Media, Moderna y Contemporánea) donde intuimos un contacto inicial para la elaboración de una *Estética de la fragilidad*.

En la *segunda parte* entraremos en contacto con obras concretas que traslucen, al menos a mi intuición, aspectos de la fragilidad: el arte proyecta, recuerda, representa y coloca en el lugar de lo bello la fragilidad del mundo y de la carne. Lo hacemos, sin irrumpir violentamente y agotar lo enigmático de las obras, desde la disposición hermenéutica. Intentando reconocer lo enigmático de la obra y lo que cada una nos puede susurrar al oído, entablamos un diálogo a varias voces: apoyados en las reflexiones de algunos pensadores dialogaremos con las obras esta realidad de la condición humana. Se trata, en definitiva, de abrirse a la contemplación, comprensión y comunicación de la estética que brota de la fragilidad.

En la *tercera* y última parte, hecho el rastreo (*vestigios*) de una estética de la fragilidad en el pensamiento (*Parte 1*) y tras haber dialogado con interlocutores (obras y pensadores) que envuelven y expresan belleza desde lo frágil (*Parte 2*), abordamos un aspecto no menos importante, quizás el que más me preocupa: acompañar la fragilidad. Buscaremos en ésta última parte, a modo de germen, exponer algunas líneas de trabajo para realizar tal cometido. Reflexionar sobre una *Estética de la fragilidad* debe llevar a responder situaciones concretas de la vida humana. Por eso trataremos esta parte desde los aspectos vitales y artísticos plasmados por la escultora Camille Claudel en sus obras.

ESTÉTICA Y FRAGILIDAD

I. ELABORACIÓN DE UNA ESTÉTICA DE LA FRAGILIDAD

1. Alusión a dos términos

- **Estética**

Es Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) quien, a partir de la distinción tradicional entre los *noeta* (hechos del entendimiento) y los *aistheta* (hechos de la sensibilidad), crea el término *estética*. En sus *Meditaciones*, y posteriormente en su obra *Aesthetica* (1ª parte 1750; 2ª parte 1758), Baumgarten basa su distinción desde una perspectiva leibniziana; él ve en los *aistheta* conocimientos verdaderos, pero «sensitivos», en los que se incorporarían las imágenes de arte por su índole concreta y sensible. A partir de esta deducción Baumgarten refiere que una «ciencia filosófica» es posible desde el momento en que la filosofía reflexiona sobre el arte. Es así como el filósofo alemán instala en la reflexión una nueva palabra para designar una nueva disciplina: el estudio filosófico y científico del arte y de lo bello. La concepción estética, pese a que no se haya acuñado como término, existe desde la Antigüedad, incluso desde la prehistoria. En la Filosofía Antigua siempre se ha tratado de manera dispersa y en relación a otros temas. Sólo que A. G. Baumgarten contribuye con la idea de una nueva disciplina y de pleno derecho³.

El mencionado inventor del término es quien separa explícitamente la estética *del arte en sí mismo* (en cuanto que el arte es una práctica y la estética como reflexión sobre esta práctica y sus obras), *de la didáctica* de las artes y de la literatura (en tanto que la estética no establece preceptos y no tiene como fin formar a poetas y artistas), *de la crítica* (en tanto que la crítica busca apreciar las obras literarias y artísticas y emitir juicios sobre ellas aunque generalmente de manera subjetiva y en referencia al «gusto» y en cuanto que la

³ Cf. SOURIAU, ÉTIENNE. *Diccionario Akal de Estética*. Voz: "Estética". Tres Cantos: Akal, 1998 (1ª reimpresión 2010), p. 535.

estética es descriptiva, objetiva y analítica; de la psicología aunque se produzcan intersecciones entre las dos disciplinas cuando el esteta hace el análisis de los sentimientos estéticos; de las disposiciones del artista y de la reacción de espectador; pero la estética se restringe a lo que, en psicología, concierne al arte y al sentimiento de lo bello), *de la moral* (en tanto que sus finalidades son claras, y los valores estéticos independientes de los valores morales, aunque aquéllos puedan también elevar el alma, pues el arte no se reduce sólo a recrear los sentidos)⁴.

El jesuita Juan Plazaola en su *Introducción a la Estética*, evocando una visión panorámica de la misma, divide su historia en *tres estadios* históricos: fase de *gestación* (desde Sócrates hasta Baumgarten), fase de la era *idealista y crítica* (nacimiento como ciencia autónoma: se le asigna una facultad especial, un campo distinto de investigación y empieza a buscar un método propio) y fase de la era *positivista* (va desde el último tercio del s. XIX hasta nuestros días, correspondiendo al periodo de su crecimiento difícil y problemático)⁵. Sirvanos esta mencionada sistematización como muestra de la continua reflexión en torno a la estética misma y sus elementos en el vivir humano. Pues como dice el mismo Plazaola, el término estética no se refiere a la belleza en sí, sino a un aspecto del *vivir humano*. De este punto partimos: de la reflexión sobre lo humano, lo sensible, lo bello y la condición de lo frágil que se halla en dicha interacción.

- **Fragilidad**

Repetidas veces, y de manera muy especial en el marco del lenguaje cotidiano, nos resulta más fácil evocar palabras para definir “algo” que formular sus significados. Hay un poder en la individualidad de la palabra que, aunque sea en solitario (es decir desnuda de conjugaciones), nos transmite ya su significación. Este es el valor del *sinónimo*: a partir de una palabra podemos dar significación a la misma por medio de otras. Es decir, por la

⁴ Cf. SOURIAU, ÉTIENNE. *Diccionario Akal de Estética. Op. cit.*, pp. 535-536.

⁵ Cf. PLAZAOLA, JUAN. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007 (1ª reimpresión de la 4ª edición 2012), p. 21-22.

relación en cadena de unidades léxicas constitutivas accedemos de por sí a un conjunto significativo. En armonía con lo anterior y buscando definir primeramente *fragilidad* a partir de unidades léxicas, tomamos algunas que emplea F. Corripio en la descripción que hace en la segunda acepción de *frágil*: finura, endeblez, inconsistencia, levedad, delicadeza, liviandad, flojedad, tenuidad, sutilidad, debilidad, rompimiento, enfermedad, labilidad, inestabilidad, fugacidad, brevedad, deterioro, fragmentación⁶.

Pero nuestra intención no es realizar una definición de estética y de fragilidad por separado. Sino que queremos indagar su relación y reflexionar en torno a la dinámica que se da entre los dos conceptos: la interacción de estas dos realidades en una única experiencia.

2. Rastreo a través de la Historia de la Filosofía

Procedemos a realizar, a modo de rastreo, un acercamiento a algunos autores de la filosofía antigua, media, moderna y contemporánea, reinterpretando esta mencionada relación con la percepción de lo bello. Se trata de identificar ideas, intuiciones, vestigios desde los cuales podemos entrever bases para una *Estética de la fragilidad*.

2.1 Antigua

a. Principios estéticos en la Grecia Antigua

En la filosofía antigua, como se ha mencionado antes, no hay tratados de estética. Lo que hallamos sí son una serie de principios referentes a lo bello. Como refiere G. Lombardo

Para los antiguos griegos, el descubrimiento de la belleza coincidió con la intuición del universo. El mundo se mostró, ante sus ojos sorprendidos, en todo el esplendor de un *kósmos*, es decir, de un «orden bello», un sistema coherente de partes organizadas según un

⁶ Cf. CORRIPIO, FERNANDO. *Diccionario de ideas afines*. Barcelona: Herder, 2022 (5ª reimpresión), p. 393.

criterio teleológico, capaz de suscitar un sentimiento de admiración y de emulación al mismo tiempo; ese sentimiento que, como dirá posteriormente Aristóteles, da origen a la filosofía⁷.

Sin duda una figura imponente e inmortal de esta época de la filosofía es Platón. Y con lo referente a la estética, es el *Hippias Mayor* quien tiene el privilegio singular de ser el primero de los diálogos estéticos del filósofo ateniense y de ser, junto con el *Fedro*, el único que se consagra expresamente a lo Bello. Este texto de juventud de Platón plantea el problema previo a la reflexión sobre lo bello: ¿cuál es la situación de la investigación estética al aparecer el platonismo?⁸ R. Bayer, sintéticamente, evoca al respecto que “entre estas doctrinas anteriores, la más antigua corresponde a un periodo mitológico y teológico: existía ya un dios del arte, Apolo, que era dios de la poesía y de la música; cercanas a Apolo se encontraban las Musas que, según unos, eran hijas de Zeus y de Mnemosine, según otros, hijas de Harmonía, o bien de Uranos y Gea”⁹.

La crítica alemana capta en el adjetivo *καλός* (*kalós*) usado por los poetas los balbuceos estéticos de la poesía. Este epíteto en Hesíodo, por ejemplo, se aplica a la mujer, y por extensión a *Eros*, que participa del favor de *Afrodita*: es bello aquello cuya armonía asombra a la vista¹⁰. Pero si en Hesíodo lo bello estaba más asociado a lo femenino, en Homero los varones también ocupan un rango en la belleza: lo ornamental, lo corpóreo, lo fuerte, lo valeroso, etc.¹¹ Ahora bien, no sólo se acepta como bello a la mujer y al hombre sino que también los poetas cantan la belleza que encierra la naturaleza, el cosmos, los instrumentos, etc. Los poetas también asumen y expresan una belleza polivalente:

⁷ LOMBARDO, GIOVANNI. *La estética antigua*. Madrid: Antonio Machado, 2008, p. 15.

⁸ Cf. BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económico, 1965 (14ª reimpresión), p. 21.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 22.

¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 24.

Entre los poetas épicos, la naturaleza es algo muerto, objetivo, sin duda animado por dioses y diosas, mas esta concepción de la belleza era "ingenua": con ellos no hay antropomorfización de la naturaleza, mientras que para los líricos, los paisajes son "estados de ánimo"; la naturaleza se espiritualiza y humaniza. La belleza de la naturaleza es subjetiva cuando Safo, por ejemplo, le canta a la estrella de la tarde. Entre los poetas heroicos, como Píndaro, la perspectiva se altera; el nuevo ideal humano no es ya la heroína, sino exclusivamente los héroes varones: los atletas. Las fiestas religiosas se acompañan de fiestas deportivas. No hay en ellos relación alguna entre lo bello y lo útil. Jamás un medio se considera bello, aunque cumpla a la perfección su cometido. Es el bien el que se liga a lo bello y que se exterioriza en la belleza. Los valientes y los buenos son a la vez hermosos¹².

Con estos y muchos otros más interlocutores (no sólo los poetas sino también filósofos como los pitagóricos) Platón buscará comprender qué es lo Bello. En su diálogo con Hippias Mayor busca la definición de la Belleza en sí o lo Bello en sí. Es decir, la de la idea genérica de la belleza¹³.

Pese a la pregunta por lo bello, Platón no realiza un tratado de estética. Algunos autores frente al planteamiento de que la filosofía platónica es radicalmente política y social (Ulrich von Wilamowitz) postulan que se puede sostener con más razón que la metafísica platónica es una estética (R. Bayer)¹⁴. Pero ¿qué papel juega lo frágil en la metafísica platónica? Ciertamente la imagen formada por los sentidos no deja de ser captación frágil de la verdad. No puedo evitar pensar en la gran obra de Martha C. Nussbaum titulada *La fragilidad del bien, fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Tras hacer en su parte I un acercamiento a la tragedia en términos de fragilidad y ambición, abordando a Esquilo y la Antígona de Sófocles, aborda en la parte II al Protágoras, La República, el discurso de Alcibiades y el Fedro de Platón. El título de esta parte es sugerente y de ahí mi recuerdo de esta obra de la filósofa estadounidense: "Platón, ¿bien sin fragilidad?" No vamos a realizar una síntesis de la profunda y valiosa aportación de M. C. Nussbaum. Valga decir que a

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ Cf. SAMARANCH, FRANCISCO DE P. *Preámbulo a Hippias Mayor o de lo Bello*. En: PLATÓN. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969, pág.116.

¹⁴ Cf. BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética*. *Op. cit.*, p. 34.

partir de sus análisis, la idea de bien y belleza ideal se ve afectada y nublosa al hablar del amor particular y su vivencia subjetiva en el diálogo de Alcibiades. Hay una experiencia de vulnerabilidad que se ve extinguida por la opción de lo general, universal, ideal y trascendente. El bien supremo subsiste incorrupto por el sacrificio del amor y pasión del hombre concreto¹⁵.

Pero traíamos a colación el texto de Martha Craven N. por la pregunta referente a Platón: *¿bien sin fragilidad?* Así mismo podemos preguntarnos en el campo de su estética: *¿belleza sin fragilidad?* Decíamos que la imagen, lo sensorial, la percepción son realidades incompletas y aportan conocimiento confuso. De ahí la necesaria intelección en su proceso epistemológico. Sin aquello que Platón considera frágil no hay conocimiento, sin la percepción sensorial del mundo no hay experiencia de lo bello: cosmos, sonido, colores, palabra poética, escultura, traslucen corporeidad y divinidad a la vez. Un discípulo tardío de Platón, considerado el más destacado neoplatónico, reconocerá esa utilidad transitoria del cuerpo para acceder a la verdad, a la unidad, a la belleza. Hablamos de Plotino de Licópolis (204-270 d.C.).

En Plotino lo captado por los sentidos, es conocimiento endeble. De una u otra manera hay una ruptura con lo sensorial. O más que ruptura, una trascendencia hacia algo más noble y simple. No cargado de notas características. Recordemos que para Plotino es esencial el proceso de simplificación, la llegada a lo uno y simple. Hay un bello pasaje donde Plotino evoca un instrumento musical y la valiosa utilidad temporal que le brindó para conocer:

El sabio se ocupa de su yo terrestre y lo soporta tanto tiempo como le es posible, como un músico hace con su lira mientras pueda servirse de ella. Si la lira no funciona, cambia de instrumento o renuncia a tocar la lira, deja de servirse de ella porque tiene ya cosa que hacer sin la lira. La deja entonces en el suelo. Ni siquiera la mira y canta sin acompañarse

¹⁵ Cf. NUSSBAUM, MARTHA C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. Madrid: Antonio Machado, 2015, pp. 255-263.

de ningún instrumento. Y, sin embargo, no en vano se le dio al principio este instrumento. A menudo, lo ha tocado (E 1, 4, 16, 22)¹⁶.

En el pasaje citado notamos cómo la ocupación del yo terrestre (*cuerpo*) es una tarea necesaria. Asumir ese yo se da en clave de “soportar”. No puede evadir esa realidad. Pero lo que hace llevadero ese soportar es su transitoriedad, pues se trata de un proceso de elaboración. Hay una relación implícita entre cuerpo y estética: el cuerpo es un instrumento sonoro que le ayuda a elevarse, a simplificarse. ¿Pero hay en Plotino un rechazo radical al cuerpo quitándole cualquier valor? Pierre Hardot, basándose en la última frase de la cita consignada anteriormente, habla del valor instrumental que le da Plotino al cuerpo. Una referencia, según P. Hardot, íntima y a manera de confesión hecha por el filósofo de origen egipcio:

¡De nuevo una imagen tradicional! Pero ¡qué personal es la última línea! ¡Qué bien expresa la dulzura de fondo de Plotino! No hay ninguna irritación contra ese cuerpo que lo hace sufrir, que ahora está en desuso y del que va a despojarse. Muy pronto, todo esto ya no será nada. Muy pronto, Plotino podrá cantar sin instrumento. Mas, ¿qué reprocharle a su cuerpo? Era una lira, una hermosa lira que le prestó buenos servicios¹⁷.

Como se puede deducir, la alusión al instrumento es una metáfora del propio cuerpo, de su corporeidad y el valor en el proceso cognitivo que éste conlleva. La citamos porque es una sutil mención para definir al hombre, más exactamente su corporeidad: instrumento sonoro y valioso, pero temporal. Una metáfora que define al hombre en términos de fragilidad la evoca Séneca en uno de sus llamados *Escritos consolatorios*. Procedemos a hacer un acercamiento a dicha definición.

¹⁶ El fragmento está citado en HADOT, PIERRE. *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Barcelona: Alpha Decay, 2004 (4ª Ed. 2021), pp. 174-175.

¹⁷ HADOT, PIERRE. *Plotino o la simplicidad de la mirada*. *Op. cit.*, p. 175.

b. Séneca: “*Quid est homo? quolibet quassu uas et quolibet fragile iactatu*”

Lucio Anneo Séneca nace hacia el año 4 a.C. en Corduba (hoy Córdoba, España) y muere en Roma en el 65. Filósofo, poeta y estoico tardío. Procedente de una noble familia acomodada, su padre le llevó pronto a Roma para asegurarle una refinada educación. Su pensamiento se ubica en el marco de la *Escuela Estoica*. Sin embargo, el estoicismo vivido y enseñado por Séneca es mucho más humano: se acerca a un Dios personal y concibe la ética como fuente de paz interior y compasión. Comprende que Dios se acerca a las personas y que en nuestros cuerpos hay semillas divinas. Plantea y promueve una fraternidad universal que le acerca considerablemente al cristianismo. Para él sabio es el hombre libre y señor de sí mismo y defiende que el bien personal está por encima del bien común¹⁸. Reconoce también que la obediencia a Dios no cohibe la libertad humana: “aceptemos con buen ánimo todo lo que se ha de padecer por la constitución del universo; estamos sujetos a la obligación de soportar las condiciones de la vida mortal y no perturbarnos por lo que no está en nuestro poder evitar. Hemos nacido en un reino: obedecer a Dios es libertad”¹⁹.

Para Séneca la filosofía es fundamentalmente un «asunto práctico» encaminado primordialmente al «bien vivir», y no precisamente a alcanzar goces o placeres, sino la verdadera felicidad: la paz y tranquilidad del ánimo. Esta felicidad verdadera (paz y tranquilidad) tienen que tener carácter «permanentes» para que tengan algún valor. Para ello es menester que el hombre se conforme con lo que «tiene a mano», *ad manum*, dejando de lado búsquedas exteriores²⁰.

La influencia espiritual del filósofo estoico estuvo presente durante todo el medioevo. Sus obras influyeron en la conciencia ética y política de los primeros tiempos de la época

¹⁸ Cf. GOÑI ZUBIETA, CARLOS. *Historia de la Filosofía. I. Filosofía Antigua*. Madrid: Palabra, 2002, p. 243.

¹⁹ SÉNECA. *Sobre la felicidad. Versión y comentarios de Julián Marías*. Madrid: Alianza, 1981 (3ª edición 2013), p. 79.

²⁰ FERRATER MORA, JOSÉ. “Séneca”. En *Diccionario de Filosofía, 4 Q-Z*. Madrid: Alianza, 1979 (5ª edición 1984), p. 2983.

moderna y, sobre todo por la agudeza de estilo, en los moralistas franceses. Influyó de un modo especial en A. Schopenhauer (1788-1860)²¹. Sin profundizar en más detalles de su vida e influencia en la historia del pensamiento, procedemos a trabajar al fragmento del filósofo cordobés que nos interesa abordar.

Séneca en las *Consolaciones a Marcia* hace una definición del hombre usando una metáfora: el hombre como vasija frágil. El fragmento completo recita así:

¿Qué es el hombre? Un cacharro *frágil* (que) al menor golpe y a la menor sacudida (se quiebra)²². No hace falta una gran tempestad para desintegrarlo: por cualquier parte que golpees, lo deshaces. ¿Qué es el hombre? Un cuerpo *débil y frágil, desnudo*, inerme por su propia naturaleza, necesitado de la ayuda ajena, expuesto a todas las vejaciones de la fortuna; pasto de cualquier fiera, víctima de cualquiera, aun cuando ejercitó bien sus músculos; entretejido de elementos *inestables* y fluidos, y brillante en sus líneas exteriores, no resistente al frío, al calor, al esfuerzo, pero a su vez en la inacción misma y en la quietud proclive a la corrupción, temeroso de sus propios alimentos, con cuya escasez unas veces *flaquea* y con cuya abundancia otras veces *revienta*; de tutela angustiosa y preocupante, de respiración *precaria* y poco segura, al que sobresalta un repentino temor o el menor ruido escuchado de improviso por sus oídos, incesantemente pábulo de su propia preocupación, vicioso e inútil²³.

Original latino:

Quid est homo? Quolibet quassu uas et quolibet fragile iactatu. Non tempestate magna, ut dissiparis, opus est; ubicumque arietaueris, solueris. Quid est homo? Inbecillum corpus et fragile, nudum, suapte natura inerme, alienae opis indigens, ad omnis fortunae contumelias proiectum; cum bene lacertos exercuit, cuiuslibet ferae pabulum, cuiuslibet uictima; ex infirmis fluidisque contextum

²¹ Cf. BURKARD, F.-P. *Séneca*. En: VOLPI, FRANCO. *Enciclopedia de obras de filosofía. Volumen 3: R-Z*. Barcelona: Herder, 2005 (2ª Edición 2011), p. 1969.

²² J. M. Gallegos R. traduce *Quid est homo? Quolibet quassu uas et quolibet fragile iactatu* así: “¿qué es el hombre? Un *vaso* al que quiebra cualquier golpe, cualquier caída”.

²³ SÉNECA. *Escritos consolatorios*. Madrid: Alianza, 1999 (3ª reimpresión 2016), p. 70-71. Las palabras entre paréntesis son mías: están puestas para una mejor comprensión. También las palabras en cursiva son causales mías y tienen la intencionalidad de evocar su afinidad con la *fragilidad*.

*et lineamentis exterioribus nitidum, frigoris, aestus, laboris inpatiens, ipso rursus situ et otio iturum in tabem, alimenta metuens sua, quorum modo inopia deficit, modo copia rumpitur; anxiae sollicitaeque tutelae, precarii spiritus et male haerentis, quod pavor repentinus aut auditus ex inprouiso sonus auribus grauis excutit; sollicitudinis semper sibi nutrimentum, uitiosum et inutile*²⁴.

Hay expresiones importantes en la afirmación de Séneca que no podemos evitar resaltar: frágil, débil, desnudo, inestable, flaco, precario. ¿Qué relación hay entre la condición humana de lo frágil y la estética de la fragilidad? El hombre cuando conoce su contingencia, su fragilidad, ve en ella una realidad de la propia vida, una nota que narra su esencia. Esta nota se recrea en el arte: el artista proyecta fuerza y fragilidad a la vez; luz y verdad, pero también sombra y enigma. La metáfora, al considerar el hombre como *vasija frágil*, ve en sí una *obra*. El hombre es obra, creación, circunstancia esencialmente frágil. Esta fragilidad no agota sus demás notas características. Conviven, se da en la vida humana.

El hombre no crea su propia fragilidad, le ha sido dada. Hasta aquí no podemos hablar de una experiencia estética. Sin embargo, de esta naturaleza de lo frágil (por sensibilidad, por inspiración, por necesidad) se recrea y transmite en las obras tal condición, se hace lenguaje por medio del arte. Recrea la obra partiendo del fluir de su condición. Toda creación parte de una intuición, de una conciencia, de una experiencia vital. Es así como la fragilidad humana comprendida, asimilada, incluso rechazada, es fuente importante a la hora de plasmar una obra. La experiencia estética en torno a la fragilidad, entonces, no es comunicadora sólo de fragilidad en su aspecto más negativo y depresivo. Así como en su génesis hay una comprensión de contingencia, esta es, a su vez, fuente vigorosa de expresión, de creación, de ubicación en el tiempo y en el espacio que se vive. Se proyecta

²⁴ SÉNECA, LUCIO ANNEO. *Consolaciones. Introducción. Versión española y notas por José M. Gallegos Rocafull*. México: Universidad Autónoma de México, 1948, p. 80-82. En el texto bilingüe, integrado en esta edición, figura como p. 20 y 21 respectivamente. Es decir, el libro maneja dos numeraciones de página: el de la totalidad del libro (parte superior del libro) y el del texto bilingüe (parte inferior) que mantiene su numeración independiente en cada Escrito Consolatorio (Marcia, Polibio, Helvia).

estéticamente esta realidad frágil. He ahí el *movimiento* (¿*percepción*?) de la estética de la fragilidad.

El arte le desvela al hombre su condición frágil y el hombre necesita expresar artísticamente esta realidad. Pero no es la fragilidad un mal que hay que curar. Es irracional e irreal tal propósito: huir de la propia condición humana es *ὑβρις* (*hybris*). Lo cantaban los poetas en la tragedia griega. Los trágicos, por ejemplo, postulaban sus obras para evidenciar la condición humana, comprenderla, enseñar a asumir sus límites y/o proyectar su posible remedio²⁵. Cura siempre fugaz y sin éxito que no hacia otra cosa que revelar con más claridad e imposición la condición endeble de lo humano.

Pero también hay que reconocer que el hombre, pese a su levedad, revela más que contingencia. José M. Gallegos Rocafull refiere al respecto:

Ni este es todo el hombre, ni esta vida tan difícil y precaria es toda su existencia, pues también Séneca dejó escrito: “si ves a un hombre intrépido en los peligros, entre los apetitos intacto, entre las adversidades feliz, entre las tempestades apacible, que contempla a los hombres desde lugar superior y desde lugar igual a los dioses ¿no sentirás impulsos de venerarle? ¿No dirás: cosa es esta mayor y más alta para que pueda creérsela proporcionada a este cuerpecillo en que se alberga?” La conducta del hombre, especialmente frente a la adversidad, descubre a Séneca todo un mundo nuevo dentro de sí mismo en el que encuentra la fuerza necesaria para luchar con la fortuna; la dura necesidad, que se desenvuelve tiránicamente en el mundo exterior, falla y se quiebra en el hombre que se atrinchera dentro de sí mismo y como si estuviera dotado de poder sobrehumano puede vencer al hado, ley o divinidad que rige en la naturaleza²⁶.

²⁵ Cf. RODRIGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *Sociedad, Amor y poesía en la Grecia Antigua*. Madrid: Alianza, 1995, p. 266. El comentario de F. Rodríguez es una referencia a la obra de Eurípides: “los trágicos, paradójicamente, querrían curar a la humanidad de la tragedia. Frente a la violencia de los héroes, predicaban moderación y *sophrosúne*, aunque comprenden y lloran al héroe caído. Frente al amor violento de Medea proclama el coro: “el amor que nos llega en demasía no nos trae buena fama ni virtud; pero si viene Cipris con medida, no hay otra diosa más benéfica”.

²⁶ SÉNECA, LUCIO ANNEO. *Consolaciones. Introducción. Versión española y notas por José M. Gallegos Rocafull*. México: Universidad Autónoma de México, 1948, p. 29.

La filosofía de Séneca, como se ha mencionado al presentar al pensador, es una filosofía de la vida, una filosofía del *buen vivir*. La base necesaria, el núcleo que orienta ese buen vivir, es la virtud. Pese a las contrariedades de la vida el hombre que permanece “entre las tempestades apacible” irradia ante los ojos humanos belleza. La vida buena (*virtuosa*) se presenta como una vida bella, noble, digna de ser admirada y contemplada. Es así como la virtud se presenta como arte de vida y el arte de vivir como *estética de la virtud* que invitan a la imitación. Hay una relación estrecha entre *sabiduría-virtud-arte*. Pero la sabiduría de vivir como estética de la vida se ocupa, a diferencia de las demás artes, de la vida toda. El vivir conjuga todos los sentidos y el entendimiento. Vida, sabiduría y estética se dan en la existencia cotidiana. Esta relación e interacción entre belleza y moral será evocada por I. Kant en su *Crítica del Juicio* (1790, § 59) al comprender lo bello como símbolo de la moralidad:

Lo bello es el símbolo del bien moral, y sólo también en esta consideración (la de una relación que es natural a cada cual, y que cada cual también exige a los demás como deber) place con una pretensión a la aprobación de cada cual; el espíritu, al mismo tiempo, tiene consciencia de un cierto ennoblecimiento y de una cierta elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles, y estima el valor de los demás también por una máxima semejante del Juicio²⁷.

- **Estética retórica y Estética de la fragilidad**

Séneca tenía fama de excelente retórico y orador, aptitudes enmascaradas, tras su estela de filósofo, y por esa inquina más o menos aparente, patente o soterrada entre la filosofía y la retórica; polémica más de nuestro tiempo que del suyo. El buen filósofo, especialmente entre los clásicos, tenía que ser buen retórico y buen orador, como acontecía en Séneca²⁸.

²⁷ KANT, IMMANUEL. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 285.

²⁸ Cf. MORENO GARCÍA, ABDÓN. *Humanistas para el siglo XXI. Recepción estética de una antropología humanista*. Madrid: Manuscritos, 2022, p. 99. p. 448-449.

Séneca narra la realidad humana con el arte de la retórica. Sus palabras tejidas por este arte hablan del hombre como *vasija frágil* y lo que esto conlleva. La vida debe ser asumida desde la virtud: el arte de vivir. ¿No es esta estética retórica la que nos remite a comprender la fragilidad humana en clave estética? O mejor, ¿la estética retórica no remite a una estética de la condición humana, de la fragilidad? La palabra es más de lo que pensamos: nos lleva a realidades que desbordan. Con la consigna de la palabra manifestamos más de lo que pensamos. El filósofo francés Clément Rosset profiere algo aún más atrevido referente a la palabra, el pensamiento y la vida misma:

La escritura nunca ha sido lo que Jacques Derrida, después de Rousseau, llamaría un "peligroso suplemento" al pensamiento; tampoco es solo la "manifestación" del pensamiento. En realidad, ella es el pensamiento mismo. Porque no hay pensamiento previo y de alguna manera prefabricado. Solo hay pensamiento a partir del momento en que éste se formula, es decir, se constituye por la realidad de las palabras. Como no hay soneto más que a partir del momento en el que se escribe ("Un soneto se hace con palabras", le decía Mallarmé a Degas); como solo hay pintura a partir del momento en que ésta se pinta²⁹.

R. Clement nos desvela que pensar es más una práctica que un ejercicio teórico, que la vida se define (se narra) en la vivencia y no en el mero discurrir sobre ella. Podemos evocar aquí la pregunta de H-G. Gadamer sobre la verdad de las palabras: "¿qué es la palabra «auténtica», es decir, no la palabra en la que se diga algo verdadero o incluso la suprema verdad, sino la «palabra» en el sentido más propio? Ser palabra significa ser diciendo"³⁰. Se trata, entonces, del poder de lo real, de la fuerza de la vida que, pese a su levedad, encierra proporción y atractivo.

El buen obrar narrado desde la estética retórica no está separado de la concepción de una estética de la fragilidad. Como dice R. Bayer en su prólogo a su *Historia de la estética* "los

²⁹ ROSSET, CLÉMENT. *La elección de las palabras*. Santiago de Chile: Hueders, 2012 (2ª reimpresión 2019), pp. 23-24.

³⁰ GADAMER, HANS-GEORG. *Hermenéutica, estética e historia. Antología*. Salamanca: Sígueme, 2022, p. 163.

valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos”³¹, brotan de una palabra interior, de una experiencia vital y, en el caso de Séneca, de una vida virtuosa que destila belleza cuando se asume como tal. Martha C. Nussbaum en su comentario a la Medea de Séneca, hace una referencia a ese discurrir reflexivo en el interior: “el estoico ha sostenido que el núcleo de la acción valorable es lo que ocurre en la privacidad del corazón. El acto externo no es más que un «hijo póstumo» del acto real, que es un movimiento del pensamiento, del deseo, de la voluntad”³². En el interior del hombre se entreteje el acto humano. Del mismo modo lo bello proyectado en la obra tiene como pozo el interior humano.

¿Es entonces el hombre mera vasija frágil que se fragmenta con cualquier golpe? ¿Es su condición humana condena como cantaban los trágicos griegos? ¿Qué provecho trae al hombre el reconocerse vulnerable y expuesto a las condiciones que le circundan? ¿Qué beneficio proporciona la estética narrativa de lo que significa ser hombre si canta su fragilidad? Ese reconocimiento de sí encierra una sabiduría profunda y brota de una fuerza para vivir la vida, para hacer del respirar humano no un cántico de lamentación, sino un canto a la vida. Porque toda vida asumida, pese a las contrariedades de la existencia, como evocaba Séneca, deslumbra y encanta. La fragilidad entonces no es mera debilidad, es categoría humana que produce sabia, vigor, gallardía. Ciertamente asumir el propio barro (materialidad cósmica que compone al ser humano) genera luchas interiores: ¿quién disfruta la contingencia, la experiencia de la limitación? Hay una batalla interior y exterior. Esta dinámica del vivir trasluce la fuerza creadora que brota de la finitud y debilidad humana.

³¹ BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética. Op. cit.*, p. 7.

³² NUSSBAUM, MARTHA C. *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Paidós, 2021, p. 580.

- **La fragilidad humana como fuerza creadora**

El último estado de la lucha contra la propia contingencia y condición de lo frágil es el silencio que asiente humilde y serena su realidad, su naturaleza. Este *sereno estar*, que es vencimiento e imposición de la naturaleza humana pero también acogida del corazón y de la razón, se convierte en espacio revelador. ¿Qué revela? Lo que no se veía a razón de la *hybris*, de vivir en las quimeras de lo irreal, quizás lo invisible ante el sueño ilusorio y el anhelo prometeico de infinitud. Revela, en definitiva, la finitud de lo humano y lo valioso del momento, del fragmento. Esta revelación no se queda como una evidencia a ser contemplada y aceptada, sino que es movimiento, proyección, creación. ¿Qué crea? Recrea vida. En este punto el artista puede traslucir de manera estética lo frágil y hacer de ello fuerza de comprensión sin agotar el misterio.

Ahora bien, ese acto descrito anteriormente no es sólo revelación y creación. También se produce en él un acto liberador. ¿De qué se libera? De la soberbia e irreal idea de serlo todo y poderlo todo impuesto por corrientes que han querido desvalorar la carne y dar su puesto a la contingencia. Siempre se ha hecho más énfasis en la luz, en la fuerza, en lo trascendente, abordando lo contingente como paso, como sombra, como lastre. Sin labios no hay beso, sin manos no hay caricia, sin brazos no hay abrazo, sin matriz no hay vida. Sin cuerpo (*vaso frágil*) ¿qué hay y qué queda? Este estado de revelación, creación y liberación conlleva a un hacerse. Tocamos aquí la dimensión educativa de la estética de la fragilidad, que trabajaremos en el tercer apartado del presente trabajo.

Ahora, la conciencia de lo frágil precisa de soledad, de reflexión, de silencio sonoro que propicie el encuentro consigo mismo. En el ruido mecánico de la actividad diaria este trabajo resulta ser laborioso. Séneca, al reflexionar sobre el arte de vivir, evoca la necesidad de invertir tiempo en sí mismo, alejándose de las ocupaciones que despistan del trabajo personal e interior:

Un hombre demasiado ocupado no puede hacer nada bien, ni la elocuencia, ni las artes liberales, ya que su espíritu distraído no capta nada muy profundamente, sino que lo vomita todo como si hubiera sido inculcado. Nada es menos propio del hombre ocupado que vivir la vida; nada es más difícil de saber (...). Tantos grandísimos hombres ilustres, habiendo dejado todos los impedimentos y renunciado a las riquezas, cargos y placeres, hasta el final de sus vidas sólo se ocuparon de una cosa: saber vivir; no obstante, la mayoría de ellos se fueron de este mundo confesando que aún no sabían: cuánto menos sabrán los otros³³.

Por eso no se puede comprender una estética de la fragilidad al margen de la soledad. Muchas veces esta soledad es evidencia de la fragilidad humana. La soledad hace parte de la condición humana y es espacio de creación o destrucción. La soledad es un estado o espacio frágil donde se define también la vida. Pero para tratar esta relación soledad y fragilidad pasaremos a un autor medieval: Juan Duns Escoto.

Si hasta aquí se sigue sosteniendo en la mente del lector que una estética de la fragilidad es ambigua, que eche un vistazo a las claves iniciales de la estética griega. En palabras de G. Lombardo, “ya desde sus orígenes los griegos no ignoraron el poder ambiguo y simulador que la belleza podía llegar a ejercer incluso fuera del arte”³⁴.

2.2 Medieval

Antes de abordar a J. D. Escoto apuntaremos brevemente algunas claves estéticas que se gestaron en esta parte de la historia. Decimos claves, pues aún la Estética como disciplina autónoma no se ha dado hasta esta instancia de la reflexión filosófica.

³³ SÉNECA. *Sobre la brevedad de la vida*. Madrid: Alianza, 2010 (2ª edición 2014), pp. 285-286.

³⁴ LOMBARDO, GIOVANNI. *La estética antigua*. *Op. cit.*, p. 25.

a. La estética de la luz

La fascinación por lo *Uno*, lo *Bueno*, lo *Bello*, lo *Verdadero* hila a la experiencia del todo/*Ens* (*unum, bonum, verum et pulchrum*). La belleza se relaciona armónicamente con la verdad, la unidad y la bondad. La pluralidad de la estética medieval tiene una nota fuerte: la *luz*. Pese a las reflexiones sobre el sonido, presente en Platón y Aristóteles retomadas por Agustín, Plotino, Boecio, entre otros, la luz marca sobremanera la experiencia de lo bello. Sobre la apreciación de los sentidos del oído y la visión en Platón, Aristóteles y Agustín E. de Bruyne alude lo siguiente:

Platón correlaciona la belleza con la visión y el oído en el *Hippias Major* y en el *Georgias*. Aristóteles, por regla general, hace suya esta opinión popular: «Es bello aquello que agrada a la vista y al oído». Agustín dice algo parecido: «vestigia rationis quod ad visum atque auditum pertinet, in ipsa etiam voluptate tenemus» [hallamos ciertos vestigios de la razón y en lo que se refiere a la vista y al oído incluso en el propio placer]. No obstante, San Agustín habla preferentemente de pulchritudo y de speciositas en lo relativo a la vista y de *suavitas* en lo tocante al oído³⁵.

La afirmación de la luz anula el valor de la sombra. Esa comprensión del mundo como dinámica de contrarios evidenciado por Heráclito parece desvanecerse e imperar, al menos en el campo de la reflexión estética, la idea inmóvil del ser parmenidiano. ¿Cómo comprender la luz sin la sombra? ¿Cómo experimentar la fuerza de la imagen y del sonido percibidos por el oído y la vista sin comprender la contingencia del hombre y su captación de la exterioridad? Se ha querido resaltar la fuerza de la belleza socavando la convivencia con la fragilidad.

La percepción de la belleza de los astros no se da en pleno día. El mismo sol parece diluirse en el día mismo. No hay contraste. No deja de tener un aura de pasividad esta experiencia. La fuerza, el vigor, la belleza de los astros se revela en el *estar* de la noche. La

³⁵ DE BRUYNE, EDGAR. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Antonio Machado, 1987 (3ª edición 2010), p. 43.

experiencia de lo bello no puede darse sin el contraste luz-sombra. Las condiciones frágiles son condiciones necesarias de posibilidad para vivir de manera más holística lo bello.

Es curioso cómo la lucha de la fuerza de dos estéticas en el medievo (la de la luz y la de la proporción) opacan la realidad de otra estética: la de la sombra, la de la fragilidad. Esta se ve ocultada, opacada y nada reflexionada al centrarse en la estética de la luz y la proporción y en el trabajo por su unión³⁶. Esa íntima unidad entre Belleza y Luz recorrerá la cultura cristiana medieval. Su relación será retomada por Juan Scoto Eriugena, figura eminente de la cultura carolingia, que reflexionará en su *De divisione naturae* a partir de esta perspectiva³⁷: “las formas visibles no son atractivas por sí mismas sino como manifestaciones e imaginaciones de la belleza invisible. A través de ellas la divina providencia llama y atrae el alma del hombre hacia la pura e invisible belleza de la verdad”³⁸. La fragilidad del cuerpo y, por ende, su interacción con el mundo (*sensus et cogitationis*) parece ser un mal necesario para acceder a la fuerza del *unum, bonum, verum et pulchrum*.

Tras la reflexión escolástica, la estética, refiere Umberto Eco, “se convierte en norma de vida. No se tiende ya a dar una justificación teológica de lo agradable: se practica lo agradable como una de las formas eficaces de la religiosidad natural”³⁹. La reflexión (*cogitationis*) y admiración (*contemplatio*) sobre lo bello termina siempre, de alguna manera, desembocando en la vivencia (*actio*) estética en la fragilidad de la carne, en la vida

³⁶ Edgar de B. lo describe así: “Dos estéticas se enfrentan en el mundo físico. Hay que lograr su unión: éste es un imperativo categórico para muchos de los autores del siglo XIII. Ninguna época ha mostrado tales ansias de síntesis. ¿Se sacrificará la luz a la proporción, como a veces parece hacer San Buenaventura, emulando a los Cistercienses y a los Chartrianos, o bien, como insinúa Tomás de Verceil, la proporción a la luz?. ¿O, quizá, se elegirá la solución más fácil, que consiste simplemente en yuxtaponer la proporción y el colorido en una definición sintética como la de la belleza humana?. O se intentará una empresa formidable, como Roberto Grosseteste, que hace derivar simultáneamente la proporción y el color de la energía fundamental de la luz? Ésta, en efecto, se diversifica de acuerdo con las resistencias”. DE BRUYNE, EDGAR. *La estética de la Edad Media. Op. cit.*, pp. 80-81.

³⁷ Cf. FUMAGALLI BROCCIERI BEONI, MARIATERESA. *La estética Medieval*. Madrid: Antonio Machado, 2012, p. 101.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ECO, UMBERTO. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997, p. 185.

contingente del ser humano: la acción misma del vivir humano implica la belleza. De la vida humana y su relación con el mundo brota la experiencia estética, así como “en la vida misma es donde hay que encontrar la ley de la vida”⁴⁰: de la propia vida, frágil y bella a la vez, brota una estética de la fragilidad.

Dicho lo anterior, pasamos a abordar la relación *soledad, estética y fragilidad* en la figura del franciscano escocés J. D. Escoto (1265-1308).

b. Juan Duns Escoto: ¿una estética de la soledad?

El encuentro sincero y escrutador consigo mismo (γνωθι σεαυτόν/*gnóthi seautón*) y la conciencia de ser *vaso frágil* susceptible a quiebro con el menor movimiento (*Séneca*), se convierte en un espacio necesario para, entre otros aspectos, comprender la sutil belleza que guarda cada ser humano. Ahora, sin soledad no hay profunda conciencia de contingencia. Aunque el hombre es naturalmente πολιτικὸν ζῶον / *zoon politikón* (Aristóteles, *Política*, I. 1253a 2-8), no cabe duda que también es μοναχικός ζῶον / *zoon monachikós* (hombre solitario). En este intersticio de la reflexión se hace necesario evocar la categoría escotista *haecceitas*, tan imprescindible en la *solitudo* pensada por Juan Duns Escoto.

Además de su reflexión sobre el hombre *natura communis*, influenciada por Avicena, el filósofo franciscano entendió que la *heceidad* (*diferencia individualizadora*) es condición para la existencia incommunicable de cada ser humano⁴¹. Fr. Miguel Oromí, O.F.M. en la introducción general a las Obras del Doctor Sutil J. D. Escoto apunta al respecto:

⁴⁰ BLONDEL, MAURICE. *La Acción* (1893). *Ensayo de una crítica de la vida y de una ciencia de la práctica*. Madrid: BAC, 1996, p. 524. Para M. Blondel “a través de la belleza, los valores de la vida humana adquieren plasticidad y adherencia en el orden de la verdad y el bien, en una dimensión individual, social y universal”. Cf. BABOLIN, SANTE. *L'estéticadi Maurice Blondel (Analecta Gregoriana)*. Roma: Pontificia Univ. Gregoriana, 1974, 226 págs.

⁴¹ Cf. ELÍAS, GLORIA SILVANA. *La haecceitas como base de la solitudo en Duns Escoto*. *Revista Internacional de Filosofía*, N° 64, 2015, 91-100. Consultado el 13 de mayo, 2023 (<http://dx.doi.org/10.6018/daimon/172031>).

Sólo el individuo existe, y todo lo que existe en el individuo existe individualmente o individualizado. En otras palabras: la existencia es sólo de la esencia concreta, sin que se dé distinción real entre esencia y existencia, sino que por el hecho de ser concreta existe; pero la esencia concreta no es sólo *individualidad, haecceitas*, sino que es todo lo que podemos afirmar de ella. Precisamente lo único que no podemos conocer de ella directamente es su *hecceidad*, y, en cambio, conocemos directamente los conceptos abstractos por los que damos razón de la esencia concreta, y por medio de los mismos conceptos y desde ellos conocemos su *hecceidad*, su *concretez*⁴².

En esa relación *haecceitas-solitud*, la personalidad, dice Escoto, “exige la *ultima solitudo*, estar libre de cualquier dependencia real o derivada del ser con respecto a otra persona”⁴³. Pero esta exigencia escotista, que es estructura óptica y configuradora de la persona, no es el abandonarse o dejarse, tampoco es esa soledad insoportable. Se trata de una soledad buscada (voluntaria), realidad existencial elegida que propicia un encuentro profundo consigo mismo. No es vacío sino plenitud⁴⁴. En este espacio que no siempre es contemplativo y sereno, sino que muchas veces es lucha y movimiento (*Πόλεμος / Bellum*), el hombre puede comprender el trato delicado que necesita su levedad humana. Sin perderse en un subjetivismo angustioso, en la soledad del encuentro consigo mismo capta su fragilidad individual, al igual que el noble valor de su especificidad. En el encuentro consigo mismo también halla un encuentro con los otros, que al momento del encuentro corporal, presencial, físico, adquiere fecundidad, empatía, *humana sensibilidad* por esa condición que comparte con sus iguales. Ese estar en soledad también le permite ver la referencia no sólo a sí y a los otros, sino también a lo divino. Esta *Presencia* callada es la que mueve el bello camino de la existencia, de la vida, de la comprensión, de la sensibilidad, del compromiso con el cuidado de sí y de lo otro (*natura, homo et Deus*).

El encuentro consigo mismo es desvelamiento en medio de la sombra, es camino de comprensión, de visión, de luz. Es desde este punto que afirmamos que la luz no se da sin

⁴² JUAN DUNS ESCOTO (OBRAS DEL DOCTOR SUTIL). *Dios Uno y Trino*. Madrid: BAC, 1960, p. 35.

⁴³ MERINO, JOSÉ ANTONIO. *Juan Duns Escoto. Introducción a su pensamiento filosófico-teológico*. Madrid: BAC, 2007, p. 82.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 83.

la experiencia de oscuridad, que la verdad (*αλήθεια*) no se da sin penumbra. Se aprende a valorar la contingencia en el no fácil arte de conocerse.

Esta interacción *haecceitas-solitud*, ha sido repensada en la filosofía posterior. J. A. Merino, por ejemplo, ve cómo esta idea está presente en la categoría de *radical soledad* orteguiana:

«Desde el fondo de radical soledad, que es propiamente nuestra vida, practicamos, una y otra vez, un intento de interpenetración, de *de-soledarizarnos* asomándonos al otro ser humano, deseando darle nuestra vida y recibir la suya». Aunque la verdad última del hombre es su soledad, su verdadero rostro aparece en la sociabilidad, alternando con el otro como su auténtico reciprocante, pues el estar abierto al otro es un estado permanente y constitutivo del hombre. La persona humana “al estar a *nativitate* abierta al otro, al *alter* que no es él, es, a *nativitate*, quiera o no, gústele o no, altruista”⁴⁵.

Merino reconoce una notable “sintonía antropológica entre Duns Escoto, que desarrolla su pensamiento desde un horizonte ontológico, y Ortega y Gasset, que lo hace desde una perspectiva fenomenológica. Pero las intenciones y las metas son convergentes y complementarias. Se ve que el Doctor Sutil sigue transmitiendo un mensaje de gran modernidad”⁴⁶.

c. Pseudo Dionisio Areopagita: soledad y estética de la tiniebla

Ahora bien, este espacio necesario del encontrarse en la soledad y entre las entrañas de la sombra (espacio íntimo y sagrado donde brota y se manifiesta la luz) tiene una fuerza valiosísimas en un autor que J. D. Escoto conocía por la traducción al latín que hizo Juan Escoto Eriúgena (h. 810/815-877)⁴⁷. Hablamos del Pseudo Dionisio Areopagita (s. V-VI d.C.). La tiniebla no es simple tiniebla, sino que adquiere para el pensador bizantino adjetivo de divina: *divina tiniebla*. En esas “tinieblas más que luminosas” se desvelan los

⁴⁵ MERINO, JOSÉ ANTONIO. *Juan Duns Escoto. Op. cit.*, p. 89.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cf. GOÑI ZUBIETA, CARLOS. *Historia de la Filosofía. I. Filosofía Antigua. Op. cit.*, p. 33.

secretos. Al iniciar su obra *Teología Mística*, el Pseudo Dionisio inicia explicando en qué consiste la divina tiniebla. Y lo hace invocando la Trinidad de manera poética y oracional:

¡Trinidad supraesencial,
más que divina y más que buena!
Maestra de la sabiduría divina de los cristianos,
guíanos más allá del no saber y de la luz,
hasta la cima más alta de las Escrituras místicas.
Allí los misterios de la Palabra de Dios
son simples, absolutos, inmutables
en las tinieblas más que luminosas
del silencio que muestra los secretos.
En medio de las más negras tinieblas,
fulgurantes de luz ellos desbordan.
Absolutamente intangibles e invisibles,
los misterios de hermosísimos fulgores
inundan nuestras mentes deslumbradas⁴⁸.

¿Qué hay más allá del no saber y de la luz? ¿En dónde o en qué puede descansar esta plegaria al hallar su cumplimiento? Descansa en las Escrituras místicas (μυστικός λόγος). Pero se trata de una palabra, aunque *simple, absoluta e inmutable* en medio de la tiniebla. Se contacta con el enigma por el *silencio*. Y en ese silencio se da una danza (mística) entre la luz y la tiniebla. ¿No es esta danza una metáfora de la actividad del entendimiento y los sentidos (*intelligere et sensibus*) cuando buscan, indagan, inteligen, comprenden, contemplan, experimentan, gozan?

Tras el verso orante *Trinidad supraesencial*, el Areopagita continua:

Esto pido, Timoteo, amigo mío, entregado por completo a la contemplación mística. Renuncia a los sentidos, a las operaciones intelectuales, a todo lo sensible y a lo inteligible. Despójate de todas las cosas que son y aun de las que no son. Deja de lado tu entender y

⁴⁸ PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. *Teología Mística*. En: *Obras Completas*. Madrid: BAC, 1990, p. 371.

esfuérate por subir lo más que puedas hasta unirse con aquel que está más allá de todo ser y de todo saber. Porque por el libre, absoluto y puro apartamiento de ti mismo y de todas las cosas, arrojándolo todo y del todo, serás elevado espiritualmente hasta el divino Rayo de tinieblas de la divina Supraesencia⁴⁹.

De esa Supraesencia divina (Trinidad) no brota un rayo fulgurante de Luz, sino un divino Rayo de tinieblas. Más adelante el Pseudo Dionisio refiere la renuncia (desnudez) necesaria para “penetrar en esta más que luminosa oscuridad”, al modo de los escultores que esculpen las estatuas retirando todo aquello que a modo de envoltura impide ver claramente la forma encubierta⁵⁰. “Basta este simple despojo para que se manifieste la oculta y genuina belleza”⁵¹. Ese renunciar y despojarse es un *acto de desnudez*: desprenderse de los velos de los *sentidos* y las operaciones intelectuales. ¿Cómo se contacta con el mundo y lo divino si no es por la razón y los sentidos? ¿En qué consiste ese acto de desnudez? Quizás del imperante control humano de toda experiencia: es propio del espíritu el fluir, emerger, emanar sin estrechos sensorial o racional alguna.

Notamos, pues, cómo frente a una estética de la luz y de la fuerza se contrasta una estética de la tiniebla y la fragilidad. El Pseudo Dionisio no se esfuerza por abarcar (*¿agotar?*) la experiencia por los sentidos o la razón. Sino que, renunciando y despojándose de ellos, se abandona a la experiencia. ¿Hay que anular la razón o los sentimientos? No es lo que refiere el Pseudo Dionisio. Habla de dejarlo (*¿fluir?*), de evitar el dominio, imponer el humano control como lo hemos referido anteriormente. No puedo dejar de ver en esta disposición el libre juego de facultades a las que hace referencia I. Kant al hablar de la

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 375.

⁵¹ *Ibid.*

experiencia estética⁵². Por el libre, absoluto y puro apartamiento de sí y de las cosas se da la elevación⁵³. Y se eleva no al rayo fulgurante de la luz, sino “elevado espiritualmente hasta el divino *Rayo de tiniebla* de la divina Supraesencia”⁵⁴. Sólo “entonces, cuando libre el espíritu, y despojado de todo cuanto ve y es visto, penetra (Moisés) en las misteriosas *Tinieblas del no-saber*”⁵⁵. Esta última expresión será retomada en el medioevo por autores como Nicolás de Cusa y místicos renanos, como Juan Taulero, quien dirá que “en esta oscuridad se halla más claramente la luz divina y cuando la niebla fuere más oscura tanto será más verdadero el conocimiento”⁵⁶. El mencionado discípulo del Maestro Eckart usará también la expresión noche oscura mucho antes que el mismo Juan de la Cruz. Las categorías del *Todo* y la *nada* y la expresión noche oscura influenciarán en gran manera la espiritualidad mística de Pablo de la Cruz, fundador de los Religiosos Pasionistas y las Religiosas Pasionistas de vida Contemplativa⁵⁷.

Queda evidenciado que Mística y Estética están íntimamente relacionadas: experiencia estética y experiencia mística parten de un *fluir* necesario que trasciende, de algún modo, razón y sentidos. No hay fricción, sino complemento y danza. Ambas buscan, desde la subjetividad, acercarse a la comprensión del enigma, a la experiencia totalizante. A la base de esta relación se halla el Arte y la Religión, que buscan comprender lo uno, lo múltiple, y

⁵² Cf. KANT, IMMANUEL. *Crítica del Juicio*. Op. cit., p. 241: “Espíritu, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él. Ahora bien: afirmo que ese principio no es otra cosa que la facultad de la exposición de *ideas estéticas*, entendiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada”.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁵⁶ TAULER (TAULERO), JUAN. *Instituciones. Temas de oración*. Salamanca: Sígueme, 1990, p. 142.

⁵⁷ Un esbozo sobre la influencia de J. Taulero en el mayor místico del siglo XVIII se encuentra en BIALAS, MARTÍN. *La Pasión de Cristo en San Pablo de la Cruz*. Salamanca: Sígueme, 1982, pp. 107-124. También A. Lippi desarrolla la influencia del pensador renano y en los usos que hace Pablo de la Cruz sobre *Todo y nada, muerte mística y divina natividad*. Cf. LIPPI, ADOLFO. *San Pablo de la Cruz, místico y evangelizador*. Salamanca: Sígueme, 1994, pp. 288-299.

lo verdadero. La verdad es subjetiva va a gritar con fuerza S. Kierkegaard, quien ve también una relación inmanente a cada esfera o estadio (estético, ético y religioso) y una dialéctica entre ellos. Adorno va a ver en este movimiento planteado por el filósofo danés un contraste con Hegel:

Para Kierkegaard hay una dialéctica inmanente a las esferas y una dialéctica entre las esferas. Por eso, Kierkegaard no se separa sólo formalmente de Hegel, cuyo esquema correspondería a la dialéctica «inmanente a las esferas», mientras que la del «salto» entre las esferas sería lo opuesto a aquélla. En la dualidad del proyecto se expresa la aporía de la dialéctica misma de las esferas. Esta puede observarse en la doctrina de los «milagros» que Kierkegaard expone en el *Ejercicio*⁵⁸.

He querido hacer referencia a esta relación Mística y Estética, Arte y Religión, porque a la base del pensamiento del Pseudo Dionisio esta dinámica es una realidad evidente. Ciertamente no estamos haciendo una reflexión desde la teología, sino que buscamos hacer un acercamiento a esa percepción de lo divino y lo bello. Es en la experiencia (*espacio*) de lo bello donde se encuentra el místico, el teólogo y el filósofo; en definitiva, el hombre. Porque como refiere M. García-Baró “ni Plotino, ni Pseudodionisio, ni Agustín, ni Eckhart han renunciado a la belleza”⁵⁹.

Filosofía, teología y mística se vieron influenciadas por el pensamiento del Pseudo Dionisio. De su *Corpus* ha destacado más el tratado *Sobre los nombres divinos*, donde se encuentra la doctrina más influyente de su autor⁶⁰, quedando así deslustrado el elemento de la tiniebla y de cuyas reflexiones podemos percibir una *estética de la tiniebla*.

⁵⁸ ADORNO, TH. W. *Kierkegaard construcción de lo estético*. Tres Cantos: Akal, 2006 (1ª reimpresión 2014), p. 125.

⁵⁹ GARCÍA-BARÓ, MIGUEL. *De Estética y Mística*. Salamanca: Sígueme, 2007, p. 24.

⁶⁰ Cf. GOÑI ZUBIETA, CARLOS. *Historia de la Filosofía. I. Filosofía Antigua*. Op. cit., p. 280.

d. Experiencia estética: *detenimiento desinteresado y acto de amar*

Antes de pasar a un aspecto de la reflexión estética en la modernidad, retomamos a Juan D. Escoto en contraste a otra figura esencial en la filosofía y teología del Medioevo: Tomás de Aquino. No vamos a detenernos en los contrastes de su pensamiento global. Sencillamente buscamos apuntar brevemente dos matices referente a la experiencia de lo bello en estos dos pensadores.

Para Santo Tomás el sentimiento estético tiene origen desde el momento en que el hombre se *detiene* de forma *desinteresada* en la aprehensión intuitiva y experimenta la contrapartida del deleite. Esta disposición de desprendimiento de todo interés es suficiente para la definición esencial del sentimiento estético⁶¹. El hombre, acota E. De Bruyne analizando esta disposición tomista, “entra en posesión de lo Bello mediante la operación de la contemplación ya que «lo introduce» en su propio espíritu; la *visión* es la que, en el complejo conjunto de la actividad global, constituye además del elemento formal el acto más noble”⁶².

Ahora bien, la opinión de J. Duns Escoto es otra. Justamente, refiere Bruyne que

A causa de la distinción formal que admite entre el amor y la visión, la distancia existente entre ambas facultades es menor que en Santo Tomás. Para él no existe nada más espiritual, más espontáneo ni más grande que el acto de *amor desinteresado*. En consecuencia, ningún placer podría ser mayor que el *acto de amar*. La conciencia del movimiento libre por el que nos dejamos llevar hacia ella para adherirnos es la que constituye el momento supremo en la emoción total que nos hace experimentar la belleza⁶³.

En síntesis, para El Aquinate, la vida estética es esencialmente una visión deleitosa a la que sucede el amor; para el Doctor Sutil no está formalmente consumada más que en una

⁶¹ Cf. DE BRUYNE, EDGAR. *La estética de la Edad Media. Op. cit.*, p. 157.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

ofrenda desinteresada consecutiva a la percepción. Tanto Tomás como Escoto elaboran estas reflexiones sobre lo bello contrastando el pensamiento del obispo francés Guillermo de Auvergne (1190-1249), para quien la vida estética se pone de manifiesto en una emoción indivisible que nos descubre simultáneamente, en la unidad de conocer y de gozar, la aspiración profunda de nuestro yo y la presencia de una forma proporcionada a tal necesidad⁶⁴.

2.3 Moderna

En el renacimiento italiano de los siglos XV y XVI se empiezan a tener algunos contrastes respecto a la edad media. Al llegar a término el giottismo, desaparece la pintura espontáneamente cristiana. El arte tiene otras metas que aspiran autonomía: hacerse independiente y laico (Masaccio, por ejemplo). Se precisa la enseñanza de los maestros pintores y no tanto la de los teólogos. Los papas favorecerán el esplendor de las concepciones artísticas y la predicación cede a la pintura la estética⁶⁵. Como describe Bayer, “el gusto por el mundo sensible es decisivo. El universo material, de ahora en adelante, inspira amor por sí mismo y ya no como lenguaje simbólico. A esto se debe la primera conquista de Florencia: el cuerpo y la figura humanos”⁶⁶.

Del siglo XVI al clasicismo evolucionado, “es la composición la que guía todas las estéticas clásicas y la más clásica de las definiciones de lo bello: la unidad en la variedad” (definición de lo bello hecha por Leibniz)⁶⁷. En el transcurso de los siglos XVII y XVIII se perfilaron dos tendencias:

Una corriente universalista, la del racionalismo cartesiano, continuado por Spinoza, Leibniz y Wolff, insistía en el aspecto de Sistema racional, en el que forzosamente debían

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Cf. BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética. Op. cit.*, p. 101.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 104.

incorporarse las ideas estéticas; la otra tendencia, sostenida firmemente por Hume, partía del sentimiento o percepción sensible individual y exigía que la teoría de la realidad se derivara de lo que ésta anunciaba (...). Las dos corrientes -metafísica y empirista, racionalista y sensualista- van a avanzar al mismo tiempo, oponiéndose o conjugándose, a lo largo de estos dos siglos, para terminar ensayando en Kant una reconciliación”⁶⁸.

El mismo Plazaola, basándose en Historia de Estéticas de K. Gilbert y H. Kuhn, señala la sensibilidad estética de los filósofos racionalistas del siglo XVII como escasa. R. Descartes (1596-1650) no escribió estética alguna. Sin embargo, además de su *Compendium musicae* (1618) de índole más psicológica y científica que estética, el filósofo francés hace algunas consideraciones valiosas referente a lo bello: para aprehender lo bello hace falta que el objeto aparezca claro y que, sin embargo, deje algo por expresarse y su afirmación que «las declaraciones verdaderamente importantes están en los escritos de los poetas más que de los filósofos; y eso se debe a que los poetas escriben en el éxtasis y fuerza de la imaginación»⁶⁹. Baruch Spinoza (1632-1677), innegable representante de la tendencia mecanicista extrema, no dio ninguna significación al término belleza, clasificándola entre las cosas accidentales a las que asignamos un valor porque las deseamos. El filósofo neerlandés de origen sefardí hispano-portugués no se interesó por ninguna de las artes, a excepción de la literatura (con algunas anotaciones sobre el lenguaje imaginativo) en su disertación sobre la Biblia. A Plazaola le parece ver que éste pensaba en el conocimiento estético cuando habla de la *cognitio tertii generis sive intuitiva*⁷⁰. En el caso de G. W. Leibniz (1646-1716), tampoco hay un tratado sobre lo bello. Pero sí se halla en su pensamientos reflexiones implícitas de la posterior y sistematizada disciplina⁷¹.

⁶⁸ PLAZAOLA, JUAN. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos. Op. cit.*, p. 87-88.

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 88.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*

⁷¹ Ciertamente, al hacer un recorrido por la historia de la filosofía entorno a las concepciones estéticas, no se puede “tirar de las orejas” a los filósofos por no abordar sistemáticamente o de manera más específica el tema de lo bello. Es hacer una mirada y llamada de atención desde la ya configurada, formal y autónoma Área de la filosofía a vestigios, fragmentos sobre lo bello a lo largo del pensar filosófico. No dejaría de ser un reclamo irreal e injusto.

a. Leibniz y su estética implícita

El *corpus leibniziano*, aquel que (posiblemente), más influirá en el nacimiento de la estética del siglo dieciocho (desde el sentido común de Shaftesbury hasta la orientación gnoseológica de Baumgarten), encarna la primera actitud conciliadora y «armónica» de mediar entre los dos grandes contendientes del pensamiento tardo-dieciescense: la filosofía empirista y el presente modelo cartesiano⁷². Las ideas sobre la belleza, la contemplación y el goce las expone Leibniz en *La Béatitude* (1710-1711) y en la *Monadología* (1714): “Leibniz expresa su asombro ante la analogía de la armonía estética y la armonía musical que constituye una espontánea síntesis de un gran número de elementos en una unidad. En el pensamiento, en el concepto, la armonía se encuentra en el juicio y el razonamiento”⁷³.

Es así como en los escritos de Leibniz hay una estética implícita que es a la vez física, psicológica, moral y cosmológica. Para Leibniz el universo es bello. Y la belleza se halla presente en el orden: “una disciplina sin rigor admite la libertad. Esta libertad acepta la belleza, y la belleza, que es orden, despierta amor. Para Leibniz, la belleza, el orden y el amor se hallan estrechamente unidos. El universo está compuesto de fuerzas armónicas que se desenvuelven armoniosamente sin conocerse”⁷⁴. Es así como Leibniz sitúa los cimientos que apuntan a una estética metafísica análoga a la de Platón⁷⁵.

También, aluce J. Plazaola, hay una valiosa psicología estética en el filósofo alemán:

Las *mónadas* sufren una evolución. Esa evolución, al nivel de la representación, pasa del conocimiento vago al conocimiento *distinto*. En la representación *clara y confusa* hay una fase que corresponde a la representación estética: es la representación confusa de la perfección. Comentando a Shaftesbury en 1712, Leibniz escribía: «El *gusto*, en cuanto

⁷² Cf. FRANZINI, ELIO. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Antonio Machado, 2000, p. 22.

⁷³ BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética*. *Op. cit.*, p. 177.

⁷⁴ PLAZAOLA, JUAN. *Introducción a la Estética*. *Op. cit.*, p. 88-89.

⁷⁵ Cf. BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética*. *Op. cit.*, p. 180.

distinto del entendimiento, consiste en percepciones *confusas*, de las que no puede darse *razón* adecuada. Es como un instinto. El gusto está formado por la naturaleza y los hábitos». Por ser *clara*, la percepción estética se distingue de la pura sensación; por ser confusa, se diferencia del conocimiento racional, que siempre es *distinto*. Los artistas pueden dar juicios excelentes de las obras de arte, pero no saben *dar razón* de ellas; sobre las obras que les desagradan se limitan a decir que «les falta un no sé qué»⁷⁶.

No se sabe a ciencia cierta si estas anotaciones de Leibniz implican que él atribuía un tipo autónomo de conocimiento a la experiencia estética. Al respecto, el pensador italiano B. Croce sostiene que “Leibniz es un ininterrumpido racionalista y que, puesto que entre el conocimiento confuso y el distinto no veía sino diferencia cuantitativa, el conocimiento estético era para él sólo un grado inferior respecto al conocimiento racional. Todavía no alcanza Leibniz una demarcación suficientemente precisa entre sentimiento e intelecto; se puede pasar de una zona a otra”⁷⁷. I. Kant también evitó una demarcación estricta y vio en el acontecer de la experiencia estética un juego de facultades. Es así como no solamente la contemplación estética, sino que aún los placeres estéticos se aminoran a fenómenos imperfectos, puesto que son conocimientos «confusos». Interpretaciones más «moderna» de Leibniz, sostienen que “pretendiendo que su conocimiento «claro y confuso» coincide con la «claritas extensiva» de Baumgarten y con la «idea estética» de Kant, y no puede reducirse a un simple y fracasado intento de conceptualización”⁷⁸.

Como no es nuestro objetivo hacer una exposición contrastada de las ideas estéticas de Leibniz con pensadores modernos, procedemos a centrarnos en un elemento que, a partir

⁷⁶ *Ibid.*, p. 89. A continuación la nota que consigna J. Plazaola a pie de página: *De cognitione, veritate et ideis* (1684): «At iudicii sui rationem reddere saepe non posse, et quarenti dicere se in re que displicet, desiderare nescio quid».

⁷⁷ PLAZAOLA, JUAN. *Introducción a la Estética*. *Op. cit.*, p. 89.

⁷⁸ *Ibid.* Es probable que Plazaola se refiera a lo consignado en la Historia de la Estética de R. Bayer (p. 181) quien refiere que “Baumgarten consideró que el ámbito propio de la estética se hallaba entre la sensibilidad y la inteligencia pura. Pero es Leibniz quien descubrió esta situación. La región estética es aquella en que se da la percepción confusa de la perfección. Esta estética de Leibniz es enteramente intelectualista, ya que la perfección implica un conocimiento. Kant sería el primero en afirmar que el dominio estético no se basa en el conocimiento, sino en el sentimiento (...). Juzgar estéticamente es tomar conciencia no de una serie de rasgos comunes, sino de un placer o una pena. Tenemos, pues, dos concepciones opuestas: la intelectual y la sensible”.

de la lectura del filósofo francés Gilles Deleuze sobre Leibniz y el Barroco, nos interesa mencionar en este intento de evidenciar la relación estética y fragilidad. Este elemento, categoría o concepto es el de *pliegue*.

b. El pliegue: una estética de la maleabilidad

El arte y la vida misma no se puede entender sin movimiento, curvatura, adaptación, flexura, amoldamiento, maleabilidad. En otras palabras, arte y vida no se dan sin *pliegue*. El arte sin pliegue es vacío (*informe nulidad*). La vida sin cuerpo, sin los pliegues de la piel, no alcanza ni superficialidad ni profundidad. F. Nietzsche a modo de canto evocará esta realidad tan presente en los antiguos: “¡Oh, estos griegos! Ellos sabían cómo vivir para eso hace falta quedarse valientemente de pie ante la superficie, el *pliegue*, la piel, venerar la apariencia. Los griegos eran superficiales- ¡por ser profundos!”⁷⁹. Esos pliegues y repliegues, tan importantes en M. Foucault recuerda Deleuze, remiten a la piel⁸⁰. Y la piel que se presenta ante el mundo como superficie lleva a la profundidad. La percepción del tacto lleva a experiencias tan placenteras y profundas: basta recordar una caricia, un beso, un abrazo desde y con la desnudez.

Ahora bien, nos acercamos a esta realidad del *pliegue* en el pensamiento de Leibniz a través de la lectura que hace el filósofo francés Gilles Deleuze en su libro *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. El Barroco, refiere Deleuze, no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un *rasgo*. Este *rasgo* del Barroco es el *pliegue* que va hasta el infinito, pues todo se pliega, se despliega y se repliega:

El Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. Abajo, la materia es acumulada según un primer género de pliegues, después organizada según un

⁷⁹ Cita hecha por VIGNALE, SILVANA. *Políticas de la vida y estética de la existencia en Michael Foucault*. Revista *Praxis Filosófica Nueva* serie, No. 37, julio-diciembre 2013: 169 - 192. Fecha consulta: 24 de mayo, 2023. (<http://www.scielo.org.co/pdf/pafi/n37/n37a08.pdf>)

⁸⁰ Cf. DELEUZE, GILLES. *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos, 2014 (6ª edición 2023), p. 141.

segundo género, en la medida en que sus partes constituyen órganos «plegados diferentemente y más o menos desarrollados». Arriba, el alma canta la gloria de Dios en la medida en que recorre sus propios pliegues, sin llegar a desarrollarlos enteramente, «pues van hasta el infinito»⁸¹.

Lo propio del pliegue no es la incisión, sino la inherencia, la unidad. El proceso que Deleuze hace, en definitiva, es lo que él llama el paso de la *inflexión* a la *inclusión*: “de la curvatura variable al foco de curvatura (del lado cóncavo), de la variación al punto de vista, del pliegue al envolvimiento”⁸². Ahora, esta inclusión, esta inherencia tiene una *condición de clausura o de cierre* que Leibniz expresa en su célebre fórmula, «no hay ventanas», y que el punto de vista no satisface suficientemente. La inclusión no descansa en el *punto de vista*, sino en aquello sin lo cual no sería tal:

Necesariamente es un alma, un sujeto. Un alma siempre incluye lo que capta desde su punto de vista, es decir, la inflexión. La inflexión es una idealidad o virtualidad que sólo existe actualmente en el alma que la envuelve. Así pues, el alma tiene pliegues, está llena de pliegues. Los pliegues están en el alma, y no existen actualmente más que en el alma (...). Vamos de la inflexión a la inclusión en un sujeto, como de lo virtual a lo actual, definiendo la inflexión el pliegue, pero definiendo la inclusión el alma o el sujeto, es decir, lo que envuelve el pliegue, su causa final y su acto acabado⁸³.

Esta *metafísica de la inclusión* le permitirá plantear la unidad envolvente como unidad individual irreductible, evitando el riesgo de comprender el individuo como relativo y, por tanto, verse fundido en un espíritu universal. Hay que decir que la *condición de clausura* leibniziana es contrastada e ignorada por M. Heidegger en su comprensión del *Dasein*, pues según este el hombre no precisa de ventanas por las que se producirían en él una abertura⁸⁴. Deleuze considera que Merleau-Ponty comprende mejor a Leibniz “cuando

⁸¹ DELEUZE, GILLES. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 11.

⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁸³ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

plantea simplemente que «nuestra alma no tiene ventanas, eso quiere decir *In der Welt Sein...*»⁸⁵. También acota que desde la *Fenomenología de la percepción* “invocaba el pliegue para oponerlo a los agujeros sartrianos y, en *Lo visible e invisible*, se trata de interpretar el pliegue heideggeriano como un «quiasma o entrelazo», entre lo visible y lo llamativo”⁸⁶.

Con lo que respecta a la fragilidad, ésta no es un punto de vista, un enfoque, sino que también es una realidad que descansa en un sujeto. Se trata de un *estar* continuo que define y afecta *ad intra* y *ad extra* al hombre y al cosmos. Ver, acoger, entender, aceptar la armonía que este *estar* efectúa en la continuidad de la vida, del todo, de las cosas, es esencial para comprender la propia existencia. Ignorar o asumir parcialmente esta disposición vital es tomarse de manera fragmentaria el mundo de la vida.

c. Pliegue y mónadas

Pasamos a ver la relación del pliegue y las mónadas. La tesis más célebre de G. Leibniz es la del alma entendida como una *mónada*, sin puertas ni ventanas, que obtiene sus más claras percepciones de un sombrío fondo. Este postulado sólo puede entenderse por analogía con el interior de una construcción arquitectónica barroca de aberturas imperceptibles para el que la observa desde dentro:

Es imposible comprender la mónada leibniziana, y su sistema luz-espejo-punto de vista-decoración interior, si no se los relaciona con la arquitectura barroca. Esta construye capillas y cámaras en las que la luz rasante procede de unas aberturas invisibles incluso para el que las habita (...). Más que un átomo, la mónada es una célula, una sacristía: una habitación sin puerta ni ventana, en la que todas las acciones son internas⁸⁷.

⁸⁵ Lo consignado es una nota a pie de página del texto *El pliegue. Leibniz y el Barroco* que estamos citando, más exactamente la nota 27 de la p. 39.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 42.

Ciertamente la mónada es la autonomía del interior, un interior sin exterior. Pero esto no implica un aislamiento respecto a la materia:

Las puertas y ventanas de la materia sólo abren o incluso sólo cierran desde afuera y sobre el afuera. Por supuesto, la materia orgánica ya esboza una interiorización, pero relativa, siempre en curso y no acabada. Por eso un pliegue atraviesa lo viviente, pero para distribuir la interioridad absoluta de la mónada como principio metafísico de vida, la exterioridad infinita de la materia como ley física de fenómeno. Dos conjuntos infinitos ninguno de los cuales se junta con el otro: «la división infinita de la exterioridad se prolonga sin cesar y permanece abierta, hay pues que salir del exterior y plantear una unidad puntual interior... El dominio de lo físico, de lo natural, de lo fenoménico, de lo contingente está totalmente inmerso en la interacción infinita de cadenas abiertas»⁸⁸.

Sintetizando algunos elementos, hay que apuntar que el pliegue no sólo afecta a todas las *materias*, sino que determina y hace aparecer la *forma*, convirtiéndola en expresión. El pliegue infinito pasa entre el alma y la materia, entre el interior y el exterior: la línea de inflexión es una virtualidad que no cesa de diferenciarse (se *actualiza* en el alma, pero se *realiza* en la materia, cada cosa en su lado). El acorde perfecto de la escisión se logra por la distribución en dos pisos, siendo ambos de un mismo mundo (la línea del universo). Sin embargo, al diferenciarse, se diseminan en los dos lados: el pliegue se diferencia en pliegues, que se insinúan en el interior y que desbordan en el exterior, articulándose así como lo alto y lo bajo. Pero, ¿es el *despliegue* lo contrario al pliegue? ¿La existencia de uno evidencia la desaparición del otro? Ninguna de las dos. El despliegue es la continuación (*extensión*) de su acto, de su manifestación. La búsqueda de un modelo (*paradigma*) del pliegue pasa por la elección de una materia y los componentes materiales del pliegue (la *textura*) no deben ocultar el elemento formal o la forma de expresión⁸⁹.

Por otro lado ¿por qué en esta búsqueda de fundamentar una Estética de la fragilidad hemos abordado el pliegue y la mónada leibniziana? Porque la estética se basa en la percepción, la experiencia de lo bello. El Barroco y el esfuerzo de Leibniz por comprender

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 50-54.

el modo de percepción del mundo exterior en el interior es una interacción estética: su sistema encierra belleza y armonía. La arquitectura, la música, las letras y la escultura hallan su unidad armónica en el pliegue. Pero hay una apreciación sobre lo débil en el sistema de las mónadas que pasamos a comprender.

d. Percepción, mónadas débiles y límite

G. Deleuze, en su análisis sobre Leibniz y el barroco, cuando trata en el capítulo 7 la percepción de los pliegues (III apartado: *Tener un cuerpo*) alude, de una u otra forma, a las relaciones *límite-sombra, cuerpo-espíritu, interior-comprensión del mundo*:

Debo tener un cuerpo, es una necesidad moral, una «exigencia». Y, en primer lugar, debo tener un cuerpo porque hay algo de oscuro en mí. Pero, a partir de este primer argumento, la originalidad de Leibniz es grande. Leibniz no dice que sólo el cuerpo explica lo que hay de oscuro en el espíritu. Al contrario, el espíritu es oscuro, el fondo del espíritu es sombrío, y es esa naturaleza sombría la que explica y exige un cuerpo⁹⁰.

Si el cuerpo en la concepción platónica es la realidad que nubla el interior, en Leibniz se invierte, en parte, esta realidad. Hay coparticipación y mutua necesidad. El alma está también llena de pliegues oscuros y aquello oscuro se ve como indispensable para comprender, se convierte en límite necesario para la interacción con la vida. Deleuze al tratar la percepción en los pliegues, refiere que

Todas las mónadas expresan oscuramente el mundo entero, incluso si no es en el mismo orden. Cada una encierra en sí misma la infinidad de las pequeñas percepciones. *Poderosas o débiles*, no es por eso por lo que se distinguen. Lo que las distingue es su zona de expresión clara, relevante o privilegiada. En el límite, se pueden concebir «mónadas completamente desnudas» que no tendrían esa zona de luz: vivirían en la noche o casi, en el vértigo y el aturdimiento de las pequeñas percepciones oscuras⁹¹.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁹¹ *Ibid.*, p. 118-119.

Luz y sombra, fuerza y debilidad, claridad y nubosidad hacen parte de las realidades más íntimas del hombre. Debilidad se asocia a ensombrecimiento, a desnudez de claridad. Pero es una realidad en la percepción y *δυναμισμός* (movimiento) respecto al pliegue. Ese elemento débil, desnudo, nublado, esta llamado a desplegarse (no a anular, sino efectuar movimiento):

Desplegar significa unas veces que yo desarrollo, que yo deshago los pliegues infinitamente pequeños que no cesan de agitar el fondo, pero para trazar un gran pliegue sobre cuya cara aparecen formas, y ésta es la operación de la vigilia: proyecto el mundo «sobre la superficie de un plegado». Otras, por el contrario, deshago uno tras otro los pliegues de conciencia que pasan por todos mis umbrales, los «veintidós pliegues» que me rodean y me separan del fondo, para descubrir de pronto ese fondo innumerable de los pequeños pliegues móviles que me arrastran a velocidades excesivas, en una operación vertiginosa, como «la correa del látigo de un carretero furioso...»⁹².

Queda claro que el espacio de percepción se da en los pliegues y es tarea desplegar lo *poderoso* y lo *débil*, lo claro y lo nuboso. También lo *débil*, lo desnudo del interior (apariciencia frágil) propicia el pliegue y, por tanto, la percepción por la cual se comprende e interactúa con el mundo. Para Leibniz todo es infinito, nosotros mismos somos infinitos, aunque también realidad débil, frágil y fragmentaria. Al pintar la curvatura de la vida algunos trazos (*pliegues*) serán bien definidos, otros serán un dibujarse débil en medio de fuerzas arrolladoras e inquisitivas. Pero pese a su levedad, ahí esta esa *realidad frágil* e innegable en el interior y en el exterior. Realidad que hace parte de la armonía⁹³ de la vida y narra, aunque para algunos de forma disonante, lo que significa vivir. Toda mónada interior o exterior al hombre (alma-cuerpo), poderosa o débil, tiene su función:

⁹² *Ibid.*, p. 120-121.

⁹³ Con respecto a la *armonía laibniziana*, esta “armonía no relaciona la multiplicidad con una unidad cualquiera, sino «con una cierta unidad» que debe presentar *caracteres* distintivos (...) Leibniz sugiere tres caracteres: *Existencia*, *Número* y *Belleza*. La unidad armónica no es la de lo infinito, sino la que permite pensar lo existente como derivando de lo infinito; es una unidad numérica, en la medida en que envuelve una multiplicidad («existir no es otra cosa que ser armónico»); se continúa en lo sensible, en la medida en que los sentidos la aprehenden confusamente, estéticamente”. *Ibid.*, p. 165.

Los dos aspectos de la armonía se encadenan perfectamente. La espontaneidad es la producción de los acordes interiores a cada monada en su superficie absoluta. La concertación es la correspondencia según la cual no hay un acorde mayor y perfecto en una mónada sin que haya un acorde menor o disonante en otra, y a la inversa. Todas las combinaciones son posibles, sin que nunca haya el mismo acorde en dos mónadas: cada mónada produce espontáneamente sus acordes, pero en correspondencia con los de la otra. La espontaneidad es la razón interna o suficiente aplicada a las mónadas⁹⁴.

Puede parecer que esta comprensión no nos lleva del todo a terreno llano y seguro. Pero para movernos en terrenos seguros, basta regresar a los textos de los pensadores, leerlos, y asimilarlos sin ninguna interpelación. Sin embargo eso sería todo menos un quehacer filosófico. Ellos se enfrentaron también a lo no pensado y proyectaron un camino. No seguir construyendo y recrear ese camino es traición a su legado. Buscar comprender aunque se bordeen los límites nunca ha sido tarea fácil. El límite es ese espacio donde mejor se puede hallar respuestas. Como consiga G. Deleuze, “en el límite, el universo material accede a una unidad en extensión, horizontal y colectiva, en la que las melodías de desarrollo entran ellas mismas en relaciones de contrapunto, desbordando cada una su marco y deviniendo el motivo de otra de tal manera que la Naturaleza, en su totalidad, sea una inmensa melodía de los cuerpos y de sus flujos”⁹⁵. Hay que pensar el límite. Las preguntas que se imponen tienen que buscar cauce. Esas preguntas que se plantea el mismo Deleuz en su *Lógica del sentido*: “¿cómo es posible pensar, alcanzar a pensar? ¿Qué ha sido pensado y cómo, en el seno de qué olvido, desde qué malhumor contra la vida? ¿Qué puede ser pensado, con qué cuerpo, desde qué instintos, a través de qué instituciones? ¿Cuáles son los *límites* de lo impensado, de lo impensable, con los que el pensamiento no puede dejar de medirse? ¿Qué es lo que da que pensar?”⁹⁶

⁹⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁶ DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Surcos, 1990 (9ª impresión 2022), p. 16.

Pues la *Estética de la fragilidad* debe ser pensada, trabajada, buscada, rescatada, construida. Está presente en la carne, en el espíritu, en las formas, en lo visible y en lo invisible. Esta búsqueda de fundamentación o elaboración de una estética de la fragilidad se mueve en este campo del límite y vemos en él el espacio de posibilidad para buscarla. Evocando esta realidad pasamos a la propuesta filosófica de un filósofo contemporáneo: Eugenio Trías (1942-2013) y su propuesta filosófica del *Límite*.

2.4 Contemporánea

La estética contemporánea es tan plural como la filosofía y el pensamiento mismo en general. Pese a la multiplicidad de textos, reflexiones y publicaciones en torno a la estética en el siglo XX, M. Perniola (1941-2018) considera su extensión y variedad susceptible a cinco grandes campos conceptuales: *vida, forma, conocimiento, acción y sentimiento*⁹⁷. Pero sin lugar a duda la reflexión sobre lo bello en la época contemporánea es desbordante y no tenemos la más mínima intención de esbozar tan magna pluralidad.

Ahora bien, ¿por qué rastrear y fundamentar una Estética de la fragilidad desde el pensamiento de E. Trías? Como dice Vicente Verdú “los principios de otras filosofías han reproducido en sus enunciados el sólido peso de los cimientos de hormigón. Trías, por el contrario, se ha apoyado en lo aparentemente más frágil, lo más resbaladizo o delicado, lo sólo aprensible a través no ya de las garras de la razón sino de los sensores de la intuición, la emoción y la música”⁹⁸.

Nos interesa abordar a continuación la relación que hay entre la realidad de fragilidad y el concepto de lo siniestro como categoría estética y la realidad de límite en esta interacción.

⁹⁷ Cf. PERNIOLA, MARIO. *La estética contemporánea*. Madrid: Antonio Machado, 2016, 320 pp. El autor dedica a cada campo conceptual un capítulo de su libro. El capítulo sexto está dedicado a la relación *estética y cultura*. Dicho vínculo que, en palabras del autor, “hunde sus raíces en la obra del escritor alemán Jacob Burckhardt, quien se percató, con gran anticipación y dando muestras de un inteligente poder premonitorio, del declive de la cultura estética occidental” (p. 14).

⁹⁸ Esta apreciación está contenida en el Prólogo que hace V. Verdú a la obra TRÍAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2016 (8ª reimpresión 2022), p. 13.

a. Eugenio Trías: lo *siniestro* y la *sombra* como categorías estéticas

En su obra *Lo bello y lo siniestro* (1981) postula que lo siniestro es condición y límite de lo bello. Fundamenta su argumento examinando las categorías de lo *bello*, lo *sublime* y lo *siniestro* a la luz sobre todo de la importante monografía de Sigmund Freud *Das Unheimliche*; luego pone a prueba esas categorías interpretando el díptico *La alegoría de la Primavera* y *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli y la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock; también contrasta estas categorías en relación a la teoría de la tragedia griega desde S. Freud; finalmente, a modo de apéndice, consigna una interpretación del Barroco como “*Escenificación del infinito*”⁹⁹.

Sin entrar a exponer detalladamente cada uno de estos apartados, nos centramos en los puntos que tocan la relación a lo bello, lo sublime, lo siniestro y la sombra en este proceso frágil de la experiencia estética.

El sentimiento estético, refiere Trías, no quedará ya, en y después de Kant, limitado a la categoría limitativa de lo bello:

Objetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad, superior al entendimiento, de la razón. El idealismo alemán llevará hasta la consumación esta incursión kantiana, ensanchadora del ámbito de lo estético, en la esfera que registra el sentimiento de lo sublime. Lo bello será, desde entonces, conceptuado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como «bello» y «sublime». La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito¹⁰⁰.

Pensadores como F. Schelling, K. Krause, G. Hegel asumirán, junto con los filósofos de la naturaleza y los románticos, estas premisas en sus planteamientos estéticos. Lo bello será

⁹⁹ Cf. TRÍAS, EUGENIO. *Creaciones Filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 20-21.

¹⁰⁰ TRÍAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2016 (8ª reimpresión 2022), p. 41-42.

iniciación, punto de partida hacia el corazón de lo divino. Pero dicho viaje, a través de la selva oscura, no estará privado de inquietudes y peligros. Es así como

El carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan sólo se manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes de la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan sólo percibimos sensiblemente algunos velos. Divinidad atormentada y en lucha y contradicción consigo misma, como, desde distintos puntos de vista, la concebirán Hegel, Schopenhauer y el joven Nietzsche¹⁰¹.

Las inquietudes apuntadas por Trías en este itinerario de lo bello y sublime se pinta con aire de una realidad inevitable (lo *siniestro*):

¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela? ¿Será un rostro espléndido, como aquel rostro luminoso que irradiaba a través de los círculos de las hipóstasis inferiores, tal como lo entreveía el renacentista Marsilio Ficino, lo que entonces se nos patentice? ¿Sería una luz cegadora ante la que cede toda visión y sólo puede alcanzarse en la tiniebla? ¿Será ese Dios Tiniebla, el corazón de la tiniebla, el fondo oscuro y siniestro de una deidad atormentada en sus desgarramientos, conceptuable como dolor y voluntad o como Uno primordial en perpetuo autodesgarramiento? ¿O esa oscuridad y esa tiniebla será el último velo, angustioso velo, que a modo de noche oscura impide el vuelo terminal, aquél en el curso del cual se logra dar «a la caza, alcance»?¹⁰²

Ese Rayo de Tiniebla que evocábamos en el apartado de la Edad Media evidenciado por el Pseudo Dionisio, sigue siendo inquietud, dilema, enigma. ¿Qué contiene ese fondo oscuro y enigmático? La percepción estética se enfrenta a esta realidad y más fuerte aún, esta realidad se impone a las percepciones humanas. La turbación generadas por estas dudas abre la curiosidad sensible e intelectual hacia ese fondo del ser que, desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo esencial¹⁰³:

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Cf. *Ibid.*

La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro. Desde estas consideraciones cobra toda su significación el aforismo de Rilke: «Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar». Y ese comienzo nos aventura, como tentación, hacia el corazón de la tiniebla, fuente y origen, feudo de misterios, que «debiendo permanecer ocultos», producen en nosotros, al revelarse, el sentimiento de lo siniestro¹⁰⁴.

Se trasluce así el espacio donde se define o se rehace la vida: el *límite*. Un límite existente pero no claro (*sombrío*). El límite se impone como posibilidad y esa posibilidad no esta hecha, hay que construirla, darle forma y concreción. Es así como el mismo límite tiene carácter de levedad. Esa misma levedad que extenua a quien busca y le posiciona en estado frágil, tanto sensorial como intelectualmente. Pero este hecho no dispensa de la necesaria comprensión que se debe realizar de dicho proceso. No hay dispensa para quien entiende la necesidad y el sentido de dar contenido a la vida.

b. La fragilidad, sombra necesaria para comprender lo estético

Eugenio Trías postula lo siniestro como límite y condición de lo bello. Esta categoría estética de lo siniestro la presenta en contraste y como sombra de las categorías de lo bello y lo sublime, que fundan las estéticas tradicionales¹⁰⁵. Lo siniestro como lo frágil siempre son experiencias de límite y por tanto no plenamente comprensibles. Sin embargo, esto no significa que en el modo concreto de sus vivencias no se experimente impresiones de verdad.

La experiencia estética muchas veces es percepción simple, fugaz, débil, endeble. Como si lo único que conectara nuestra percepción interior de un objeto exterior fuese un *hilo*. En el caso de la percepción visual, el ojo (*visión*) queda vinculado débilmente a la imagen. Esta fragilidad (que genera *vértigo*) la evoca Trías cuando analiza lo siniestro en el cine:

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁰⁵ Cf. MORENO GARCÍA, ABDÓN. *Humanistas para el siglo XXI. Op. cit.*, p. 99.

Nuestro ojo atónito perdía el soporte de su unidad, unidad que se nos revelaba ficticia. Con ello nos daba la clave fundamental para entender el film, para entender cualquier film: todo ese burbujeante mundo de ensueño, a través del cual circulaba una historia o narración aparentemente lineal, quedaba suspendida del *hilo frágil* e invisible que anudaba nuestro ojo soñador con el ojo de la imagen (...)¹⁰⁶.

La concepción "*Estética de la fragilidad*" podría ser una de esas sombras a las que Eugenio Trías invita ser sometidas al diálogo permanente. ¿Acaso la *fragilitas conditio* no es una experiencia de límite? ¿Experimentar la fragilidad no trae consigo experiencia de lo siniestro? Así como lo siniestro es elemento, aunque sombrío, necesario para comprender lo bello, sin lo frágil no hay experiencia fecunda. Y es que una fecundidad radical se da, sin lugar a duda, en el límite:

El límite es, en este sentido -como Uno, como el Bien-, siempre fecundo (...). Sólo el Límite es indivisible, y por tanto simple en su capacidad de determinación fecunda (de lo infinitamente divisible en aumento o disminución). Sólo el Límite compone y constituye el acto en el cual se determinan ambas potencias, que jamás se repliegan en un infinito actual afirmativo relativo a lo máximamente extenso, intenso o perfecto, sea en clave de «idea teológica» (de Filón de Alejandría en adelante), o en clave de «idea cosmológica» (cardenal Cusano, Giordano Bruno); o de «idea psicológica» (concepción nietzscheana del *Übermensch*)¹⁰⁷.

Si a la base de la estética del límite de E. Trías se halla una antropología basada en el límite de la carne, una estética de la fragilidad emana y es posible porque a la base hay sustancialmente una antropología y naturaleza de lo frágil. Siempre se habla que a la base del origen del hombre esta la fuerza y la luz de lo divino. Sin embargo la sabiduría también canta su pequeñez y fragilidad: "*¿qué es el hombre para que pienses en él, el ser humano para que lo cuides? Lo hiciste poco inferior a los ángeles, lo coronaste de gloria y esplendor*" (Salmo 8, 5-6). La pregunta y afirmación es autoconsciencia de grandeza pero también de

¹⁰⁶ TRÍAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit., p. 110.

¹⁰⁷ TRÍAS, EUGENIO. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 865.

límite. Reconoce la atracción de lo divino y el poder que le ha sido concedido. Pero proclama también su finitud, su flaqueza: “lo hiciste poco inferior a los ángeles”. Y a veces ese recuerdo de lo divino por el hombre creyente parece ausente: “¿hasta cuándo me tendrás olvidado, Señor? ¿Eternamente? ¿Hasta cuándo me ocultarás tu rostro?” (Salmo 13, 2). La experiencia de límite es luz y oscuridad, consuelo y aflicción, certeza y duda. ¿No es esta dinámica una tácita evidencia de la levedad humana? ¿No se configura en ella aspectos esenciales de la vida? ¿No es en el espacio limítrofe donde se experimenta de manera más aguda lo sensible y sus dinamismos? Ciertamente “el límite resplandece en lo sensible abriendo y proyectando desde él el mundo, mundo de la configuración de significaciones y significados, mundo significativo”¹⁰⁸.

Pero en este espacio de límite se juegan la consistencia no sólo la estética que buscamos sostener, sino también la religión, la ciencia, la literatura, el arte. Así lo refiere E. Trías al concluir la primera sinfonía (*Estética del límite*) de su obra *Lógica del Límite* (1991):

Es la «ciencia», el «arte» y la «literatura» los que son retados y puestos a prueba por ese discurso que se quiere eliminar, y que recuerda que el límite, lugar del ser, es el lugar de la verdad y del sentido. Un arte que no se eleva hasta el límite ni se alza hasta lo simbólico no se produce como arte (puede ser buena artesanía novelística, o ejercicio virtuoso o costumbrista, o producto de consumo que da gusto y contento al receptor «masivo» que ese producto pide). Una «ciencia» que no se eleva hasta plantear ideas-límite no se realiza como ciencia (allí donde se hermana de forma dialéctica con la propia filosofía, como sucede en la gran ciencia de Leibniz, de Newton, de Galileo, de Einstein o de Heisenberg) sino que se desploma en el mísero estatuto de «tecnociencia». Una literatura que no se construye desde las raíces simbólicas, simbólico-conceptuales, del *logos*, pensar-decir, decae en puro narrativismo «postmoderno», cuando no en trivialidad encanallada y periodística¹⁰⁹.

En consecuencia, una estética de la fragilidad no sólo encierra cuidado y delicadeza. También encierra noche tremenda que interroga lo más profundo del sentimiento. Una

¹⁰⁸ TRÍAS, EUGENIO. *Lógica del Límite*. Barcelona: Ensayos/Destinos, 1991, p. 99.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 221.

Estética de la fragilidad interactúa con lo bello, lo sublime y siniestro. La experiencia estética integra lo fragmentario de manera armónica e hilada, aunque no abarque del todo el enigma, pues no es ese su propósito (*hybris*). Esta integración asume la fragilidad de los procesos de percepción al igual que el fruto débil de los mismos. Aceptar la manquedad de los ritmos (*tempo*) corpóreos y de comprensión es la disposición que reivindica la estética de lo frágil. Y no sólo reivindica el tiempo de los procesos, sino también una comprensión de los espacios: la apreciación estética, podemos decir, reconoce que no hay derecha sin izquierda (*non est dextera sine sinistra*) del mismo modo que no hay arriba sin abajo (*non este supra sine infra*).

II. TRANSPARENCIA DE LA *FRAGILIS CONDITIO*

Tras haber hecho la fundamentación de una *Estética de la fragilidad* recorriendo y trenzando algunas ideas, conceptos e intuiciones a través de la historia de la filosofía, nos proponemos en esta segunda parte acercarnos al producto mismo (*creación material*) de esta concepción estética. Y lo hacemos desde el arte mismo. La obra de arte transparenta intuiciones y modos de comprender y relacionarse tanto consigo mismo como con el mundo. El arte se impone como ese espacio para pensar la vida y lo que la abarca. Como refiere E. Trías en el prólogo a la octava edición de su obra *Lo bello y lo siniestro*, “lo propio del arte estriba en esa singularidad de su modo de presentarse; lo cual significa una importante prueba a todo ejercicio de reflexión filosófica”¹¹⁰.

En este marco, en este movimiento del pensar filosófico, implantamos una pregunta esencial: *¿qué experiencia estética envuelve la fragilidad?* El cuestionamiento por aquello que envuelve, circunda, rodea (*περιβάλλει*) dicha estética, nos lanza a indagar por algo más radical, por la génesis (*γένεσις/ἀρχή*) de esta estética. La pregunta, aunque para algunos les sea ambigua y pasada de moda, fruto de las instalaciones en el propio capricho y en el vacío conformismo, es por la verdad (*ἀλήθεια*): *¿qué transparenta la Estética de la fragilidad?* Es en el espacio del límite que referíamos al final de la primera parte donde se puede hallar respuesta. Esta concepción de verdad como *transparencia* la aborda E. Trías cuando reflexiona sobre la *transparencia del límite* en su obra *El hilo de la verdad* (2004). Es un texto clave para entender la idea de *límite* y la concepción de *verdad* como *transparencia*. La transparencia es evidencia. Y es que a veces en lo más diáfano y patente se halla la verdad de las cosas. Sin embargo “muchas veces, como recuerda Aristóteles, lo más difícil de ver es, justamente, lo que más a la vista está; y el mayor y mejor escondite (...)”¹¹¹. Pues queremos acercarnos a la apariencia y escudriñar lo común en la obra de arte para interactuar con aquello que la obra misma oculta y desvela cuando se le contempla.

¹¹⁰ TRÍAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit., p. 17.

¹¹¹ TRÍAS, EUGENIO. *El hilo de la verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, p. 263.

Hablamos de contemplación en el sentido más dinámico de la expresión, en la dinámica misma del pensar.

Ahora bien, no buscamos hacer una reducción filosófica del arte y la estética. Reconocemos, ante todo, la independencia y especificidad de cada área. Sin embargo el trabajo interdisciplinar es un ejercicio libre de la misma razón y de las formas cognitivas y vivenciales de quien las trata. Es una *circunstancialidad* característica de *intersección* que he aprendido en este acercamiento y estudio durante las clases de Estética:

Ni la dimensión estética se reduce al arte, ni el arte se reduce a su dimensión estética, siendo en cambio la intersección de ambos el campo central y de mayor riqueza para toda la reflexión estética en general (...). Frente a una visión tradicional aún bastante dominante, hay que admitir que la dimensión estética se revela al pensamiento como un eje fundamental de la experiencia y la condición humanas y por lo tanto es un campo legítimo y necesario para ejercer una filosofía primera y radical acerca de lo real, y no un aspecto complementario en donde se reflejaría, o aplicaría, una concepción previa del mundo o la verdad¹¹².

El método que seguiremos al acercarnos a las distintas temáticas es el método de la estética filosófica (reflexivo y analítico):

Un retorno del pensamiento sobre sus intuiciones espontáneas; es una toma en consideración de los fenómenos y su dirección, ya sea para profundizar sobre lo vivido, o para organizar los conceptos en estructuras de conjunto o para encontrar en los hechos rasgos de sus condiciones a los cuales podremos referirnos. El método filosófico puede, así, aplicarse al arte como actividad creadora del espíritu humano, y la reflexión encuentra en el arte ejemplos típicos de lo que constituye la creación, la contemplación, las esencias, los modos de existencia"¹¹³.

¹¹² PINILLA, RICARDO. *Programa Curso de Estética Filosófica I-II. Curso 2022-2023*. Madrid: Universidad de Comillas, p. 2.

¹¹³ Cf. SOURIAU, ÉTIENNE. *Diccionario Akal de Estética. Op. cit.*, p. 537.

Mi modo de acercarme a la estética es redescubriendo en la reflexión esas representaciones que se dan en el arte en torno la condición humana. La marcada nota del límite y la fragilidad están siempre presentes. Lo representado no funciona como herramienta violenta que recuerda al hombre su aplastada contingencia. El arte se convierte en el libro de los misterios humanos donde el espíritu lo vislumbra afectivamente sin posicionar al margen la razón. Por el contacto con él contacta exteriormente con lo que significa ser hombre y a lo que no se puede ni debe escapar: *contemplatio et meditatio* le llevan a releerse desde lo plástico y sonoro (proyección de su interioridad). La experiencia estética, al intuir al hombre por medio de los hilos del arte, muestra al hombre la profundidad que lo habita, le predica que la piel no es frontera, ni hacia dentro ni hacia fuera. Que hay un ensamble entre lo interno y lo externo. Y, sin grandes discursos, comprende la relación de su cosmos interior con el mundo que habita y se le representa: *experientia* (vivencia) y espacio que el hombre habita.

Ahora, como refería antes, la *circunstancialidad* de quien reflexiona y sus características propias en el modo de analizar y describir esculpen el discurso. Por eso lo narrativo no estará ausente: nos reconocemos, de una u otra manera, bajo el influjo (*Halitus / αναπνοή*) de la razón poética. Una razón poética que reconoce el concepto ampliado de arte. ¿A qué se refiere la expresión “concepto ampliado del arte”? El artista vanguardista Joseph Beuys lo define de manera tal, que lo relaciona con esa génesis, con el carácter de verdad y raíz de la vida y la condición humana:

El concepto ampliado del arte no es una teoría, sino una manera de proceder, en la que se dice que el ojo interno es mucho más importante que las imágenes externas que se forman en cualquier caso. La condición para que surjan buenos cuadros «externos», que por mí pueden estar en los museos, es que la imagen interna, la forma de pensar, de imaginar, de sentir, posea la calidad que ha de tener un cuadro equilibrado. En este sentido, yo devuelvo el cuadro a su lugar de origen¹¹⁴.

¹¹⁴ FRIEDHELM, MENNEKES. *Joseph Beuys: PENSAR CRISTO*. Barcelona: Herder, 1997, p. 74.

La génesis de la estética no difiere de la génesis de la verdad. La experiencia estética es experiencia de verdad (*αλήθεια*), una verdad meditada, un *λόγος* que sustenta la vida. El mencionado J. Beuys ve en la génesis ese *Verbum* que habita en el ser humano y le abre no sólo a la materialidad del mundo sino a su realidad espiritual entremezclada en él:

Retorno a la frase: en el principio era el *verbo*. El verbo es una forma. Este es el principio evolutivo que sólo puede originarse en el ser humano, que puede surgir del ser humano, porque la antigua evolución ha sido alcanzada ahora. Este es el motivo de la crisis. Todo lo nuevo que tiene lugar en la tierra debe suceder por medio del hombre. Pero no podrá ocurrir si la fuente está agotada, es decir, si el inicio no tiene forma. Por lo tanto, yo reclamo una manera mejor de pensar, sentir y querer. Estos son los auténticos criterios estéticos. Pero no han de ser juzgados exclusivamente por las formas externas, pueden ser valorados en el interior del ser humano, sólo en ese momento serán visibles. Entonces comprenderemos de repente que somos seres espirituales; entonces comprenderemos que lo que es visible dentro de nuestro espíritu se convierte en una fuente de imágenes, que poseen su propia matemática interna y nos permiten percibir la energía de *Cristo*¹¹⁵.

Son realmente iluminadoras las consideraciones del artista alemán. El lugar donde se da y emana la verdad, las formas, la experiencia estética, es el hombre. Pero no nos detenemos en estas apreciaciones y retomamos las consideraciones iniciales. Ante la pregunta por la *transparencia*, en este acercarse a las obras para comprender y participar de su verdad, se impone la necesidad de asumir el sentido adorniano de una filosofía del arte que ante todo debe aceptar el carácter enigmático de toda obra de arte y de todo hecho estético¹¹⁶. Desde un deseoso anhelo, pero ante todo desde la necesidad de asumir esa realidad enigmática presente en el arte, nos acercamos a algunas obras para desvelar (*comprender*) la estética de lo frágil que intuimos y deseamos describir.

¹¹⁵ *Íbid.*, pp. 74-76.

¹¹⁶ Cf. ADORNO, TH. W. *Teoría Estética*. Tres Cantos: Akal, 2004 (3ª reimpresión 2020), p. 164: “todas las obras de arte, y el arte en conjunto, son enigmas; esto ha irritado desde antiguo a la teoría del arte. Que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje”.

1. Pensar desde la desnudez: *El Joven desnudo* de H. Flandrin

Para que broten las palabras siempre se hace necesario mirar a la obra. Es lo que me digo cuando pierdo el rumbo al consignar aquí lo que significa pensar la fragilidad, percibir su belleza. A veces basta con vivir el cuadro simple y sencillamente con la mirada. Se trata de situarse en estado de contemplación. Pero un contemplar como enmudecimiento sereno. Perder la palabra menguando la propia voz. Pero no se mengua la voz hasta su muerte, sino hasta que sea tan fina y delicada que hile con la voz de la obra que inaugura su palabra *in crescendo*. Así surge la conexión, la sintonía con lo que susurra la obra y el eco del propio corazón.

El ceder, el menguar, refiere despojo y desnudez. Dejar o liberarse para hacerse cargo de algo. Ofrecer para recibir el *don*. Es como el ritmo sonoro del aire que se transporta por las venas, es el relajamiento y la contracción del fluido sanguíneo (*diástole* y *sístole*). Esta metáfora de la tensión arterial, del transporte del oxígeno, nos simboliza y significa el fluir del pensar (*πνεῦμα/spiritus*). Relajar es desnudarse, soltarse, ubicarse. Contraerse es sentirse, percibirse, mirarse y escucharse. Estas dinámicas nos llevan a un replegarse en sí para que se produzca esa posición íntima y subjetiva: pensar-*se* desde la desnudez.

a. Posición, *clausis oculis* y profundidad de la piel

Esta realidad sonora, estética, se ve de manera latente en el cuadro del pintor francés Hippolyte Flandrin (1809-1864) llamado *Joven sentado junto al mar*¹¹⁷ hallado en el Museo Louvre de París. Algunos pueden ver en el cuadro la representación del típico joven sumergido en estado de crisis y angustia. Pero nada más lejos de la pureza, serenidad y luminiscencia de la pintura. La posición recogida del cuerpo, la postura relajada de las manos, el reposo de la cabeza sobre las rodillas evoca el estado originario de la concepción humana, la posición fetal. El rostro sereno descansando la cien en la propia carne es símbolo de contacto consigo mismo, de autorreflexión. El cierre de las ventanas que miran

¹¹⁷ Título original: *Jeune Homme nu assis au bord de la mer, figure d'étude* (1835-1836).

al mundo (*oculos*) son abertura al mundo del interior. ¿Acaso duerme? La postura no es de descanso somnoliento. Es de reflexión. Pero piensa no con la pesadez de las vestiduras sino desde la desnudez corpórea, que evoca el desabrigo más radical: el pensarse en silencio, el encontrarse consigo mismo, desprovisto de toda mirada más que la propia, sin ninguna voz más que el eco que genera la propia voz en el laberinto interior. ¿Qué se busca cuando se cierra los ojos? ¿Quizás hallar centro, serenidad, respuesta? Se busca sinceridad (*αλήθεια*). Pero para ello es necesaria la soledad. Lo hemos venido diciendo desde la primera parte donde fundamentábamos las bases de una *Estética de la fragilidad*: “sólo en soledad se siente la sed de verdad que colma la vida humana (...). En esta soledad sedienta, la verdad aun oculta aparece, y es ella, ella misma la que requiere ser puesta de manifiesto”¹¹⁸. Desnudarse y cerrar los ojos para buscar en el mundo interior. Un espacio donde habitan y se entrelazan luces y sombras, certezas y temores, sueños y tragedias.

Tras imbuirse en el cosmos que nos habita, efectuado por la ceguera voluntaria al mundo exterior, siguen latentes los sentidos y la memoria de aquello obtenido por los mismos. Los sentidos, aún la vista ciega (*clausis oculis*), siguen siendo vehículo y conexión con otra realidad diferente a sí mismo. Son los sentidos que abren a un mundo incalculable de εἶδος (ideas) por la acción misma de αἰσθήσεις (sentir). P. Valéry reconoce esta infinitud de variedad levemente abierta por los sentidos: “observo -dice el poeta francés- que nuestros sentidos nos procuran solamente un mínimo de indicaciones que transponen, para nuestra sensibilidad, una parte infinitamente pequeña de la variedad y de las variaciones probables de un «mundo» que no es ni concebible ni imaginable por nosotros”¹¹⁹.

Sin los sentidos no hay apertura al cosmos ni conexión con el suelo que nos fundamenta , con el mundo exterior que nos acoge y soporta. Paul Claudel hace una descripción

¹¹⁸ ZAMBRANO, MARÍA. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987 (2ª reimpresión 2022), p. 65.

¹¹⁹ VALÉRY, PAUL. *Reflexiones simples sobre el cuerpo*. En: FEHER, M., NADAFF, R. Y TAZI, N. *Fragments para una Historia del cuerpo humano, Parte segunda*. Madrid: Taurus, 1991, p. 397.

hermosa y, cómo no, poética, sobre la didáctica del alma, el cuerpo, los sentidos, el interior y la exterioridad que vale la pena traer a colación:

El cuerpo es la obra del alma: es su instrumento práctico, su expresión y su prolongación en el ámbito de la materia. Gracias a él y a los órganos de que consta podemos entrar en comunicación con la realidad física ambiente y recibir de ella informaciones variadas y sutiles que la experiencia y la razón interpretan, tras lo cual, y todavía gracias a él, podemos ejercer una acción figurativa en el exterior. De este modo los sentidos no son artefactos adaptados y como atornillados a nosotros desde fuera por un obrero diestro. Son el producto y la forma exterior de nuestras facultades internas y de esa necesidad que modela nuestro ser profundo respecto a alguna cosa externa a nosotros, que nos hace capaces de aprehenderla y de recibir su impronta. Así, un buen medio para conocer el alma es mirar el cuerpo, y desde nuestros órganos exteriores de percepción y de aprehensión llegar a los agentes internos que los utilizan y los dirigen después de habérselos construido¹²⁰.

El joven de la pintura que analizamos se halla en la cima y borde de una roca. Antes de cerrar los ojos ha contemplado el mar. Su oídos siguen escuchando su imperante potencia, su piel siente el salino aire que trae condensadas sus aguas. Percibimos ante la contemplación del cuadro del pintor francés una invitación: despojarse de los ropajes, ubicarse en posición embrionaria, cerrar los ojos e imbuirse en el mar inmenso del pensar. El cuerpo desnudo es el punto de partida de lo que envuelve la obra de arte, el proceso al que llama. El trabajo y especificidad de esa llamada ya es de cada uno de los espectadores, de aquellos que se abren y sintonizan con la obra.

¿Tiene que ver esto que hemos dicho con la realidad frágil de la vida humana? Pensar-*se* se ve como una estado vulnerable. Se dice popularmente a quien esta reflexivo y manifiesta ideas hondas “estas muy profundo”. Se indica en el sentido de “estas en crisis, imbuido en tus pensamientos”, como perdido y saturado de ideas y emociones. Al final es una situación de desnudez e incomprensión ante el entorno. Ciertamente se le huye al pensar, a la desnudez del pensamiento. Se prefiere el revestimiento de ruido, de la rutina, de la

¹²⁰ CLAUDEL, PAUL. *Presencia y profecía*. Salamanca: Sígueme, 2015, p. 50.

comodidad vacua de recorrer el tiempo por mecanismo y sin la conciencia de cada pisada. Hay un desencantamiento por el cuerpo desnudo en su más sencilla naturalidad y espontaneidad. Se tonifica el cuerpo para mostrarlo, lucirlo, venderlo a la mirada que elogia y acrecienta el ego. Se trabaja el cuerpo para mostrar otro revestimiento: el del orgullo y la vanidad que llaman a la atracción y al deseo. Se hace necesario pensar la desnudez y pensar desde la desnudez. ¿Qué desnudez? No la expuesta tras la trabajada y voluptuosa corporeidad, desde la hermética razón. Sino desde la desnudez que nos suministra *piel frágil*. En la desnuda piel hay hondura. En palabras de P. Valéry, “lo más profundo es la piel”¹²¹. En torno a esta expresión G. Deleuze intentó exponer la filosofía como dermatología general o arte de las superficies en su *Lógica del sentido*¹²². Pero también en dicho texto Deleuze expresó que no hay “nada más frágil que la superficie”¹²³.

Ahora bien, el deseo instintivo en el arte no ha sido el de imitar, sino el de perfeccionar. En la cultura juvenil ampliamente influenciada por la era digital y las redes sociales, la perfección consiste en la detallada repetición. Una ejemplificación de ello es el baile coreográfico de un *tick tock*, el vestir similarmente a un artista de fama, las formas y movimientos del cuerpo afines a determinadas personalidades del mundo de la farándula. La atracción por la identidad tiene aire y efecto de reproducción e intrínsecamente de anulación de la especificidad del propio sujeto.

b. Estado naciente y desnudez

Nacer es la segunda irrupción en el mundo tras la concepción. El desprendimiento del hilo que vincula a la madre es el primer acto de individualidad. Pero no se nace del todo

¹²¹ DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido. Op. cit.*, p. 36. En palabras de Deleuze: “Paul Valéry tuvo una frase profunda: lo más profundo, es la piel”.

¹²² DELEUZE, GILLES. *Conversaciones (1972-1990). Op. cit.*, p. 141. Deleuze, comentando la expresión de Valéry, consigna: “es una frase muy hermosa. Los dermatólogos deberían tenerla inscrita en su puerta. La filosofía como dermatología general o arte de las superficies (yo intenté describir estas superficies en la *Lógica del sentido*)... La superficie no se contraponen a la profundidad (que retorna a la superficie) sino a la interpretación”.

¹²³ DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido. Op. cit.*, p. 113.

desnudo. Al feto le reviste el unto sebáceo que se le retira parcialmente tras nacer. Los restos irán desapareciendo en los primeros meses. El referido material graso tiene una función: proteger la delicada piel del feto, además de tener propiedades antibacterianas y bactericidas. La desnudez es espontaneidad de la naturaleza y de los hombres. Desde el principio al neonato se le reviste de ropajes tipificados por colores y combinaciones. Tal acción brota de los progenitores como acto de cuidado, generosidad, alegría y belleza. Desde el nacimiento se va haciendo natural aquello que al inicio no lo era: cubrir la desnudez. El niño va aprendiendo y hace suyo ese vestirse y revestirse de colores, materiales, accesorios, muchas veces impulsados por la vanidad y la extravagancia. La sobriedad está ausente, a no ser que los condicionamiento sociales lo impongan (pobreza, normativas políticas o religiosas). Pese a eso, la ideología imperante en la sociedad es la adquisición y el revestimiento que no deja de ser el ensombresimiento y ocultamiento de la desnudez naciente. A la par de este aprendizaje de revestimiento hay un proceso de ocultamiento, de desconocimiento de la piel en su sentido más íntimo (corpóreo y espiritual). Sin embargo, revístase de lo que se revista el cuerpo, “la desnudez humana reaparece siempre, a pesar del traje que la disimula”¹²⁴.

Hay que regresar a la posición originaria del nacimiento. No como *topos* cronológico (lugar temporal), sino como *estado originario* de ser y estar. Hay en la desnudez génesis (*recreatio*), construcción, ἀρχή. El tiempo muchas veces opaca la mirada interior, la disposición original de aprehensión que se tiene al nacer. La novedad del espacio tras salir del vientre materno, los sonidos captados fuera del mundo de la madre, los olores y colores, se van haciendo con el tiempo convención monótona. Por eso al adulto le va siendo cada vez más difícil la capacidad de asombramiento: se afinca de tal forma en los espacios y en el tiempo que aunque dotado de sentidos el letargo de los mismos prevalece. Se encuentra encarcelado en la sombra y pierde interés por la libertad (*resurgere*). Se instalan en la costumbre de la superficie y no en la costumbre de apreciar la novedad (ἀρετή). Este acostumbrarse a *ver* (*intelligere*) requiere empeño continuo, esfuerzo. Platón lo expone claramente en el Libro VII de la República:

¹²⁴ BRUN, JEAN. *La desnudez humana*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977, p. 218.

Solo la fuerza de la costumbre, creo yo, le habituaría a ver las cosas de lo alto. Primero, distinguiría con más facilidad las sombras, y después de esto, las imágenes de los hombres y demás objetos, reflejados en las aguas; por último, percibiría los objetos mismos. En adelante, le resultaría más fácil contemplar por la noche las cosas del cielo y el mismo cielo, mirando para ello a la luz de las estrellas y a la luna, que durante el día el sol y todo lo que a él pertenece¹²⁵.

Ahora bien, en el estado de disposición naciente lo captado, como afirma M. Zambrano, es visión, iluminación, epifanía:

Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre, al par, la visión. Cuando el sentido único del ser se despierta en libertad, según su propia ley, sin la opresiva presencia de la intención, desinteresadamente, sin otra finalidad que la fidelidad a su propio ser, en la vida que se abre¹²⁶.

Esta disposición naciente es la colocación que transparenta el desnudo. El cuadro no es temático, sino que desprende libertad de formas e intuiciones. Sin desnudez humana, en el sentido más profundo de la expresión, no se conecta con la obra ni consigo mismo. Como refiere K. Clark, “el desnudo no es un tema en el arte, sino una forma en el arte”¹²⁷. Y como forma plantea un abanico de posibilidades, de intuiciones, de revelaciones, de epifanías: “el cuerpo humano como núcleo, es rico en asociaciones, y cuando se convierte en arte, esas asociaciones no se pierden por completo”¹²⁸. Estas relaciones son también ejercicio del juego libre de las facultades que llevan al goce pero también al conocimiento.

¹²⁵ PLATÓN. *La República*. En: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1969 (2ª Edición), p. 779.

¹²⁶ ZAMBRANO, MARÍA. *Algunos lugares de la pintura*. En: *Obras Completas IV*. Tomo 2. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, p. 329.

¹²⁷ CLARK, KENNET. *El desnudo*. Madrid: Alianza, 1981 (2ª edición 1984), p. 18.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 21.

2. Vanidad y materialismo vs belleza e interioridad: el *Narcissus* de B. Gyula

La pintura ha plasmado la historia del personaje mitológico Narciso, que se perdió en la mirada sobre lo exterior. Más aún, su propia imagen reflejada en la transparencia del agua fue condena, cárcel y tumba.

Recordemos que Narciso era hijo de una náyade, Liríope, y de Cesio, dios de un río. Al nacer, el adivino Tiresias le profetizó larga vida si este “no se conociere”. El joven en su adolescencia gozaba de gran belleza y a muchos atraía. Pero su interés por quienes admiraban su belleza era nulo. Prefería la caza y compañía de otros seres humanos o ninfas. La Ninfa Eco quedó cautivada por su belleza, pero no podía acercarse para entablar diálogo con él por el castigo que le impuso Juno de interrumpirle el habla al saber que esta le entretenía mientras su esposo estaba con otras ninfas. Tras intentos y ecos, la ninfa se acercó a abrazar al joven y este, impresionado, se desprendió de esos brazos. La ninfa, herida por la indiferencia de Narciso, se abandona a la muerte. El clamado castigo ante los desprecios de Narciso subió como plegaria a los dioses. Al final el castigo se vio en el reflejo del mismo Narciso quien cierto día al acudir sediento a una charca para saciar su sed ve reflejada su imagen y creyéndola una persona real se enamora e intenta alcanzarla. Pero el agua sacudida por las manos de Narciso desvirtuaba su reflejo y este sufría al no poder llegar a su amor. Olvidándose de todo lo que le rodeaba y del necesario alimento y descanso para subsistir se va desintegrando hasta que muere¹²⁹.

El mito, en sus diferentes partes de la narración, ha sido representado por varios artistas. Recordemos la presentación de su madre la ninfa Liríope al adivino Tiresias representado por Giulio Carponi (*Liriope lleva a Narciso ante Tiresias*, 1660-1670), la mirada contemplativa de Eco mientras Narciso se contempla en el agua pintada por John William Waterhouse (*Eco y Narciso*, 1903), la mirada distante de Eco a Narciso de Louis-Jean-François Lagrenée (*Eco y Narciso*, 1781), la transmutación del personaje compuesta por Salvador Dalí

¹²⁹ CHEERS, GORDON Y OLDS, MARGARET (EDS.). *Mitología. Todos los mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: RBA, 2005, Cf. pp. 73-75.

(*Metamorfosis de Narciso*, 1937) o el trágico final del joven tras la mirada infecunda y tortuosa en su propia imagen pintado por François-Xavier Fabre (*La muerte de Narciso*, 1814). Con cada pintor se proyecta la variabilidad de sus comprensiones sobre el mítico personaje.

a. La fragilidad del tacto

Narciso al querer alcanzar con sus manos aquella persona que le atrae y le cautiva (su propia imagen) provoca la desvirtuación del reflejo del agua. Su deseo de tacto apunta a sí mismo y el tacto a sí mismo es deterioro de sí. La caricia de otro cuerpo, el estímulo sensorial y la respuesta a la caricia provocada es interacción, intersubjetividad. En Narciso no se da tal acontecimiento. Apoderarse de sí mismo de manera violenta y movido por la pasión no deja de ser un acto indirecto de daño, de suicidio: es la provocación de la propia muerte. El filósofo y ensayista surcoreano Byung-Chul Han en su libro *Caras de la Muerte* hace alusión a esa reciprocidad armónica del tacto entre dos sujetos y la convulsión del tacto de sí como referencia típica del narcisismo:

El contacto autoerótico y narcisista consiste en que, al tocar, uno es tocado. Quien toca y el tocado se hacen idénticos. Tocar y ser tocado se incrementan hasta hacerse un éxtasis musical. Aquí solo habría convulsiones sin mundo o que llenan el mundo, convulsiones de felicidad de un yo que todo lo devora. Este tocar tocado o esto tocado que toca posibilita un recobrar absolutamente a sí mismo, una proximidad absoluta o una presencia absoluta y que llena de dicha, en la que se habría extinguido toda diferencia enajenante que amenazara la proximidad o la presencia. Sobre esta presencia escribe Derrida en la Gramatología: «Lo que toca es tocado, la auto-afección se presenta como autosuficiencia pura». Pertrechado de este poder de la presencia, y en una alianza corporal y musical con sus hijos, Derrida quiere «recorrer», «sanar» y «bendecir» el mundo¹³⁰.

No se puede partir del otro: se parte de sí y en sí mismo se da el *tacto* del otro, como en espejo. Pero a diferencia del espejo, es más que un acto reflejo frío, vidrioso y sin fondo.

¹³⁰ HAN, BYUNG-CHUL. *Caras de la muerte. Investigaciones filosóficas sobre la muerte*. Barcelona: Herder, 2020, p. 239.

Me toco por el otro, eso es evidente, pero sin mi carne no soy, no experimento. Tampoco soy ni experimento sin la corporeidad del otro. Y el otro no puede ser sin mi mirada a mí mismo. Mi mirar se convierte en apertura a la posibilidad de la sensación. La mirada es el encuentro no sólo de mí sino del otro. Esto permite que mi *yo* no se pierda. ¿Qué le salva? La alteridad que el mismo *yo* tiene inscrita en su espontaneidad y naturaleza corporal. Soy por la *presencia* del otro en mí y el otro no puede ser del todo sin mi presencia en él. Al final el conocimiento es *encuentro*, es reconocer la presencia. Quien la anula está condenado a la ignorancia de la sensación, de la nobleza de la caricia preñada de ternura, de la sabiduría que brota del contacto. Habría que pensar el *encuentro* como *aventura de exploración*.

Ahora bien, explorar en el cosmos de las sensaciones nos sugiere reconocer que la proximidad y la presencia en el tocarse se tornan frágiles¹³¹. El *tacto* no es sólo contacto corporal, caricia, fricción corpórea (*tactus*). También se encierra en el hecho de explorar una actitud necesaria y tenue: la prudencia. El proceder con cautela exige el reconocimiento de la fragilidad de los procesos y el modo de acceder a los espacios que se exploran o con los que se entra en contacto. Una presencia violenta y falta de tacto rompe con cualquier percepción y conexión que precisa de la dosificación para ser comprendida. La no dosificación revienta las sensaciones débiles en calibre de hilo. La presencia violenta sencillamente es adversa y no conecta con una *Estética de la fragilidad*. El tacto requiere la comprensión de la naturalidad que precisa dejar libre el movimiento armónico de la interacción. Reconocer las presencias por la percepción es disposición al comprender, al conocer, al saber.

La proximidad al otro se da por el contacto de él en mí. Resulta engañoso querer ir al otro olvidándose de sí, como si los cuerpos no fueran materialidad sintiendo, como si el cuerpo no fuera hermenéutica viva y en acto para comprender al otro y para comprenderse: al final me acerco a mí para acercarme al otro y me acerco al otro para hacerlo cercano a mí (conocerlo) reconociendo a la base una sincera conciencia del encuentro. Pero también la

¹³¹ Cf. HAN, BYUNG-CHUL. *Caras de la muerte. Op. cit.*, p. 246.

mirada toca porque ella es encuentro. Su efecto no es invención sino realidad y un modo de corporeidad cuya naturaleza se podría profundizar. La mirada es presencia, es lugar de salutación. Cuando nos miramos directamente a los ojos, estos se tocan y tocan parcialmente lo que se halla tras la mirada. Es un acercamiento a lo enigmático del rostro y, en concreto, del dueño de la mirada. Los ojos, al no apuntar la mirada a otro espacio del cuerpo sino directamente a “las ventanas del alma”, favorecen presencia de desnudez, de tacto y de conexión. J. Derrida, al reflexionar entorno a la idea del tocamiento por los ojos desde la concepción aristotélica, clarifica que «el órgano del tacto [*tact*] es interno», que la «carne no es más que el intermediario del tocar» y que el «tocar tiene por objetos lo tangible y lo no-tangible (*tou aptou kai anaptou*)»¹³².

b. El extravío o corrupción de la mirada

¿Por qué hablamos en términos de extravío o corrupción de la mirada? La respuesta se obtiene al enfrentarse con el propio cuadro, realidad material y evocadora del mito grecorromano. Hay en la contemplación, decíamos antes, una disposición al conocer, un abrirse a la verdad. En representaciones como la de Jan Amberes (1600-1671), cuyo cuadro de Narciso esta en el Museo del Prado, el joven esta anclado a su imagen reflejada en el agua. El agua que proyecta la figura que le cautiva es su propia cárcel. La mirada se extravía una y otra vez y no sale de la sombra de la imagen. Su belleza es cadena. Pero no la belleza en sí. Sino por el deseo de captura, de apoderamiento, de consumo. Él desea alcanzar la imagen desesperadamente. De ahí su dolor al ver que se desvirtúa la imagen por el movimiento del agua causado por la interacción de sus propias manos. El poeta romano Ovidio en el libro III de las *Metamorfosis* narra que “el niño, del afán de cazar y el calor, fatigado, se tendió, la faz del lugar y la fuente siguiendo. Y mientras ansía calmar su sed, creció una sed diferente; y mientras bebe, por la imagen de su vista forma robado, la esperanza sin cuerpo, ama; cuerpo juzga ser lo que es onda. Se pasma él mismo de sí, y

¹³² DERRIDA, JACQUES. *El tocar*, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 25. En el desarrollo de lo planteado sobre el tacto con la mirada, el filósofo de la deconstrucción seguirás preguntándose “qué significan «interno», «intermediario» y, sobre todo, un «intangible» accesible a un tocar, un in-tocable todavía tocable”. Al igual que intentar responder a la pregunta *¿cómo tocar lo intocable?* en el ámbito del límite de posibilidad.

con el mismo rostro, inmutable, se fija, como una estatua de pario mármol formada”¹³³. La mirada se pierde, se extravía, se hace una con la vaguedad de la propia figuración en el agua. No puede tocar un cuerpo: busca alcanzar experiencia corpórea y relacional para consigo mismo y no existe. He aquí su castigo, su condena, su tumba.

Decimos que su mirada se corrompe porque el tiempo perdido en una fijación vacua le dañó, le destruyó, le imprimió podredumbre y muerte. También porque las lágrimas que le brotaron eran por sí mismo, por su propia aflicción. Su mundo sigue siendo él mismo. Es esfera que no se rompe para abrirse al mundo. El mundo íntimo sin alteridad es vacío. Sus lágrimas son su propia condena. La lágrima tiene un valor fecundo cuando brota en miras a la exterioridad y no se queda ahogada dentro de sí. La lágrima que se abre empapa el rostro a la vez que empapa la tierra seca de la vida. Pero las lágrimas de Narciso se vertían sobre la fuente que proyectaban su propia imagen: perdían su valor e identidad en el fluido de su apariencia. La lágrima es expresión de contingencia, de fragilidad y tienen un valor fecundo al abrirse al mundo. La lágrima es un sentimiento profundo que irrumpe, hace grieta en la vista y sale fuera para ser liberado. La lágrima también es palabra, es respiro, es acto liberador que entraña esperanza y consuelo. Una filósofa francesa especialista en pensamiento judío habla de esta emoción tan olvidada por la filosofía:

Las lágrimas pueden entonces, silenciosamente, despertar al sentido de una alegría frágil pero indestructible; de una alegría en la que no hay que pensar, sin embargo, como si tuviera que suceder a la aflicción un día sin duda todavía lejano. En efecto, se trataría en este caso de mantener en el corazón herido de los hombres, tan a menudo sometidos al dominio de la tristeza y de la tragedia, una última esperanza de sosiego o de consuelo que supuestamente debería llegar durante esta vida o en el más allá¹³⁴.

Reconocer lo que encierran las propias lágrimas es transparencia del γνωθι σεαυτόν (“conócete a ti mismo”) del oráculo de Delfos. No es sólo llorar, es reconocer el fluido que

¹³³ OVIDIO NASÓN, PUBLIO. *Metamorfosis. Libros I-VII*. México: Universidad Autónoma de México, 1979, p. 64.

¹³⁴ CHALIER, CATHERINE. *Tratado de las lágrimas*. Salamanca: Sígueme, 2007, pp. 20-21.

se derrama, los sentimientos que irrumpen y se liberan. Conocerse frágil y amarse pese a la contingencia es acto de humildad, acto de sabiduría. Narciso, refiere B-Ch. Han, “lloró mucho. Su deseo autoerótico le hizo verter muchas lágrimas. Narciso tuvo que haber amado las lágrimas. Tuvo que haberse visto reflejado a sí mismo en la superficie de cada lágrima como en un espejo”¹³⁵. *Mirada, lágrima, amor, conocerse* son palabras que encierran procesos humanos y espirituales. Sin duda el amor resignifica la lágrima y sana toda herida aunque no desaparezca la cicatriz. André Comte-Sponville, filósofo y humanista francés, evoca esta dinámica del amor como liberación del narcisismo: “narcisismo es el amor, no por uno mismo, sino por la propia imagen. Narciso, incapaz de poseerla, incapaz de amar otra cosa, acaba por morir. Es la versión autoerótica del amor propio, y también una trampa. Sólo se escapa a él por medio del amor verdadero, que no tiene necesidad de imágenes”¹³⁶.

c. Reversión de la mirada y conciencia de un nuevo τόπος

Antes de abordar la pintura de B. Gyula cuyo título está contenido en este apartado, hay otra representación que llama la atención y que tiene ciertas analogías con la pintura del maestro del academicismo húngaro. Hablamos del *Narciso* (1594-1596) de Michelangelo Merisi, «Caravaggio». En ella desaparece el ambiente forestal y paradisíaco en el que se desenvuelve la historia. El cuadro de Caravaggio, cómo no, está impregnado de claro-oscuro. La *natura* desaparece y Narciso se ubica en un τόπος (*lugar*) metafísico donde sólo subsiste el cuerpo reclinado del joven y su contemplado reflejo. Lo demás es oscuridad. La mirada perdida en el reflejo invita a quien la contempla a que se una a la sinfonía que se mantiene reproduciendo la nota última de un calderón que le ha capturado hasta la resolución del enigma. No pasa desapercibido el reflejo del joven: transmutado y envejecido por el tiempo se ha ido consumiendo. ¿Acabará la resolución del calderón cuando no quede más que huesos? ¿Es al muerte la resolución de la sinfonía de la vida? ¿Es la muerte el “punto metafísico” y “unidad absoluta” de la existencia como refiere M. F.

¹³⁵ HAN, BYUNG-CHUL. *Caras de la muerte. Op. cit.*, p. 237.

¹³⁶ COMTE-SPONVILLE, ANDRÉ. *Diccionario filosófico. Voz: “Narcisismo”*. Barcelona: Paidós, 2020, p. 366.

Sciacca?¹³⁷ El mito termina con la evocación (funeraria) de una flor que significa la inmortalidad en el tiempo de tal suceso.

Continuamos la reflexión entorno a la singular obra que hace el pintor y profesor de arte Benczur Gyula (1844-1920) sobre el mítico personaje. En su obra el *clausis oculis* se halla en el centro de la representación. He aquí la originalidad del cuadro: la disposición de la mirada es ciega. El *clausis oculis* es la clave para la comprensión de la obra. Como mencionábamos antes, este cuadro evoca un τόπος (*lugar*) metafísico a la manera de la obra de Caravaggio: esa oscuridad profunda en la que se halla Narciso. Pero no hay visión, no hay cárcel en la mirada absorta en el reflejo. Los ojos están en disposición ciega. Se cierra la vista a la nada, a la sombra, y se abre al cosmos interior. La frase del adivino Tiresias (“si este *no se conociere*”) que aludía a la belleza externa, material y carnal, se ve trascendida y superada por la mirada al pozo de sí mismo. El reflejo del mundo no es abarcado en su totalidad en el interior humano, como tampoco el mundo refleja de forma acabada lo más íntimo del hombre. Hay una compensación, una conjugación entre ambos mundos. La mirada interior es reconciliación. Los sentidos no desaparecen. Están presentes. Los sentidos superviven en el espíritu pero no de la misma manera: se manifiestan como sentidos plenos que campean el exterior y captan el interior de una forma no diferente, sino en clave de complementariedad, de vínculo.

El *Narcissus* (1881) del pintor húngaro, que por cierto ilustró varios libros del poeta, dramaturgo, filósofo, historiador y editor alemán Friedrich Schiller, no se desprende de la tierra que pisa. El color provoca una lectura como de emanación: Narciso brota de la tierra, como brota la flor. He aquí una diferencia entre el plano oscuro de Caravaggio y el de

¹³⁷ Cf. SCIACCA, MICHELE FEDERICO. *Muerte e Inmortalidad*. Barcelona: Luis Miracle, 1962, pp. 206-210. Una referencia explícita a esta unidad la refiere el filósofo italiano en la última página del citado apartado: “la muerte no comienza una nueva serie de momentos sucesivos a lo largo del tiempo, en virtud de que al primero se le añaden otros (y se forma un pasado, un presente y un futuro); es la unidad de instante, sin sucesión, y por lo tanto absoluto: presente, sólo y siempre presente. El futuro de esta unidad, al que nada se le puede añadir porque es su plenitud, es el estar presente como «presente eterno» ante el Eterno presente. Por lo tanto, la muerte proyecta al hombre en un futuro que es su presente eterno y que, como tal, es plenitud, cumplimiento de la existencia a través de la prueba necesaria (pero no suficiente) de la muerte. Ésta lo libera de la sucesión en el tiempo y de los límites del espacio y en este sentido (no en cuanto lo libera de los afanes, tesis hedonista) le da la paz”.

Gyula. La materialidad en Gyula no es perdición y cárcel, sino conexión. El cuerpo esta conectado con la tierra en la que descansa, con la materialidad de la que fue hecho (Cf. Gén 2, 7). Más que conectado, esta sembrado en la tierra: en sus piernas descansa y se soporta su corporeidad. Esa conciencia de la tierra es una disposición efectuada por una composición (*compositio*): la comprensión del lugar (τόπος), la conciencia de sí y de su estar le lleva a la mirada interior. Ciertamente cerrar los ojos al mundo no es rechazo, sino interiorización. El *clausis oculis* al mundo exterior es espontaneidad humana que fluye para no quedarse y perderse en lo material, olvidando la propia interioridad. El producto del ingenio, el pensamiento, si no vuelve al mundo interior que lo teje para renovarlo confrontándolo con la realidad se queda como materia pesada e infecunda. Como también el pensamiento que no se refleja (διαλεκτική) con la materia se pierde en la idea: la idea también puede ser una cárcel cuando, de una u otra forma, está desprovista de corporeidad. Me viene a la memoria aquellos versos de la reconocida por muchos como *décima musa*:

¿De qué le sirve al ingenio
el producir muchos partos,
si a la multitud se sigue
el malogro de abortarlos?

Y a esta desdicha por fuerza
ha de seguirse el fracaso
de quedar el que produce,
si no muerto, lastimado.

El ingenio es como el fuego:
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuanto él se ostenta más claro¹³⁸.

¹³⁸ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Primero sueño y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 (1ª reimpresión 2013), p. 80.

El encarcelamiento en la idea que hemos mencionado anteriormente también es narrado por la poeta y monja mexicana en *El Divino Narciso*. En él evoca la idea como cárcel solitaria cuando la *Soberbia* responde a *Eco* por la petición de perdición en las turbias aguas de su inalcanzable Narciso:

¿Qué me puede
parecer, si de tu idea
soy, desde que tienes ser,
individua compañera,
tanto, que por asentir
a mis altivas propuestas,
en desgracia de Narciso
estás? Pero aunque desprecia
Él, y toda Su facción,
tus partes y tu nobleza,
ya has visto, que cuando
los demás te dejan,
sólo te acompaña
siempre tu Soberbia¹³⁹.

El encerramiento continuo e inmóvil tanto por la mirada al mundo (Caravaggio) como por la mirada a la interioridad (Gyula) es manifestación de oscuridad. La imagen es ensombrecida por el tiempo: tanto la imagen real como la imagen del cuadro. En cuanto a la imagen real, sin la dialéctica de los polos *interior-exterior* el hombre fenece y se corrompe. En cuanto a la imagen del cuadro, el pasar del tiempo también imprime su sombra en la plasticidad de la pintura. En esta realidad, según Eugène Delacroix (1798-1863), se halla la fragilidad del cuadro. En el esbozo de *Diccionario de Bellas Artes* que reconstruye Anne Larue, el pintor y litógrafo francés evoca la *fragilidad de la pintura* al hacer algunas notas sobre la Vida de Leonardo Da Vinci. Delacroix está conmovido por

¹³⁹ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Auto Sacramental para El Divino Narciso*. En *Obras Completas III*. Autos y Loas. México: Fondo de Cultura Económica. 1995 (1ª Edición electrónica 2017 - formato iBook).

la destrucción de las obras del pintor y habla desde esta afectación sobre su mencionada fragilidad:

Este efecto excesivo se produce por sí mismo a causa del oscurecimiento de los colores con el paso del tiempo. Los colores oscuros se vuelven más oscuros todavía en relación con los colores claros, que se conservan mejor, sobre todo si los cuadros son desbarnizados y vueltos a barnizar varias veces. El barniz se agarra a los tonos sombríos y no se saca fácilmente; la intensidad de las partes negras va aumentando; de suerte que un fondo que presenta, cuando la obra es nueva, una oscuridad mediana, se convertirá con el tiempo en una oscuridad completa¹⁴⁰.

¿Es este oscurecimiento dado a través del tiempo una transparencia y realidad de la extinción? ¿Hay que comprender la sombra, la tiniebla y la imagen como lugar metafísico de la percepción, de la construcción o deconstrucción del pensamiento? ¿Este espacio frágil en la pintura es metáfora de un umbral de la sombra? Hay que ir más allá de la contemplación de la pintura, es decir, integrar todos los elementos que destilan el cuadro. No sólo su contenido y representación material. Sino también la degradación y metamorfosis de la obra. La pintura se hace palabra y, en el cuadro de Gyula, esa pintura habla sobre el poder de la sombra y la interacción con el espíritu humano. Estas relaciones entre pintura y filosofía a través de la noción de sombra la analiza N. Ordine en su libro *El Umbral de la sombra* a partir de la figura del filósofo-pintor de G. Bruno. El origen mítico de la pintura narrado por Plinio en su *Naturalis historia* efectúa su génesis entre oscuras circunstancias. Resulta de gran interés, refiere N. Ordine, “saber que este arte no encuentra sus orígenes en la observación directa del modelo, en este caso el cuerpo humano, sino en la reproducción de la proyección del modelo, es decir, en su sombra”¹⁴¹. El filósofo italiano también refiere la génesis de la pintura hecha por Quintiliano en su *Intitutio oratoria*. Pero tanto Plinio como Quintiliano, desde ópticas diferentes, asignan a la acción de contornear la sombra el *argé* a partir del cual el pintor elabora su obra. En ambos autores y de manera

¹⁴⁰ DELACROIX, EUGÈNE. *Diccionario de Bellas Artes*. Madrid: Síntesis, 2001, pp. 182-183.

¹⁴¹ ORDINE, NUCCIO. *El umbral de la sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*. Madrid: Siruela, 2008, p. 177.

implícita, la sombra no se iguala directamente con el cuerpo, sino con la imagen de éste y con la proyección del modelo¹⁴². Esta realidad de la sombra presente en el origen de la pintura se halla también en el inmortal mito de la caverna narrado por Platón en la *República*. La sombra traspasa o se halla presente en la pintura y la filosofía: “en ambos dominios, el filósofo y el pintor trabajan sobre las sombras y elaboran sus obras a partir de las sombras”¹⁴³.

El autor de *La utilidad de lo inútil* evoca la reelaboración de las dos referencias al origen del arte mencionadas anteriormente en el mito de Narciso. Se trata de una referencia al *Della Pittura* (1436) de Leon Battista Alberti (1404-1472) que recita lo siguiente:

Solía yo decir entre mis amigos, de acuerdo con la opinión de los poetas, que aquel Narciso que fue convertido en flor había sido el inventor de la pintura, puesto que siendo la pintura la flor de todas las artes, la historia de Narciso viene a propósito. ¿Qué otra cosa es pintar sino abrazar con arte aquella superficie de la fuente? Decía Quintiliano que los pintores antiguos solían circunscribir las sombras al sol, y de esta manera luego se desarrolló este arte¹⁴⁴.

Nuccio Ordine ve en la relación *arte-sombra-Narciso* una original confinación que fija el nacimiento de la pintura en un acto erótico que se refleja en el sujeto. Pero también esta experiencia de amor marca el destino del arte de la pintura: justo en ese reflejarse del yo se labra el valor ficticio de la pintura, de las imágenes que ella produce¹⁴⁵. Pero hay que decir que en el Narciso de Gyula la experiencia cognitiva y contemplativa de sí no se pierde en la mutabilidad inalcanzable del reflejo del agua, sino que el *clausis oculis* de su *Narcissus*, sin perder su fundamento sensible que contacta con la tierra que pisa, le lleva a la interioridad. Hay una reconciliación entre la imagen reflejada y la mirada del interior. Si en

¹⁴² Cf. *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 179.

¹⁴⁴ La cita consignada en el texto traducido por Salvina Paula Vidal es ALBERTI, LEON BATTISTA. *De pictura, en Opere volgari*, vol. II, Cecil Grayson (ed.). Roma-Bari: Laterza, 1973, pp. 46-47. Tal cita se halla en ORDINE, NUCCIO. *El umbral de la sombra. Op. cit.*, p. 180.

¹⁴⁵ Cf. ORDINE, NUCCIO. *El umbral de la sombra. Op. cit.*, p. 180.

la forma de mirar esta la cárcel del sujeto, su herida, en ella también se halla su salvación, su reconciliación, la dilación de sus ánimos y sensaciones desunidas. De ahí la importancia de intentar comprender la enigmática sombra: en ella se halla las posibilidades, en ella está el espacio de límite. La sombra no es la nada. Sino ese vacío cualitativo, “sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza”¹⁴⁶, como refiere M. Zambrano. P. Valéry en sus *Fragments du Narcisse* canta interrogativamente a esa profundidad soñada (reflejada en el agua o hallada tras el *clausis oculis*) cuyo ἀρχή (principio) es el cuerpo, cuya ensoñación también es instrucción abismal:

... ¿Sabe este cuerpo puro que puede seducirme?
¿Con qué profundidad sueñas tú instruirme,
Habitante abismal, huésped tan especioso
De un cielo oscuro abajo, lanzado de los cielos? ...¹⁴⁷

3. Confesión y mirada: *La columna rota* de Frida Kahlo

Sin lugar a duda Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón (1907-1954) es una pintora auténtica. ¿Y qué artista puede ostentar denominarse así sin serlo? Pero la autenticidad remite a una singularidad. ¿En qué consiste la autenticidad de Frida Kahlo? En que sus pinturas son reflejo visceral y desnudo de su vida sufriente: su expresión artística es esencialmente biográfica. Pero antes de pasar a tratar lo que sugiere el cuadro *La columna rota* quiero consignar lo siguiente.

Este trabajo tiene hilos de confesión. Y deseo evocar una experiencia que tuve hace varios años. En noviembre del 2016 viajé a México con motivo de un encuentro formativo. Sin entrar en detalle sobre mi valoración y gran respeto por un país tan plural y mágico en sus artes, confieso que en miras a la visita a México en mí se anidaban dos deseos: conocer a dos mujeres acercándome a sus espacios, a su tierra, a los lugares de su manifestación. Una era *La Morenita*, la Guadalupana. Al esta allí en ese espacio percibí en el aire esa aura

¹⁴⁶ ZAMBRANO, MARÍA. *Algunos lugares de la pintura*. Op. cit., p. 330.

¹⁴⁷ VALÉRY, PAUL. *Narciso*. Madrid: Hermida Editores, 2017, p. 69.

sagrada, propia de los espacios donde se entremezcla lo divino y lo humano, la presencia sagrada y el ruego del creyente.

El otro espacio al que tenía que acercarme era el llamado *La Casita azul*. En ese lugar me toparía con el rostro de otra mujer, el de Frida Kahlo. Aún tengo impreso en la memoria los detalles al entrar a su casa: todo era manifestación de su presencia. Al llegar a su estudio (un espacio con pinceles, pinturas, taburetes, cuadros, entre muchas otras cosas más) se me impuso de frente un espejo mediano sobre una mesa donde me veía, cómo no, reflejado. Pero no era un reflejo cualquiera. El aura de ese lugar, la casa de aquella musa, impregnaba todo lo presente. Al verme reflejado en el espejo me sentí una obra más de su colección, una representación de su pincel, de su contemplación. Hubo un conocimiento de ella y de mí en ese espacio reflectante que se acerca a la experiencia de verdad. ¿Qué verdad? Frida y yo nos encontrábamos en un espejo: yo en ese taller imbuido de sus ideas y experiencias plásticas e inmortales y ella... mirándome en mis ojos. El encuentro con ella era mi propia mirada: me miraba en el espejo, miraba mi mirada, y le veía. También ella se veía en la mía. En esta dinámica se evidencia la inmortalidad de los artistas. La experiencia de verdad en ese momento fue que en el arte todos tenemos cabida.

Frida pinta su experiencia y en ella cabe la de todo mortal: la realidad del sufrimiento. Esta experiencia se renovó el 30 de noviembre del año pasado al visitar la exposición "*Alas para volar*" que hizo la Casa de México de Madrid donde treinta y una de sus obras fueron expuestas. La experiencia de verme en ella y ella estar en mí se dió al contemplar su cuadro *La columna rota*: ahí estábamos, mirándonos de nuevo y reconociendo en la mirada la comprensión de dos vidas frágiles y que han tocado con las propias manos la experiencia del dolor. Fue otro momento revelador: en el arte nos encontramos para dialogar, para sabernos acompañados aún cuando la pintura se halle preñada de dolor. Porque ningún sufrimiento se da de manera absoluta en solitario: la literatura y las artes imprimen en la historia esta realidad de la condición humana. A pesar de la singularidad de la expresión artística, toda obra canta o lamenta a través del paso de la historia y las culturas lo que vivencian los hombres y mujeres de rostro concreto.

a. Mirada, fragilidad y verdad: la desocultación de la obra

La columna rota (1944), como la mayoría de sus obras, es un autorretrato que trasluce su sufrimiento. Aquel ocasionado por el desafortunado accidente de 1925 mientras viajaba en un autobús. Fue una experiencia que le cambió la vida, su forma de relacionarse con el mundo, pero sobre todo consigo misma. De esa forma de comprenderse limitada, frágil y rota brota su arte. De su carne herida emana la realidad que comunica con el arte.

Ahora bien, difícilmente hay creación artística sin mirada. ¿A dónde apuntan los ojos? ¿Qué contempla el artista? ¿Qué y desde dónde lanza la mirada antes de plasmar o efectuar plásticamente su percepción? La sola mirada a sí mismo aplasta y ahoga en un mundo quizás sin fondo. La vista diluida netamente en la exterioridad dispersa y anula. La mirada siempre tiene dos caras: a sí mismo y al mundo. No se puede producir o crear sin distancia tanto de sí como del mundo. Hay una escisión necesaria para comprender el mundo y comprenderse en él. Esta escisión puede ser en muchas ocasiones herida, desgarró. Toda herida implica vivencia, dolor, experiencia radical en el cuerpo, en la carne. ¿Puede brotar arte del dolor? ¿Qué relación tiene la experiencia estética y la experiencia del dolor? ¿Hay relación entre lo bello y la fragilidad carnal y afectiva del artista? Sin lugar a duda el dolor es, antes que nada, realidad sensorial (αἰσθητήριος) y emocional. El dolor es una laceración que produce inicialmente activación, estímulo, vivencia. Y generalmente toda laceración produce fluido que busca desplazamiento, movimiento, cauce. Esto aplica a lo físico-biológico como a lo psico-espiritual. Si la experiencia del fluido permanece estática (retenida) se trasmuta en muerte, genera muerte. El cauce es la catarsis necesaria para seguir viviendo, aunque sea con la cicatriz que genera dicha laceración. En Frida K. el fluido de la herida se entremezcla con los oleos que entremezcla su pincel y se ven plasmados en el lienzo.

El artista proyecta a su modo (con su lenguaje) esta experiencia. Pero no es un lenguaje cualquiera, sino que tiene una característica esencial: es poesía. Independientemente de la materialidad de la obra, el arte es *poetizante*. M. Heidegger consigna al final de su escrito

sobre *El origen de la obra de arte* que “el lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía, en sentido restringido, es la Poesía más originaria en sentido esencial (...). El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía (...). La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad”¹⁴⁸.

Hay una relación vinculante entre mirada, desocultación, verdad y Poesía. El acceso o la conexión con la verdad se hace por la experiencia sensitiva (αἴσθησις). Por la mirada se accede a la contemplación y por la contemplación a la comprensión de lo que circunda lo contemplado. Pero no se trata de una simple mirada, sino la mirada detenida (Κρόνος) hasta que se dé el momento oportuno (καιρός) en que el órgano de la mirada se desdoble y, entre las sombras que envuelven el enigma, se produzca la abertura al mundo enigmático de la obra. La mirada vulgar y desesperada por comprender a fuerza la obra no es más que violencia. Y no sólo a la obra y a su creador, sino a sí mismo: en la paciente espera (*contemplatio*) se juega la disposición para acoger el mundo al que se va a acceder. La disposición es acogida y acceso cósmico, pues entra en esta experiencia estética la conexión de esferas, de mundos. Sin armonía el caos ahoga la experiencia y, por tanto, el conocimiento de verdad.

Acercarse a la obra y dejar que se revele la fuerza y fragilidad de su mundo requiere necesariamente la propia desnudez, la evidencia de la propia fragilidad. En la estética de la fragilidad interactúa tanto la fragilidad de la obra en cuanto interioridad del artista como la fragilidad de quien lo contempla. Entrando en contacto con la realidad frágil de la obra estamos entrando al mundo de nuestra propia fragilidad. Hay mundo y participación en él por la apertura. Hay un proceso de donación mutuo entre obra y criatura. La verdad que se esconde en la obra no se entrega sin el necesario menguar (*humilitas*) de quien la contempla. La verdad es afín a la humildad y huye de la arrogancia (*superbiam*), quien

¹⁴⁸ HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958 (Edición conmemorativa 70 Aniversario 2006), p. 85.

busca desgarrarle sus vestidos a fuerza de violencia¹⁴⁹. Reconocerse al nivel de la tierra es ponerse al nivel de la obra: ni arriba ni abajo de ella, sino al mismo nivel. Hay una relación de justicia, de concordancia, de correspondencia: “el mundo y la tierra son esencialmente diferentes entre sí y sin embargo nunca están separados. El mundo se funda en la tierra y la tierra irrumpe en el mundo. Sólo que la relación del mundo y la tierra no se deshace en la unidad vacía de lo opuesto que en nada se afecta”¹⁵⁰.

Pero volvamos a la relación que planteábamos antes. ¿Hay verdad en la obra? Y si la hay, ¿qué verdad oculta? ¿Es una verdad tácita y estática? ¿O más bien dinámica? M. Heidegger, al hablar de la verdad en la obra de arte, refiere que “la verdad hay que pensarla en el sentido de la esencia de lo verdadero. La pensamos recordando la palabra de los griegos ἀλήθεια como la desocultación del ente (...). Pero no presuponemos la desocultación de los entes, sino que es esta desocultación la que nos determina a pensar en una tal esencia, de manera que en nuestras representaciones quedamos a la zaga de la desocultación”¹⁵¹.

La conexión con la verdad de la obra es proceso de desvelamiento. El juego entre sombra y luz se hace evidente. Comprender la sombra y el papel que juega en el acceso a la verdad de la obra es vital. El proceso de desocultación tiene valor en sí por la dinámica misma en la que se ve envuelto el pensamiento (acto de *pensar*). El rayo de luz sin sombra enceguece, no es desocultación, es irrupción sin medio, sin proceso reflexivo, sin acto de pensar. Se precisa un tránsito para la comprensión, un transcurrir entre las sombras hasta la

¹⁴⁹ Este acceder a la *Verdad* a modo de violencia para alcanzar sabiduría lo significa metafóricamente el filósofo y poeta latino Boecio al describir el vestido rasgado de la diosa: “sus ropas estaban hechas de hilos finísimos de un material indestructible y confeccionadas con un sutil arte que, como supe luego por ella misma, era el producto de sus propias manos; en cuanto a su color, como los retratos de los ancestros cubiertos de pátina, parecía oscurecido por un velo de abandono y vejez. En la cenefa que adornaba el borde inferior de su atuendo podía leerse la letra griega Π, y en la superior la Θ; entre ambas letras había una especie de peldaños que ascendían del signo inferior al superior. No obstante, manos violentas habían desgarrado el vestido y arrancado varios trozos”. Cf. BOECIO. *Consuelo de la filosofía*. Barcelona: Acantilado, 2020, pp. 8-9. Valga la pena mencionar que las letras griegas Π y Θ denota teoría y práctica respectivamente y que para los antiguos significaba plena comprensión contemplativa.

¹⁵⁰ HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía*. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 64-65.

iluminación de la verdad que se da en la obra. La ocultación se postula así como realidad positiva y posibilitante de la verdad:

La ocultación como el negarse no es primero y únicamente el límite del conocimiento, sino el comienzo de la iluminación de lo alumbrado. Pero la ocultación está también, a la vez, aunque de otra manera, dentro de lo alumbrado (...). La desocultación del ente no es jamás tan sólo un estado existente, sino un acontecimiento. La desocultación (verdad) no es ni una propiedad de las cosas, en el sentido del ente, ni de las proposiciones¹⁵².

¿El desvelar lleva a una realidad estática, a una verdad inmóvil? La verdad en la obra es dinámica, como dinámico es su acceso o contacto con ella. Ya referíamos de alguna manera, al tratar el espacio del pensar en soledad en J. Duns Escoto, que este acceder no es estático y mucho menos sereno. Sino que es movimiento y lucha (Πόλεμος / *Bellum*). Pero sigamos. En la obra *opera* la verdad, está en acto la verdad: “en la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad”¹⁵³. Es así que la obra de arte porta el acontecer de la verdad. Lo propio del ser *acontecer* es movimiento. Ahora, ¿puede portar verdad una creación? La obra es elaboración que transparenta verdad: “el ser-creado de la obra sólo se comprende patentemente partiendo del proceso de la creación. Así obligados por la situación debemos ponernos de acuerdo en que, para tocar el origen de la obra de arte, hay que entrar en la actividad del artista. El intento de determinar el ser-obra de la obra, puramente por esta misma, se muestra como irrealizable”¹⁵⁴.

Pero la elaboración es elaboración artística en la que entra en juego la estética. No hay obra sin creación material y sin comprensión creadora. La misma danza materializa el movimiento y en el caso de aquellas danzas que se caracterizan por el marcado acento del zapateo (caso ejemplar es el flamenco) la fuerza rítmica de sus pies es creación sonora. Al bailarín, pobre de materiales externos, le queda siempre su cuerpo. Contactar con la fuente de la obra, incluyendo la danza, es contactar con el corazón del artista. Tal dialéctica

¹⁵² *Ibid.*, p. 67.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

evidencia la intimidad esencial y unitiva entre la obra (creación) y el artista (creador). He aquí la dialéctica de la verdad donde los interlocutores no sólo son la obra y el artista, sino que entra en juego la realidad de quien contempla. En ese detenerse *disposicionalmente* ante la obra y abrirse a las dinámicas que conlleva tal experiencia, se juega la interacción con la realidad de la obra, la realidad de la verdad: “una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente”¹⁵⁵.

La mirada es *espacio* de encuentro, es tierra sagrada y templo donde se revela verdad. ¿Qué verdad? La que se halla en el corazón humano, la que trasparenta la contingencia y la fragilidad humana. La verdad espontánea y libre, desnuda de aparatos críticos y elaborados. ¿Es esta verdad transparencia de derrota, de fracaso, de aplastamiento? De ninguna manera. Cuando se mira de frente, exponiendo sin vestido la propia carne enferma, la mirada no es de debilidad. Es una mirada desbordada, saturada y excedida de fuerza. La conciencia de la propia desnudez y el reconocimiento maduro del propio padecer imprimen un carácter de verdad que nadie ni nada puede velar: es manifestación (*αλήθεια*) perenne de la condición humana. Frida comunica más con la mirada que con la desnudez de su fractura. Más aún, su mirada es el *cauce* de su sentirse rota: la mirada desoculta y comunica con vigor lo que ocurre en su mundo (rotura, fragilidad). Su mirada también transmite aceptación y dominio.

b. Las obras también reflejan la fragilidad del mundo

La obra artística de Frida narra lo que ella ha visto y cómo se ha percibido en su amarga experiencia. Sus pinturas hablan al mundo desde su condición frágil y sufriente e invita por la contemplación de su *corpus artístico*, que es su cuerpo hecho arte, a considerar lo roto y fragmentado. Hace de su vivenciada debilidad (corpórea, física, emocional) la proyección objetiva de un arte impreso de vigor existencialista. ¿Hay belleza solo en la estética natural del cuerpo? ¿Puede lo roto ser y evocar experiencia estética? ¿Cómo se da

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

esa relación debilidad subjetiva y fuerza objetiva en la expresión artística? Son iluminadoras las palabras de Th. Adorno cuando dice que “la debilidad del pensamiento a la vista de lo bello natural, en tanto que una debilidad del sujeto, y su fortaleza objetiva exigen que su enigma se refleje en el arte y de este modo se determine en relación con el concepto, aunque no como algo conceptual”¹⁵⁶.

La expresión de la propia fragilidad se convierte plásticamente en expresión objetiva de la fuerza que convive con lo débil en el sujeto creador, en el artista. Hay en la génesis de la creación artística una convivencia de lo débil y lo fuerte. Una convivencia que también es lucha y que no puede quedarse habitando el mundo subjetivo. Sino que el artista da a luz en la materialidad de los elementos propios de su área esta realidad. El alumbramiento de la obra no es creación acabada, pues en la génesis hay ciertamente enigma. A la interacción con el enigma, lo que oculta la obra, esta invitado cualquier sujeto dispuesto a dedicar tiempo a contemplar. El enigmático mundo que contiene la obra nunca se cierra: “la obra como obra establece un mundo, la obra mantiene abierto lo abierto de un mundo”¹⁵⁷. Ese mundo roto que visualizamos en el cuadro de Frida se presenta por la mirada y ancla nuestros ojos a un rostro, es decir, al rostro de la artista que es el rostro de la pintura. La fuerza de su expresión se halla en la fragilidad de su fragmentación. Una fragmentación física, psicológica y espiritual. Ilumina nuevamente esta intuición las palabras de Th. Adorno al referirse al germen desde donde se expresa el arte:

El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo. La expresión es el rostro lamentoso de las obras. Las obras muestran este rostro a quien responde a su mirada incluso aunque estén compuestas en tono alegre o glorifiquen *la vie opportune* del rococó. Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada; bien lo sabe la burla de los artistas sobre un producto que hay que sentir, no que inventar. Más que esos sentimientos, su

¹⁵⁶ ADORNO, TH. W. *Teoría Estética. Op. cit.*, p. 103.

¹⁵⁷ HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía. Op. cit.*, p. 59.

modelo es la expresión de cosas y situaciones extraartísticas. En ellas ya se han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas¹⁵⁸.

El germen de la obra, lo que expresa con energía vital, no queda encarcelado en la obra para ser liberado por la contemplación. Decíamos con M. Heidegger que en la obra acontece la verdad, se instaura la verdad. Se ubica en ella también una verdad histórica. No se contempla en el arte una verdad etérea. No se utiliza la obra para acceder a la verdad en puro. Esto sería una vulgar utilización de la obra. La obra está preñada de materialidad y en esa materialidad se gesta verdad. Hay historia no sólo de la materialidad de la obra, sino de *cosas y situaciones* extraartísticas, de procesos históricos. Como expresa Heidegger, “el arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra”¹⁵⁹. El arte también es significación histórica y “el arte como instauración es esencialmente histórico”¹⁶⁰. Es por eso que también la obra de arte no sólo narra la fragilidad humana, sino que reflejan y recuerdan la fragilidad del mundo (estructural) que los hombres habitamos.

c. Comprender e hilar la verdad a través del fragmento

El accidente deshizo el cuerpo y la vida de Frida. Fragmentó la unidad de su cuerpo en partes y pese a ello no le alcanzó la muerte. Su vida también quedó fragmentada: su afectividad, sexualidad, movilidad, todo aquello que refleja el cuerpo. No sólo lo mecánico y funcional de este, sino aquello que representa vivencial, afectiva y subjetivamente. La fragmentación de su cuerpo es el símbolo de la fragmentación del interior. Cuerpo y alma (interioridad psíquico-espiritual) están tan conectados que se afectan mutuamente.

Carlos Fuentes, en la introducción al *Diario ilustrado de Frida*, que consigna los dibujos y notas de sus diez últimos y turbulentos años (1944-1954), habla del cuerpo fragmentado de

¹⁵⁸ ADORNO, TH. W. *Teoría Estética*. *Op. cit.* p. 153.

¹⁵⁹ HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía*. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁰ *Ibid.*

la artista como *el cisma del cuerpo*: “el cuerpo ante todo. El cuerpo de Frida Kahlo (...) el cuerpo es el templo del alma. El rostro es el templo del cuerpo. Y cuando el cuerpo se rompe, el alma no posee más altar que el de un rostro”¹⁶¹.

En la génesis de la obra, tanto en la *concepción* creativa del artista como en la puesta en obra (*materialidad*), hay un proceso de integración. ¿Qué se integra? La respuesta es sencilla: fragmentos. La composición de la obra tiene en sus orígenes una realidad fragmentaria. Acostumbrados a ver sólo belleza en la unidad y armonía, el fragmento parece ser un corruptor de la belleza. Sin embargo, reconociendo que la composición de la obra es un hilar de lo fragmentario, revela el valor que tiene dicha construcción. Recordemos que la construcción no es sólo material, sino que hay una composición también en la percepción. Referíamos que acercarse al corazón de la obra es acercarse al corazón del artista. La mirada a la obra dirige hacia la mirada de la percepción originaria. Si decimos que en la obra acontece la verdad, opera la verdad, el fragmento halla su espacio no de manera aislada e individual, sino hilada, conectada. Acceder a un elemento de la obra lleva, por concatenación, a otros fragmentos. “El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad”¹⁶², comprender la verdad es comprender esta necesaria realidad hilada del fragmento.

Frente a este conocer que brinda el arte, el mismo Th. Adorno advierte del peligro que tiene la Estética de conceptualizar herméticamente el arte tratándolo como mero objeto a interpretar: “la estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual, lo que habría que entender es su incomprendibilidad”¹⁶³. La mera conceptualización castra y empobrece la *trasparencia* del espíritu en la materialidad que reproduce la obra de arte. Conceptualizar es infligir *estaticidad* a una realidad que de suyo es *κίνησις* (movimiento). Asignar concepto por mera hermenéutica es la antítesis de la tarea de la estética: «comprender su inconceptuabilidad», la del arte. La conceptualización

¹⁶¹ KAHLO, FRIDA. *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*. México: la vaca independiente, 1995 (8ª reimpresión 2017), p. 8.

¹⁶² ADORNO, TH. W. *Teoría Estética*. *Op. cit.*, p. 373.

¹⁶³ *Ibid.*, 161-162.

hermética fragmenta y lo propio del espíritu es hilar la unidad por el movimiento libre en la materialidad de la obra de arte. Hilar la unidad desde el fragmento y lo no conceptuable es comprender la verdad que trasparenta la obra. El fragmento es parte de totalidad y sin él no opera verdad en la obra. La comprensión de la verdad que opera en la obra, dicho de alguna manera, depende de la fragilidad del fragmento¹⁶⁴. Se ejemplifica claramente en el cuadro de Frida un elemento fragmentario presente tanto en la carne, como en la tela que descuelga de sus caderas. ¿Cuál es ese fragmento? El *clavo* que hincado en la carne (rostro y piel) y en los intersticios de la columna rota remite a un dolor holístico, a la herida en el cuerpo y en el alma.

4. Decir-se la verdad: el *De Profundis* de O. Wilde

Finalizábamos el apartado anterior haciendo referencia al valor del fragmento. Partimos de que el fragmento nos lleva a la comprensión, no a la perdición. He de confesar que siento gran atracción y debilidad por la escritura en fragmento. Reside en ella una amalgama de realidades que caben y conviven en tan pocas letras. En el fragmento habita la confesión, la revelación, la génesis o el fin de una moción o consideración. El fragmento es aforismo que ilumina y también ensombrece, aclara e interroga, impulsa y detiene, inquieta y calma, aplasta o extasía. Pero el fragmento no es dispersión, no es ésta su fuente. Todo lo contrario, en palabras de Paul Valéry, “ciertos instantes nos descubren profundidades en las que reside lo mejor de nosotros, pero contenidas en una materia informe: fragmentos. Hay que separar y fundir los elementos de metal noble para dar forma a una joya”¹⁶⁵. La escritura en fragmento, el aforismo, brota como elemento revelador. ¿Qué desvela? La realidad profunda del misterio mismo de la vida que nos habita y al cual no podemos acceder a él a mares, pues el equiparar a una la inmensidad el ahogamiento sería inminente. El aforismo es enigmático y siempre ubica en el plano de la reflexión: “el aforismo sugiere a la vez que todo se ha dicho ya a modo de enigma y que,

¹⁶⁴ Esta dinámica *fragmento-hilación-verdad* trasluce análogamente la relación *ente-ser, mónada-totalidad*.

¹⁶⁵ VALÉRY, PAUL. *Malos pensamientos y otros*. Madrid: Abada Editores, 2021, p. 219-220.

sin embargo, siempre hay que que empezar todo y volver a empezar en la dimensión del pensar”¹⁶⁶.

En este apartado nos acercaremos a una experiencia vital acontecida en un fragmento temporal, en un momento histórico de la vida. Situación que es narrada por el mismo que la padeció. Acercarnos a esta vivencia, a este fragmento, es comprender la profundidad enigmática de una persona y de su mundo creativo. Este acercarse al fragmento histórico y literario nos permite comprender la condición frágil que le circunda. Hablamos del *De Profundis* del escritor, poeta y dramaturgo irlandés Oscar Wilde. Por este contacto intentamos descifrar la estética de la fragilidad que se trasparenta entorno a la construcción narrativa. Una estética que es, a su vez, percepción (ἀντίληψις, κατάληψις), expresión (τέχνη) y ejercicio terapéutico (θεραπεία) de la propia fragilidad.

De Profundis es la extensa carta que escribió Wilde tres meses antes de salir de la cárcel y cuyo destinatario era Lord Alfred Douglas, llamado de manera cercana Bosie (“muchacho”). Aunque el escritor pidió entregarla cuando aún estaba tras las rejas, las autoridades no concedieron el permiso de ser enviada. Así que se la guardaron y se la entregaron al ponerle en libertad. Posteriormente el mismo Wilde encarga a su amigo Robert Rose hacer dos copias del escrito y enviar el original a Bosie. Robert, hechas las dos copias mecanografiadas, desatiende la petición de Wilde y envía una copia quedándose con la original. Más adelante confesaría Bosie que tras leer la nota de Robert anexa a la carta, decide quemarla sin siquiera leerla¹⁶⁷. ¡Dichoso desacato de R. Rose! Pues la tinta que tiñeron en letras el papel era obra, testigo y reliquia que atesoraba la belleza de la desnudez del alma, la irradiación de la fragilidad de un hombre que se deshizo en cenizas y de ellas brotó un hálito más para vivir.

¹⁶⁶ RICOEUR, PAUL. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004, p. 483.

¹⁶⁷ Estas notas históricas las hace Alberto Agüero Herranz en la presentación del texto. Cf. WILDE, OSCAR. *De Profundis. Balada de la cárcel de Reading*. Madrid: Alianza, 2015, pp. 9-10.

¿Qué expone Wilde en su sentida carta? ¿Qué encierran sus hilados fragmentos? ¿Qué defiende en sus letras paridas entre los barrotes, la precariedad, el cansancio, la mirada de su mundo derrumbado? ¿Qué construyen sus palabras? ¿Qué le sostiene? Estas preguntas encierran en su interior lo que percibimos como construcción literaria desde una estética de la fragilidad. Esta estética no es el producto sin más, la obra acabada para ser contemplada, leída, reflexionada, gustada. La obra emerge desde una percepción sensorial y racional en clave de manquedad, de contingencia, de fragmento. La tierra de donde brota la obra narrativa es tierra frágil que contienen los nutrientes que a la vez dan la fuerza para elaborarla. La fragilidad se convierte en necesidad de expresión. El artista no se ahoga en sus sentimientos, los lanza al mundo para que él se vea rociado de ellos. Para que sea *aqua sancta* que rocíe otros suelos, otras tierras. Es voz que desoculta el profundo pozo de los afectos humanos. El acceso a ese pozo es por medio de la creación literaria.

a. Soledad y conocimiento de sí

Sin duda que la cárcel es un espacio donde imperan momentos de soledad. Se hallan estampados en sus paredes llantos, pensamientos, lamentos, gritos, dolores, esperanzas, sueños... y cómo no, soledades. Soledades que son alimentadas y agudizadas por el tiempo. En la experiencia carcelaria el hoy se convierte en recuerdo o expectación. Pero nunca conciencia de presente. Esto requiere una irrupción, una luz. Ciertamente, como dice M. F. Sciacca,

El hombre sufre por el fluir del tiempo. No consigue verse en el presente, que se le escapa: vive «trasladado» hacia el pasado o hacia el futuro. No es del presente, no reposa en el pasado: el mañana se apodera de él, lo arrebatada de la certidumbre del fué y lo coloca en la incertidumbre del será. Parece que el «hoy» ha sido destrozado y anulado en los dos momentos del «fué» y del «será»: recuerdo y previsión, nostalgia y temor¹⁶⁸.

¿Tiene algún valor la soledad? La soledad impuesta por el abandono desde luego ninguno. Pero hay una soledad que no es abismo oscuro, ruina, perdición. Sino que es espacio

¹⁶⁸ SCIACCA, F. MICHELE. *El silencio y la Palabra (cómo se vence en Waterloo)*. Barcelona: Luis Miracle, 1961, p. 31.

privilegiado para la mirada, la escucha, el pensar. Tras los gritos de angustia, tras los ríos que trazan las lágrimas, en algún momento se instaura una soledad preñada de silencio. Un silencio neutro a modo de ἀρχή (génesis y principio) que es posibilidad de construcción. Un silencio que evoca ya no grito y lágrima, sino palabra serena, consciencia simple de estar: “estoy, sin más”. Sencillamente soy, existo, vivo. Podría ser nada, muerte. Pero el simple *estar* es prueba de vida. En definitiva, tras la experiencia de límite y muerte, el tiempo, la soledad y el silencio recuerdan y evocan la vida. Esta soledad es espacio propicio para el pensar y para crear. En esa soledad Wilde ha experimentado y hallado de manera más radical la conciencia de límite. El silencio sereno (ἀρχή) irrumpe en la “*espera prolongada e infructuosa*” y brotan las palabras:

Querido Bosie: Tras una espera prolongada e infructuosa, me decido a escribirte, por tu bien tanto como por el mío (...). Nuestra desdichada y lamentable amistad ha terminado para mí en la ruina y la infamia pública, pero a menudo sigue conmigo el recuerdo de nuestro antiguo afecto, y me entristece mucho pensar que la aversión, el resentimiento y el desprecio pudieran ocupar por siempre en mi corazón el sitio donde una vez hubo amor¹⁶⁹.

El espacio solitario para pensar es una necesidad. Wilde escribe por la necesidad de pasar del silencio vacío y angustioso a un silencio afectivo y maduro. La soledad vivida le ha llevado a asumir la contingencia y a ver en ella un proceso de vida. El acto de escribir, de dar el primer paso, de desnudar lo velado hasta ahora por la ausencia de palabra escrita, le sitúa en posición frágil. ¿Qué fuerza porta inicialmente la confesión, la transparencia, la exposición del mundo interior? En un mundo donde primariamente se implanta la fuerza del orgullo como escudo la exposición de los afectos, de las heridas, son síntomas de fragilidad. Pero el deseo por mantenerse en el amor, por darle siempre espacio antes que al resentimiento y el desprecio, es clamor que brota de la fecunda soledad. Toda su carta es defensa y exposición de su posición frágil, de su caída, del yerro de ser mortal. Es lectura de su vida y del vínculo con Bosie. Pero también con el arte, con la historia, con las creencias. La soledad le ha llevado al conocimiento de sí y de su relación con el mundo:

¹⁶⁹ WILDE, OSCAR. *De Profundis. Balada de la cárcel de Reading*. Madrid: Alianza, 2015, p.17.

Recuerda que el necio a los ojos de los dioses y el necio a los ojos del hombre son muy distintos. Alguien que ignore por completo las modalidades del Arte en su rotación o las tendencias del pensamiento en su progreso, la pompa del verso latino o la exquisita música vocálica del griego, la escultura toscana o la canción isabelina, puede atesorar sin embargo la sabiduría más dulce y auténtica. El verdadero necio, del que los dioses se mofan y a quien destruyen, es aquel que no se conoce a sí mismo. Yo fui uno durante mucho tiempo. No lo seas más. No tengas miedo. El vicio supremo es la superficialidad¹⁷⁰.

La sabiduría más dulce y auténtica no depende estrictamente del conocimiento intelectual sobre el arte. El arte más profundo y bello es el conocimiento de sí. Esto no se contrapone con el arte. El arte trasluce verdad, conocimiento. Una sabiduría, como hemos referido en el apartado anterior, en el que interactúan la obra, el artista y el espectador.

Esta sabiduría y conocimiento de sí se da en el espacio íntimo de la soledad. Por eso la soledad, esta soledad de la que hablamos, debe ser defendida, narrada. En palabras de M. Zambrano

Escribir es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas. Pero es una soledad que necesita ser defendida, que es lo mismo que necesitar de justificación. El escritor defiende su soledad, mostrando lo que en ella, y únicamente en ella, encuentra¹⁷¹.

De una u otra manera, lo que hace Wilde es defender su posición, su aislamiento, su circunstancia, dar razón de su soledad. Expone el mundo de sus afectos, su alma de artista, su ensombrecida capacidad creativa:

Mientras estabas conmigo -refiere el poeta en su carta- eras la ruina absoluta de mi arte, y el dejar que te pusieras persistentemente entre mi arte y yo, hace que me otorgue vergüenza y

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷¹ ZAMBRANO, MARÍA. *Hacia un saber sobre el alma. Op. cit.*, p. 57.

culpa de forma total (...). Me culpo sin reservas por mi flaqueza. Fue sólo flaqueza. Media hora con el Arte significó siempre más para mí que un siglo contigo (...). Pero en el caso de un artista la flaqueza es nada menos que un crimen, cuando es una flaqueza lo que paraliza la imaginación¹⁷².

Sus palabras son construcción estética de la condición humana, de su estado frágil. Pero conviven en ellas debilidad y fuerza. No hay fuerza verdadera sin la conciencia del límite. Construir desde el desconocimiento es exponerse desmedidamente al fracaso: “el vicio supremo es la superficialidad”¹⁷³. Quien se sumerge y conoce, pese al horror de lo que halle en su propia oscuridad, aprende a delimitar sus posibilidades. El límite, como decíamos con E. Trías, es conocimiento de posibilidades. De ahí que el no conocer y asumir el límite nos enfrente y enemiste con la realidad, nos lleve al desamor, a la soberbia, al hastío del sujeto que sólo concibe existir y actuar desde el dominio, desde la ausencia de dolor, de daño, de vulnerabilidad; el mayor dolor humano es el que se produce al empeñarse en evitarlo, pues es lucha continuar en el tiempo. Hallados en el límite siempre hay que escoger, tomar decisiones. Lanzarse a la posibilidad: la opción por asimilar o rechazar, asumir o huir. En este espacio siempre se pone en juego la vida. Se pone en juego una actitud, la instalación y opción por un modo, por una realidad que da unidad: el amor. Esta realidad humana se opone al odio, siempre génesis de destrucción y soberbia. El amor con la creatividad y la sabiduría hila y fundamentan la vida misma de todo hombre. A esta opción tuvo que enfrentarse Wilde en ese espacio de soledad y verdad. Decírsela y decirla:

En ti, el Odio fue siempre más fuerte que el Amor. Jamás advertiste que no hay espacio para ambas pasiones en la misma alma. No pueden vivir juntas en esa hermosa morada esculpida. Al amor la nutre la imaginación, mediante la cual nos hacemos más sabios de lo que suponemos, mejores de lo que nos parece, más nobles de lo que somos; mediante la cual podemos contemplar la vida como unidad; mediante la cual, y mediante ella sola, podemos comprender a los demás en sus relaciones tanto reales como ideales. Sólo aquello

¹⁷² WILDE, OSCAR. *De Profundis*. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 54.

que es excelente, excelentemente concebido, puede alimentar al Amor. Pero cualquier cosa alimenta al Odio¹⁷⁴.

El *odium* es lo contrario a la cercanía, a hilar la fracción. Es contraposición, rechazo, distancia. *Amare* es caricia, cercanía, calor, *ilación* del fragmento. Por eso es más propio del arte el amar que el odiar. El amor recrea, produce, hace brotar, da a luz. El odio aleja, destroza, atrofia, mata: “el Odio, aún te queda por aprender, es desde un punto de vista intelectual la Negación Eterna. Desde el punto de vista de las emociones es una forma de Atrofia, y mata todo salvo a sí mismo”¹⁷⁵. El hacerle cabida al amor salva al hombre, al artista. Wilde decide asumir la pena guardando no odio ante el dolor, ni haciendo lecho al desprecio y la condena, sino anidando en su corazón la fuerza creadora, la fuerza del amor: “¿tengo razón al decir que el Odio ciega a la gente? ¿Lo ves ahora? Si no es así, trata de verlo. No preciso contarte qué claro, igual que ahora, lo vi yo entonces. Pero me dije a mí mismo: «A toda costa he de guardar en mi corazón el Amor. Si voy a la cárcel sin Amor, ¿qué será de mi Alma?»”¹⁷⁶.

b. Humilitas et veritas

Del hábitat de la fecunda soledad, del espacio aislado del comprender, brota verdad. Pero no se trata sólo de *pensar-se*. El cauce de ello es el *decir-se*. La consigna externa de la condición de sí mismo por medio de la obra (pintura, poesía, literatura, música, etc.) quizás sea un proceso tan complejo como el pensar. Producir, reflejar, transcribir, materializar los momentos de verdad efectuados en la intimidad reflexiva del sujeto es una acción de alumbramiento. Pero no es cuestión sólo el parir. Se da a luz elaborando. Es una acción continua. El ejercicio de comprender la propia verdad es un ejercicio de sinceridad (*sincerus*). Una palabra que evoca, por su raíz, simpleza, unidad. El proceso de sinceridad es un proceso de reconocer el fragmento e hilar la unidad.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 57-58.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

Por eso *decir-se* la verdad no es un proceso fácil. La verdad, decíamos, es afín a la humildad. El ponerse al nivel de la tierra exige movimiento, exige descendimiento, deconstrucción, caída. Sí, la caída es la que hace reconocer de manera veraz y radical el suelo que se pisa, la tierra con la que contactan nuestros pies. El dolor en tal movimiento no está ausente. *Decir-se* la verdad duele, porque hiere el orgullo y también el del que escucha. Esta tierra empapada de dolor es espacio sacro: “allí donde hay dolor hay suelo sagrado. Algún día te darás cuenta de qué significa eso. No sabrás nada de la vida hasta que repares en ello”¹⁷⁷. La conciencia de sí es vecina del dolor. No hay alumbramiento sin dolor. Todo alumbramiento está acompañado por contracciones. ¿Es posible llegar a la comprensión de la propia condición, al propio límite, sin dolor alguno? De ninguna manera. “El dolor es el camino de la conciencia y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí”¹⁷⁸. La conciencia de sí son las contracciones que dan a luz la personalidad, la comprensión de sentirse único, de tener identidad. El no *pensar-se* lleva a la reproducción barata de las ideologías, de la banal actuación acrítica. Como sostiene Unamuno, “tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite. La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta dónde soy, es saber dónde acabo de ser, y desde dónde no soy”¹⁷⁹.

Ahora bien, en el espacio íntimo del pensar, rodeado por el silencio fecundo de la soledad, el hombre nunca se halla radicalmente solo. En él se encuentran otros rostros humanos, el proceso del pensar humano. Las situaciones encarnan rostros y esos rostros están presentes en la carne de quien los piensa: “en el corazón mismo del pensamiento del sabio o del artista más absorto en su investigación, y que parece el más encerrado en su esfera propia, en un mano a mano con aquello que es más sí mismo y más impersonal, existe no

¹⁷⁷ WILDE, OSCAR. *De Profundis*. *Op. cit.*, p. 83.

¹⁷⁸ UNAMUNO, MIGUEL. *El sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Planeta, 2010, p. 171.

¹⁷⁹ *Ibid.*

sé qué fuente de presentimiento de las reacciones exteriores que provocará la obra en formación: el hombre está difícilmente solo”¹⁸⁰.

Ese espacio íntimo, ese lugar donde se gesta la biografía y por tanto todo pensamiento, toda filosofía, es el que guarda valiosos secretos y enigmas de la vida. El espacio íntimo del hombre concreto de carne y hueso, sujeto y supremo objeto a la vez de toda filosofía como diría Don Miguel de Unamuno, es el que más explica la vida: “la íntima biografía de los filósofos, de los hombres que filosofaron, ocupa un lugar secundario. Y es ella, sin embargo, esa íntima biografía la que más cosas nos explica”¹⁸¹.

c. *Sensus fragilitatis* y creatividad

La narrativa que expresa el *De Profundis* tiene una resonancia potentemente creadora. El contenido de su escrito canta a la fuerza y a la fragilidad, al arte y a la superficialidad, a lo divino y a lo humano, al amor y a sus contrarios. De su evaluación interior brota la materialización producida por el espíritu:

Hay palabras cuya frecuencia, en un autor, nos revela que en él están muy distantemente dotadas de resonancia, y, por consiguiente, de potencia positivamente creadora, de lo que generalmente lo están. Ahí tenemos un ejemplo de esas evaluaciones personales, de esos *grandes valores-para-uno-solo*, que desde luego representan un muy buen papel en una producción del espíritu en la que la singularidad es un elemento de primera importancia¹⁸².

Esa evaluación personal, aunque dolorosa, es necesaria. El proceso de *pensar-se* y desdoblarse en palabra *diciendo-se* con sinceridad la verdad libera e irrumpe en el campo de la posibilidad. La irrupción es la ruptura de fuentes que alumbran el propio nacimiento. El mantenerse al margen del límite, el no entrar en el campo y conocimiento de las posibilidades, es muerte, suicidio. Sí, hay que parirse. La vida se nos ha sido

¹⁸⁰ VALÉRY, PAUL. *Teoría poética y estética*. Madrid: Antonio Machado, 2009, p. 101.

¹⁸¹ UNAMUNO, MIGUEL. *El sentimiento trágico de la vida*. *Op. cit.*, p. 50.

¹⁸² VALÉRY, PAUL. *Teoría poética y estética*. *Op. cit.*, p. 113.

donada. Pero el breve tiempo de asfixia que experimentamos al salir del vientre de la madre mientras se produce el proceso de adaptación pulmonar al aire que nos mantendrá vivos se reproducirá metafóricamente en las situaciones vitales. En ellas tenemos la posibilidad de nacer, pero ya no por donación pasiva, sino por asimilación activa. A esto podemos llamar *parir-se*.

Al final de la mirada que hace Wilde al camino recorrido no impera una queja, un *odium*, una justa lamentación, un desdén a quienes le hundieron en el vacío. Queda tras el dolor, a fin de cuentas, el camino de la aceptación que le abre a continuar. El asumir el límite le posibilita recrear desde el arte su vuelo, su salida, su emerger. La conciencia de su propia fragilidad se transforma en la experiencia de aceptación del fragmento, de la belleza que, a fin de cuentas, tiene todo sufriente, todo caído en la batalla de la vida:

Lo que se extiende ante mí es mi pasado. Tengo que conseguir mirarlo con ojos distintos, conseguir que el mundo lo mire con ojos distintos, conseguir que Dios lo mire con ojos distintos. Y no podré hacer tal cosa ignorándolo, ni desdeñándolo, ni alabándolo, ni negándolo. Sólo puede lograrse aceptándolo plenamente como parte inevitable de la evolución de mi vida y carácter: inclinando la cabeza a todo lo que he sufrido¹⁸³.

Puede parecer que los fragmentos citados cantan a la fuerza. Quizás por el vigor resonador de sus palabras. Pero debemos decir que no hay fuerza que se mantenga en pie si no brota de la coincidencia de la propia fragilidad. La narrativa de Oscar Wilde brota de su sensación, percepción y radical experiencia de la fragilidad (*sensus fragilitatis*). Sensaciones cambiantes y fragmentadas. Pero también hiladas desde la poética. Su estética de la fragilidad es pedagogía, es enseñanza porque al final sólo permanece lo que bien cimentado se ha construido: la propia vida, la propia identidad. Y desde allí se puede enseñar, pues sólo desde esta conciencia del límite hay verdadera autoridad:

Cuán lejos me encuentro de la verdadera templanza de espíritu, esta carta, con sus estados de ánimo cambiantes e inciertos, su desprecio y amargura, sus aspiraciones y su frustración

¹⁸³ WILDE, OSCAR. *De Profundis. Op. cit.*, p. 182.

para llevar a cabo esas aspiraciones, te lo muestra muy claramente. Pero no olvides en qué terrible escuela me siento a la tarea. Y aunque soy incompleto e imperfecto, puede que aún tengas mucho que ganar de mí. Viniste a mí para aprender el Placer de la Vida y el Placer del Arte. Acaso fui elegido para enseñarte algo mucho más maravilloso: el significado del Dolor y su Belleza. Tu cariñoso amigo, Oscar Wilde¹⁸⁴.

Este espacio íntimo de Wilde, esta percepción de la fragilidad narrada por él, no es sólo transparencia de su concreción. De alguna u otra forma narra la odisea que todos, en algún momento de la vida, experimentamos. Su narración, esa estética de la fragilidad, es un mundo común en el cual todos podemos encontrarnos. No sólo por ser obra (producción literaria) sino génesis y circunstancia de todo hombre de carne y hueso. Cabe aquí una referencia de M. Merleau-Ponty al respecto:

Las palabras, en el arte de la prosa, transportan al que habla y al que escucha a un universo común, pero lo hacen llevándonos consigo hacia una significación nueva, en virtud de una capacidad de designación que sobrepasa su definición o su significación recibida y que se halla depositada en ellas, por la vida que todas ellas juntas han llevado en nosotros, por lo que Ponge llamaba acertadamente su «espesor semántico» y Sartre su «humus significante»¹⁸⁵.

Las palabras de Oscar Wilde en su *De Profundis* me ha transportado y me han significado la génesis más profunda del arte humano, de la fuerza creadora que tiene la conciencia de sí, del conocimiento de los propios límites, de la fecundidad que tiene la fragilidad cuando se comprende, se acoge, se acepta y se lanza al mundo como fuerza creadora. Desde esta posición vital brota la *Estética de la fragilidad*.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹⁸⁵ MERLEAU-PONTY, MAURICE. *La prosa del mundo*. Madrid: Trotta, 2015, p. 93.

III. "SALVAR" LA CARNE POR LA CARNE: APUNTES SOBRE EL ARTE COMO *EMPEIRÍA* DE SALUD Y *OIKOS* TERAPÉUTICO

Si en la segunda parte a través de algunas obras reflexionamos sobre la transparencia de la *Estética de la fragilidad*, en este tercer apartado nos planteamos responder una pregunta, no menos importante que la que mencionamos: *¿qué función desempeña esta estética de la fragilidad?* Tras haber hecho un recorrido por la historia de la filosofía para extraer algunos elementos que fundamenten una estética de la fragilidad (*primera parte*) y haber visto sus dinámicas y lo que estas implican en obras de arte concretas (*segunda parte*), nos podemos plantear algunas cuestiones: ¿qué propósito práctico puede tener esta estética en la vida cotidiana? ¿Se queda netamente en el espacio del pensamiento, en el plano de la reflexión estética? ¿Cae esta estética en meras consideraciones de valor y reflexión sin una transformación de la vida? ¿La transformación o contacto con la vida es netamente en el ámbito de la *reflectio*, del diálogo filosófico? ¿Es esta *Estética de la fragilidad* una construcción discursiva más que desvela la condición humana sin tocar la vida misma en su sentido más transformador? Sin duda que no. La estética de la fragilidad no se puede quedar en una mera reflexión sobre la fragilidad humana, la sensibilidad y la realidad del arte. Esta estética no sólo busca pensar la fragilidad en relación con la obra de arte, el artista y los sujetos que entran en su dinámica contemplativa, sino que es espacio, modo, realidad que puede transformar la vida.

La *Estética de la fragilidad* es una estética que introduce pedagógicamente en el aprendizaje y el conocimiento de la propia condición humana: de su fuerza y de su fragilidad. El ser humano es, como decía Séneca, "vaso frágil" susceptible a quiebro, a fragmentación. Y muchas veces esta experiencia de fragmentación es inevitable. Hace parte de la vida humana, está a la base de su esencia. Pero también en dicha base se halla la comprensión y la "ilación" de la verdad a partir del mismo fragmento. Ahora, no se trata de una instrumentalización del arte, se trata de vivir y conectar consigo mismo en el arte y desde el arte. La experiencia estética, donde interactúan los elementos que hemos tratado en la segunda parte al reflexionar entorno a las distintas obras, es *oĩkos*, hábitat, suelo sagrado

donde la sensibilidad y reflexión se encuentran. Hemos dicho que en el arte nos encontramos con el corazón del artista y con nuestro propio interior que responde al estímulo creativo que se desprende de la obra. Pero, ¿nos encontramos para qué? La contemplación no se puede quedar en el mero goce de la obra. La experiencia estética vivida, esa que ha desnudado nuestros espacios más íntimos, nos dejan tarea, compromiso, *actio*.

Las obras que introducen a una experiencia estética de la fragilidad invitan a no cegar la mirada tras el encuentro con la obra ignorando las luces de verdad sobre la propia interioridad. He aquí donde se hace necesario plantear el tema del acompañamiento, del cauce, del exponer las sensaciones fruto del encuentro enigmático de la obra y el misterio hondo de la propia interioridad. Sin lugar a duda se hace necesario un espacio (*Schola*) para expresar y compartir las mociones. Este compartir es terapia, pero también es promoción de la salud. Aquí se vislumbra una valiosa concreción de la estética de la fragilidad: cuidar la fragilidad. Ciertamente en los últimos años se ha buscado en el arte una experiencia terapéutica. La estética de la fragilidad puede dar aportes valiosísimos a nivel de tratamiento terapéutico. Sin embargo la acción de una estética de la fragilidad no se reduce a un acto segundo (*a posteriori*), es decir, a tratar una patología o circunstancialidad traumática o conflictiva. Esta estética y, en general el arte, es espacio de promoción de la salud, es *ἐμπειρία* (*experiencia*) de bienestar.

Ciertamente la promoción de la salud desde una *Estética de la fragilidad* tiene sus especificaciones propias. El mundo de las emociones es uno de ellos y es precisamente este el que procedemos a tratar. Lo hacemos acercándonos a una artista francesa. Desde su vida y sus obras podemos abordar más concretamente esta *ἐμπειρία* y *οἶκος* de la Estética de la fragilidad y, desde allí, abordar su encaminamiento salubre y terapéutico. Hablamos de la escultora simbolista Camille Claudel (1864-1943). Pero antes de introducirnos en la temática que nos proponemos abordar en esta última parte de nuestro trabajo, se hace importante recordar el carácter propedéutico de la misma ya mencionado en el título. Es decir, recordar que esta tercera parte busca trazar algunos "*Apuntes*" en la línea del arte

como salud y, más específicamente, la *Estética de la fragilidad* como experiencia de cuidado y tratamiento de los afectos humanos. Se trata, en definitiva, de trazar grosso modo una constelación temática¹⁸⁶ para ser abordado en un futuro trabajo de investigación que apunte a una tesis doctoral.

1. Camille Claudel: una escultora de la fragilidad

Camille nace el 8 de diciembre en Fère-en-Tardenois (Francia) el año 1864. El mismo año que el pintor Toulouse-Lautrec. En la misma década también nacieron artistas como Ensor (1860), Edmond Aman-Jean (1860), Henri Martin (1860), Maillol (1861), Klimt (1862), Munch (1863), Kandinsky (1866) o Nolde (1867), entre otros tantos más. Artistas que alcanzarán su madurez física y creativa en el cambio de siglo y que encarnan una reacción contra el naturalismo impresionista a través de la búsqueda de mayores contenidos, ya sea mediante el expresionismo o del simbolismo, cuando no de su radicalización¹⁸⁷.

Desde niña Camille mostró cualidades por la escultura. Su padre Louis Prosper Claudel, que notó tal talento, apoyó sus dotes permitiéndole realizar estudios y en variadas ocasiones subsidiando el material para sus obras. La relación con Louise Cécile Cerveaux, su madre, estaría marcada desde la infancia por cierta lejanía. El vínculo no dejaba de ser conflictivo, pues su madre le veía mujer del hogar y no en el arte varonil de la escultura. También hermana del reconocido poeta Paul Claudel, quien en ocasiones se mostró cercano y otras veces ella le percibió lejano sobre todo ante la “castración artística” que le impuso su familia tras ingresarla en un sanatorio y residir en él los últimos treinta años de su vida sin realizar ninguna producción artística. Esto último fue indicación explícita de su madre al Centro psiquiátrico. “Camille Claudel es internada en 1913, muere en 1943 y su obra, presentada en 1951 en París, en el Musée Rodin, por iniciativa de Paul Claudel y con

¹⁸⁶ Constelación en el sentido de conjugar estrellas (*ideas*) que tracen el bosquejo causal de la *Estética de la fragilidad* como salud y terapéutica.

¹⁸⁷ Cf. FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 13.

el apoyo de Cécile Goldscheider, no tiene eco alguno”¹⁸⁸. Pasarán muchos años para que su vida y obra sean liberadas de las cenizas del olvido y cobre chispa e interés su reflexión y obra estética¹⁸⁹.

Ahora bien, la figura de Camille esta rodeada de claro-oscuros. Su singular personalidad y talento ha sido ensombrecido por su romance con su maestro el escultor Auguste Rodin. Ciertamente tuvo influencia en su formación como artista y en su vida como mujer. Las emociones de una relación tempestuosa marcó su vida y basta ver varias de sus obras para contemplar tales tormentas. Como refiere Pablo Jiménez, cuanto más alejamos a la artista de Rodin, “la figura de Camille Claudel nos acerca a otros tópicos no menos literarios y prestigiosos en nuestra visión de los años heroicos de las incipientes vanguardias. Más allá de la pasión amorosa destructora, se nos impone el discurso de los artistas automarginados de la sociedad, ese infierno hoy lleno de gloria y en su momento lleno de enfermedad y de miseria, o el de las nuevas amazonas que reivindican un lugar en el arte”¹⁹⁰.

Su trayectoria y producción artística trasparenta una búsqueda personal: comprender su mundo interior, sondear lo que puede significar y narrar la condición humana. Su respuesta, que adquiere plasticidad y se proyecta estéticamente en la escultura, está contenida en una palabra desbordante, enigmática, simple y profunda a la vez: *fragilidad*. Hay a la base de sus obras una investigación estética por esta palabra, por esta realidad delicada y endeble de las pasiones humanas. Pero es importante dejar claro que a la base de su producción artística no sólo esta la emoción, fuerza y vigor de la actividad creadora, sino que la emoción es reflexionada y las ideas toman materialidad: emoción y

¹⁸⁸ RIVIÈRE, ANNE. «Una revolución de la naturaleza». *Camille Claudel (1864-1943)* En FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 17.

¹⁸⁹ Las concepciones estéticas de Camille y su originalidad en la escultura del siglo XIX están ausentes del todo. En estudios como el de Rudolf W., quien dedica varias páginas a las concepciones artísticas de A. Rodin, el nombre de nuestra escultora ni aparece. En la reflexión de de Rudolf, sólo Rodín representa a un tipo de escultor que no se veía desde Miguel Ángel. Cf. WITKOWER, RUDOLF. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1980 (3ª edición 1983), p. 227.

¹⁹⁰ JIMÉNEZ BURILLO, PABLO. *Camille Claudel: la ola*. En FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 15.

pensamiento adquieren forma física, se transparentan en obra de arte. Camille era “inteligente, culta, considerada en ocasiones, por sus contemporáneos y por el propio Rodin, un hombre, debido a su pujanza creadora y a su vigor intelectual, la escultora fue a veces eclipsada por la mujer, hermosa y desdichada”¹⁹¹.

Los aspectos propiamente estéticos de la obra de Camille se han visto ensombrecidos por variadas circunstancias: su situación de mujer en un arte donde la fuerza varonil impera y el trabajo escultórico parece ser sólo de hombres debido a la necesaria fuerza para la manipulación de los materiales. También la tensa relación madre-hija, la situación amorosa con el escultor Auguste Rodin, la incompreensión de su familia, entre otros.

¿Cuál es la fuente de la que emana su comprensión de la vida frágil? Su propia vida, su situación vital, el mundo de sus emociones. Pero sus obras no envuelven sólo asuntos personales, sino que son temáticas universales: la fragilidad del amor y las relaciones humanas, la soledad, las etapas de la vida, la desnudez corporal y emocional. Pero ciertamente esos temas toman plasticidad y rostro de una forma radical: en sus obras cobra maleabilidad sus posturas y circunstancias más íntimas, sus luchas y la forma de situarse ante las mismas. Sus sentimientos son fuego que existen en medio de los tizones de su vida, causa latente, como diría Rosa Nieto, que yace en el fuero interno y tiene resonancias socráticas:

“Hay una causa latente en todo cuanto nos sucede, un hecho que mantiene encendida la llama de la esperanza en nuestro fuero interno; aquello que nos mantiene vivos aun cuando estemos muriendo de amor o ansiados de libertad. El sentimiento es un tipo de búsqueda personal que ha hecho presente el mismo lema desde la época socrática hasta nuestros días «conocernos a nosotros mismos», y que se nos revela en el preciso instante en el que nos damos cuenta de que lo que percibimos nos afecta y nos conmueve, y no siempre lo hace de la misma manera”¹⁹².

¹⁹¹ FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 9.

¹⁹² NIETO CHANQUET, ROSA. *El embrujo de la sensualidad*. En: ROMÁN ALCALÁ, RAMÓN (ED.). *Diez miradas virginales*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001, p. 95-96.

En el artista la resonancia del oráculo de Delfos «γνωθι σεαυτόν» («conócete a ti mismo») no se queda en el mundo del pensamiento. Esta invitación cobra materialidad estética y, pese al carácter expositivo y vulnerable que implica el abrir el mundo de la interioridad, es lanzada al mundo como confesión. Por eso en Camille Claudel se ve con vigor el arte de situarse a sí misma como objeto de estudio y como proyección del mismo de manera plástica. Ese mirarse y plastificarse en la escultura es un continuo aprendizaje. El filósofo ruso E. Cioran habla de esta objetivación de sí pero en referencia a la psicología. Pero no dista de la vivencia de Camille, pues toda alma artística que busque con sinceridad se mira y se proyecta. A continuación las palabras que consigna el filósofo en su obra *Las Cimas de la desesperación*:

El arte de la psicología no se aprende, sino que se vive y se experimenta, puesto que es imposible encontrar una teoría que nos dé la clave de los misterios psíquicos. Nadie puede ser un buen psicólogo si no es él mismo un objeto de estudio, si su propia sustancia psíquica no resulta un constante espectáculo inédito y complejo capaz de suscitar la curiosidad. Imposible comprender el misterio de los demás si uno mismo carece de él. Para ser psicólogo hay que conocer suficientemente la desgracia a fin de poder comprender la felicidad, y poseer el suficiente refinamiento para poder convertirse en un bárbaro; para ejercer la psicología se necesita una desesperación lo suficientemente profunda para no distinguir ya si se vive en el desierto o en las llamas. Proteiforme, tan centrípeto como centrífugo, nuestro éxtasis deberá ser estético, sexual, religioso y perverso¹⁹³.

En Camille esa plasticidad en la escultura de la realidad frágil, de su interioridad, es un constante espectáculo inédito y complejo capaz de suscitar la curiosidad. Las formas, la comprensión y proyección de la vida despierta en sus coetáneos admiración. Pero también la fragilidad que expuso generó miedo, inseguridad y hasta vergüenza. Su hermano, el poeta Paul Claudel, haciendo una referencia a una de sus esculturas, hablará de esta fragilidad desnuda y eterna en el tiempo. Pero esta referencia la retomaremos más

¹⁹³ CIORAN, EMIL. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tuquets Editores, 2020, p. 217.

explícitamente cuando reflexionemos entorno a la escultura que lleva como título *La edad madura*.

Sin duda alguna, Camille esculpe con vigor y fuerza el cosmos de las emociones. Pero las recrea en su estado frágil. El dolor empapa muchas de sus esculturas. Pero la expresión de ese dolor es parte de su ser de artista: recrear la obra desde esta realidad también es catarsis y cauce de un fluir que necesita proyección y consigna. Como refiere Hegel, el arte mitiga la rudeza y fuerza del apasionamiento al poder representar ese mundo interior en una realidad objetiva. El examen que realiza el artista de sus impulsos e inclinaciones y que le arrastran irreflexivamente, se ven libertados en la obra, en cuanto objetivación de estos¹⁹⁴. En esta misma línea el filósofo alemán verá en el arte un cauce del propio dolor:

De ahí que pueda a menudo darse el caso de que el artista, acometido por el dolor, mitigue y atenúe para sí mismo la intensidad de su propio sentimiento mediante la representación de éste. En efecto, ya en las lágrimas hay un cierto consuelo; al principio enteramente abismado y concentrado en el dolor, el hombre puede luego al menos exteriorizar de modo inmediato lo que era sólo interior. Pero todavía de mayor alivio es la expresión de lo interno en palabras, imágenes, sonidos y figuras¹⁹⁵.

El arte como salud de la interioridad, cuyo reflejo siempre tiene efectos exteriores (somáticos), propicia a la persona desarrollo, crecimiento, aprendizaje y sin duda, ejercicio de asimilación y libertad. Tanto el *pathos* como la *sanitas* interior tienen efectos corpóreos. Interior y exterior, espíritu y carne, corazón y piel, están sintonizados.

Como nuestra intención no es hacer una descripción exhaustiva de la vida de Camille y de sus circunstancias históricas, culturales y psicológicas en la que se desarrolló su hacer creativo, debido a la extensión y propósito propedéutico de este apartado mencionado al inicio del mismo, procedemos a trabajar someramente algunas obras en las que se

¹⁹⁴ Cf. HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre estética*. Tres Cantos: Akal, 1989 (7ª reimpresión 2023), p. 39.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 39-40.

visualiza una dinámica de la estética de lo frágil, tanto en su génesis como en su expresión y significación.

2. Expresión plástica de una estética que brota de la fragilidad

La comprensión de la condición humana en términos de fragilidad es evidente en la vida y obra de Camille. En ella vemos que la estética de la fragilidad es génesis, proceso y expresión plástica. Sus esculturas “tienen una cualidad muy especial: la de transmitir siempre una tensión, una especie de nerviosismo, desde la armonía y la serenidad. El equilibrio entre uno y otro extremo, sus relaciones, marcan toda su carrera”¹⁹⁶. A continuación hacemos unos breves apuntes a partir de sus obras sobre su expresión escultórica y el fluir que brota desde la Estética de la fragilidad.

a. *Mujercilla en cuclillas* y *El hombre inclinado*: fuerza del cuerpo y vulnerabilidad

Tanto *Femme accroupie* (1885) como *L’homme penché* (1886), expresan la fuerza del cuerpo y la sensibilidad de la fragilidad emocional. La representación del hombre como de la mujer son personajes impenetrables y cerrados en sí mismos que “parecen incluso defender algo íntimo, como si tuvieran miedo de nuestra mirada, como si se sintieran vulnerables en lo más íntimo de sí mismos. En sus poses, más forzadas o más apacibles, nos impiden llegar hasta ellos. ¡Qué singular metáfora de la propia Camille Claudel en el estudio del gran maestro”¹⁹⁷, pues ella se ve replegada como artista y reducida a simple obrera en el taller de A. Rodin. Esta era la situación inicial de las mujeres que se integraban al arte de la escultura.

Bruno Gaudichon, ante *L’homme penché* refiere que como obra es seguramente una cumbre naturalista en la obra de Claudel. Es interesante compararlo con ciertas figuras de la *Porte de l’Enfer* de Rodin, por ejemplo con *L’ombre*, o incluso con *Le penseur*. Pero es

¹⁹⁶ JIMÉNEZ BURILLO, PABLO. *Camille Claudel: la ola*. Op. cit., p. 15.

¹⁹⁷ *Ibid.*

particularmente turbadora la cercanía que presenta, sobre todo, con el *Hamlet* de Bourdelle (1891)¹⁹⁸. A nuestro juicio, pese a la temática que asemejan a *Le penseur* y al *Hamlet*, la disposición corporal y las formas evocan realidades diferentes. *El pensador* de Rodin tiene una postura reflexiva y formal, típica del pensador que “controla” el fluir de sus ideas. La cabeza que descansa sobre el brazo cruzado es serenidad reflexiva. El *Hamlet*, aunque más recogido, separa el brazo derecho apuntando al cielo. Como si el centro hacia donde se recoge el cuerpo no fuera el único polo o existencia de la realidad. *El hombre inclinado* de Claudel no se reserva nada: ni postura, ni espacio entre sus miembros. Esta totalmente rendido, embriagado, reposado en sus propios pliegues corpóreos, como si las carnes estuvieran a punto de fusionarse, de diluirse. La misma concepción se da en la *Mujercilla en cuclillas*. Aunque de manera más dramática. Si el *Hombre inclinado* descansa su cabeza y la contorsión de su cuerpo sobre la rodilla izquierda, la *Mujercilla* esconde su cabeza significando fuga, escape, protección. Se asemeja a la oruga que se adentra en la crisálida para gestar lo que le clama la naturaleza de sus emociones. Ambas figuras evocan una fortísima intimidad y evocan a la vez con la postura del cuerpo la fragilidad afectiva, emocional y vital en al que se hallan. Ciertamente es la situación biográfica de Camil, buscando dentro de sí e intentando comprenderse a sí misma y a sus vínculos con el mundo y las personas. Es innegable que “la condición vulnerable cansa y agota. Pesa y pasa factura tener que surcarse los caminos por donde transitar una y otra vez. Y sin certeza de éxito”¹⁹⁹. Pero el arte libera, proyecta, plasma, sana la manera de sentirnos. No es que se sane la vulnerabilidad, considera desde otro punto de vista la lucha por opacarla, evadirla, despreciarla. El arte acerca a sí mismo y al otro. No se puede vivir huyendo: “vivir huyendo de sí mismo es una cosa amarga”²⁰⁰.

¹⁹⁸ Cf. GAUDICHON, BRUNO. *Camille Claudel en el arte de su tiempo*. En FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 37.

¹⁹⁹ SEGURÓ MENDLEWICZ, MIGUEL. *Vulnerabilidad*. Barcelona: Herder, 2021, p. 170.

²⁰⁰ JUNG, CARL GUSTAV. *Sobre el amor*. Madrid: Trotta, 2005 (6ª edición 2018), p. 62.

b. *Clotho*: la realidad desbordante de la interioridad

M. Morhardt, en un escrito suyo sobre la vida y obra de Camille en el año 1898, describe la escultura hecha por la artista: “*Cotho* es un estudio de desnudo. De pie, la parca crispa sus miembros envejecidos. Se esfuerza por desenmarañar la innumerable madeja que pesa sobre su cabeza, sus hombros y sus brazos, y por esparcir sus hilos a su alrededor. Y la pesada avalancha se le escapa entre las manos, se desliza por la piel arrugada, y forma una inextricable red de hebras retorcidas en las que se encuentra literalmente aprisionada”²⁰¹.

De *Clotho* (1893) se desprende tormento, tristeza, soledad, desbordamiento. La postura pensante y la posición corporal llaman a contemplar la figura de manera cefalocaudal: una invitación a contemplar la obra desde la cabeza siguiendo el eje longitudinal del cuerpo. El rostro de la Moira sobrevive visualmente a la materia desbordante que se desprende de su cabeza. “Podría decirse que la materia nos oculta al espíritu. Pero el espíritu, a su vez, resplandece en la materia. De la unión del uno y de la otra resulta un extraño misterio...”²⁰². Esa materialidad es cascada que desborda el mundo del pensamiento, es mar que baña el cuerpo, red que envuelve la corporeidad. Razón y sentimiento, idea y cuerpo, materia y espíritu se hallan representadas en esta obra. Ahora bien, esta realidad que desborda a *Clotho* no es materia extraña en el sentido que no le pertenece. Hace parte de sí. A veces le domina otras veces convive. La desnudes de la hija de Zeus y Temis comunica sinceridad y aceptación, no siempre pacífica en la asimilación de sus procesos.

La fuerza de la escultura invita a la consideración de aquellas realidades informes y complejas que nos desbordan, pero que brotan del propio pozo de la interioridad. Pensemos, en esta línea de acompañar desde la *Estética de la fragilidad*, en situaciones de depresión, de trastornos de la conducta, enfermedades mentales, situaciones de rupturas

²⁰¹ MORHARDT, MATHIAS. *La señorita Camille Claudel*. En FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007, p. 331

²⁰² POUCEL, VÍCTOR. *Apología del cuerpo*. Madrid: Fax, 1959, p. 157.

relacionales, etc²⁰³. Cuando se habla con personas que viven estas situaciones y expresan sus vivencias, las expresan como un mar tempestuoso que parece desbordarles. La comprensión y acogida de aquello que no conocemos pero que está ahí, también de manera enigmática, en el corazón humano clama sintonizar con el quiebro, con la experiencia de fragilidad. Puede parecer poco racional el hacerse frágil con el frágil, perdido con el perdido en el error para caminar con él a la verdad. El acompañamiento no es inicialmente direccionalidad, sino comprensión. Esta consideración quizás no encaje en la psicología. Pero la reflexión, el pensamiento, valora más allá del comportamiento y la moral. Un filósofo, matemático, lingüista y lógico como Ludwig Wittgenstein reconoce esta necesidad de ponerse al lado del error al momento de la búsqueda: “hay que colocarse al lado del error para conducirlo hasta la verdad. Es decir, hay que descubrir la fuente del error puesto que, en caso contrario, para nada sirve el escuchar la verdad. Ésta no puede penetrar si otra cosa ha ocupado su lugar. Para convencer a alguien de la verdad no basta con constatarla, sino que se debe encontrar el camino que lleva del error a la verdad”²⁰⁴. Fragilidad y compromiso, vulnerabilidad y ética están estrechamente relacionados. En H. Arendt, por ejemplo, “la vulnerabilidad es una característica constitutiva de la condición humana y esta vulnerabilidad es lo que nos permite conectarnos con los demás y desarrollar un sentido de responsabilidad ética”²⁰⁵. El arte es *habitat* singular en el que se activa el juego de facultades estimulando la humana capacidad de ser afectados por el sufrimiento y la injusticia en el mundo: el arte también nos lleva a sentir compasión por la condición vulnerable. El cauce de un proyecto comunitario de *La Estética de la fragilidad* debe impulsar a actuar para intentar remediar tales situaciones.

²⁰³ Un estudio el la línea de horizonte y límite del sujeto vulnerable en psicopatología se desarrolla en BONA PINA, IGNACIO. *Vulnerabilidad y enfermedad mental. La imprescindible subjetividad en psicopatología*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2010, 230 pp.

²⁰⁴ WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*. Madrid: Tecnos, 1992 (1ª reimpresión 2020), p. 49.

²⁰⁵ MEJÍA FERNÁNDEZ, RICARDO. *Joan-Carles Mélich, La condición vulnerable*. En: Actualidad bibliográfica (Núm. 118, Vol. 59, Julio-Diciembre 2022), p. 40.

c. *La Edad madura: un sentimiento que va más allá de la piel y el bronce*

No es extraño apuntar que “el arte más atractivo es tal vez aquel capaz de hablar de nuestra fragilidad”²⁰⁶. El arte que manifiesta nuestra condición humana más desnuda cautiva nuestros sentidos, el afecto de nuestro interior. La experiencia puede ser tan íntima que la respuesta a la contemplación de la obra es la vibración más profunda en el corazón manifestada en las lágrimas. Este arte evoca el dolor, manifiesta su realidad y sus lugares en la vida humana. Th. Adorno plantea una pregunta vital referente al sufrimiento como realidad de la condición humana y su relación con el arte: “qué sería el arte como historiografía si se quitara de encima la memoria del sufrimiento acumulado”²⁰⁷. Con la obra no buscamos promover la experiencia del sufrimiento. Sino reconocer que es expresión de esa realidad íntima y sagrada que conmociona, que despierta compasión. La catarsis se efectúa entrando en el enigma de la estética que brota de la fragilidad, porque de esa estética brota con fuerza lo que significa ser humano, ser compasivo. Es un canto a la condición humana que, desnuda de predicados, evoca voces y experiencias que trascienden el tiempo y el espacio invitando a no olvidar la fecundidad y la belleza que esconde lo frágil. El proceso es gradual, como diría M. Heidegger, hasta el punto de que la fuerza extraordinaria de la obra se entremezcla con lo familiar de la misma iniciando el encuentro: “la contemplación acontece en diferentes grados del saber y con un alcance, persistencia y claridad cada vez diferentes. Si la obra está destinada al mero goce artístico, esto no demuestra todavía que esté en la contemplación como obra. Al contrario, tan pronto como aquel empuje en lo extraordinario es atrapado por lo familiar y la habilidad de conocer, la explotación artística de la obra ha empezado”²⁰⁸.

Pero continuemos con *L'Age mûr* (1893-1900). Esta obra, también conocida como *El destino* (*La Destinée*) o *El camino de la vida*, es una de las obras que más cautivan la mirada y el corazón de quien la contempla. Expresa de manera tácita y desnuda el desgarramiento del

²⁰⁶ DAELEMANS, BERT. *La vulnerabilidad en el arte. Un recorrido espiritual*. Madrid: PPC, 2021, p. 9.

²⁰⁷ ADORNO, TH. W. *Teoría Estética*. *Op. cit.*, p. 343.

²⁰⁸ HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía*. *Op. cit.*, p. 80.

corazón enamorado tras el abandono. La obra de Camille revela sufrimiento y tragedia. ¿Qué encierra la obra? ¿Cuál es su inicial significación? El enfoque de la escultura lo marca en una carta que escribe a su hermano: «estoy siempre ocupada en mi grupo de *tres*, voy a poner un árbol inclinado que expresará el destino»²⁰⁹. Dos expresiones desde las cuales se puede componer su concepción artística: “mi grupo de tres” (...) “expresará el destino”. Claudine M. dirá al respecto:

La terminología de Claudel nos ayuda a comprender su enfoque de la escultura. La frase «mi grupo de tres» sugiere que ella entendía el proyecto, en primer lugar, como un reto técnico, consistente en resolver una composición de tres figuras. La fórmula «para expresar el destino» nos indica que Claudel concebía la escultura como la representación de conceptos mentales, una visión del arte que evoca un registro lingüístico específico de la década de 1890, el del discurso crítico literario²¹⁰.

Tres edades, tres maneras de sentir, un mismo hilo: el destino. La resolución compositiva de cada personaje es metáfora de la resolución (*gestación*) de cada edad de la vida. El llamado de la artista a contemplar el proceso de la vida como conjunto es innegable: el aire volátil de la mujer que lleva hacia adelante al hombre como paso a la madurez dejando atrás la juventud suplicante. Pero también el proceso de las tres edades tienen cita en un mismo momento histórico y circunstancial. Hablamos del momento vital y afectivo que esta viviendo la escultora frente a una tensa relación afectiva. *L'Age mûr* también es la expresión que experimenta Camille, es plasticidad biográfica: Auguste Rodin es arrastrado por su amante Rose Beuret mientras Camille suplicante ve su progresiva lejanía.

Paul Claudel (1868-1955), poeta y hermano de la escultura, pocos años antes de su muerte describe, en el contexto de una exposición de las obras de su hermana en el Museo Rodin (1951), la figura de *La Implorante*, núcleo del grupo *La Edad madura*. En ella Camille es a la vez autora, directora escénica y actriz principal: “esa muchacha desnuda ¡es mi hermana!

²⁰⁹ MITCHELL, CLAUDINE. *Intelectualidad y sexualidad: Camille Claudel, la escultora de fin de siglo*. En: FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. *Op. cit.*, p. 86.

²¹⁰ *Ibid.*

Mi hermana Camille. Implorante, humillada, de rodillas, ella tan soberbia, tan orgullosa, así es como se ha representado. ¡Implorante, humillada, de rodillas y desnuda! Todo ha terminado! Esto es lo que nos ha dejado que contemplemos para siempre. [...] La obra de mi hermana, lo que le da su interés único, es que es toda ella la historia de su vida"²¹¹.

La obra y el proceso de su composición abarcan elementos valiosos y renovadores en la forma de expresión para la escultura de su tiempo: el resultado de cinco años de trabajo entorno a *L'âge mûr* era una composición sin precedentes que ilustraba un concepto de escultura muy dispar al promulgado por el Ministerio de Bellas Artes²¹². Pero no vamos a realizar en este apartado un análisis profundo del proceso creador de la obra, de sus teorías compositivas y los aspectos enigmáticos que nos sugiere la obra y a la que la obra nos invita asumir. Bástenos al respecto reconocer que el proceso de la vida, la ilación del destino, no esta separado del proceso de las emociones: en el pasar del tiempo (en la ilación del destino) las pasiones están presentes, ellas tejen también la vida y la definen, bien sea para lanzarte al fondo más oscuro de la vida o para darte alas y elevarte productivamente al futuro, al proyecto vital. Decíamos que el sufrimiento se halla en la piel humana, en lo más humano, sensorial y existencial. Pero el sufrimiento "es afectable, no hecho completamente y por lo tanto transformable. Y gracias a esta condición es también posible la superación de ese sufrimiento, así como la empatía, el abrazo o el amor"²¹³. El destino es la madeja de hilo que se nos coloca en las manos y es imprescindible tejer con ella la vida y el mundo de las emociones. A veces se harán nudos (afectivos), pero la resolución de los mismos se halla en la posibilidad de acoger también los hilos de la comprensión, la ternura y el abrazo. De ahí la importancia de una estética de la fragilidad que se comprometa con los procesos humanos, de abrir los ojos al mundo de la fragilidad humana expresado en el arte y por el arte ir al pozo de dicha contingencia:

²¹¹ CLAUDEL, CAMILLE. *Correspondencia*. Madrid: Síntesis, 2010, p. 7-8.

²¹² Cf. *Ibid.*, p. 87.

²¹³ SEGURÓ MENDLEWICZ, MIGUEL. *Vulnerabilidad*. *Op. cit.*, p. 119.

ante la mirada de la obra de arte “el ojo cumple el prodigio de abrir al alma lo que no es alma”²¹⁴.

3. Cauce práctico de una *Estética de la fragilidad*

Hemos abordado algunos aspectos en torno a la fragilidad desde la vida y obra de Camille Claudel. Pero estos elementos ¿cómo se concretizan en miras a la promoción de la salud y la terapia? ¿Cómo hacer llegar la reflexión en torno a esta estética a las personas? La proyección inicial es la promoción al acercamiento de dicha estética y a la reflexión personal frente a la obra. Pero no es nuestra intención quedarnos en el ámbito de las impresiones subjetivas. La comprensión individual de la fragilidad por la experiencia estética reclama una canalización a lo colectivo, un tratamiento del asunto a nivel comunitario. Si nos preocupa y queremos cuidar la fragilidad se hace necesario el trabajo colectivo e interdisciplinar. No podemos comprender la reflexión filosófica como acto primero y la praxis como acto segundo. La vida práctica es la que se hace presente en el pensamiento y este la medita. Tal meditación debe regresar a la vida. La acción esta en la génesis del pensamiento. No podemos admitir dualidad y contraposición entre el decir y el hacer, entre el pensar y la acción. Una no se entiende sin la otra puesto que el pensar resulta indisoluble del vivir. Basta es la reflexión de la filosofía sobre este asunto y no nos detenemos en ello.

Los ámbitos de aplicación de estas recreaciones tiene una dimensión personal y colectiva. Desde los orígenes de la filosofía el saber no se quedó herméticamente en la esfera privada sino que se abrió a la comunidad. La Escuela Pitagórica y de Mileto, la Eléatica y Megárica, La Academia y El Liceo, entre otras más que se han gestado a través de los siglos, son testimonio de la necesidad del pensar y dialogar en comunidad. Por eso la propuesta del cauce de una *Estética de la fragilidad*, realidad esencial de la vida humana, precisa de ese aspecto comunitario.

²¹⁴ MERLEAU-PONTY, MAURICE. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2013, (2ª edición 2017), p. 61.

A continuación procedemos a postular algunas líneas de acción de esta Estética de la fragilidad. En algunos postulados aparecerán recreaciones filosóficas entorno al arte y la vida: desdoblaremos la palabra para conectar significaciones. Se trata de hacer cercanos los significados para una mejor comprensión (*popular*) de lo que se quiere tratar. Las recreaciones léxicas (expresiones) que usamos pueden parecer forzadas y hasta quizás poco elaboradas. Pero ¿de qué sirve la palabra técnica si no llega al hombre de a pie, si este no comprende su significado y a lo que le llama la palabra? La palabra, y estas expresiones que postulamos, tienen una gran fuerza de comprensión en sí misma. La palabra recreada, respetando siempre lo que la palabra significa, introduce a quien la escucha o la lee en un proceso: la palabra es invitación y tarea.

a. EncontrArte: el arte como terapia y cuidado de la salud

Hay una necesidad de encontrarse en el ritmo asfixiante de la normalidad. La normalidad sin propósito es *pathos*. Sigue siendo actual la consideración de Th. Adorno: “la enfermedad actual consiste precisamente en la normalidad”²¹⁵, en la pérdida intermitente de la capacidad profunda del encuentro consigo mismo. Al bienestar físico, mental y social que caracteriza la definición de salud tendría que agregarse el aspecto filosófico, el amor al conocimiento de sí. ¿Cómo identificar la enfermedad de los “sanos” desde este aspecto? Retomando nuevamente al representante de la Escuela de Fráncfort: “la enfermedad de los sanos solamente puede diagnosticarse de modo objetivo mostrando la desproporción entre su vida racional (*rational*) y la posible determinación racional (*vernünftig*) de sus vidas”²¹⁶.

El arte es *topos* propicio para el encuentro consigo mismo. Encontrándose y reconociéndose en lo que me revela la experiencia estética logro tener conciencia de lo que me inunda, lo que se mueve en el mundo de la interioridad, siempre relacionada con las

²¹⁵ ADORNO, THEODOR. *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Tres Cantos: Akal, 2004 (Edición conmemorativa 2022), p. 63.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

relaciones vitales de la exterioridad. Heidegger comprende que ante la obra hay una dinámica unitiva entre contemplar, pensar, saber y vivir:

La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro como el histórico soportar el existente (*Dasein*) por la relación con la no-ocultación. Sobre todo el saber en la manera de contemplar, está enteramente lejos de aquella habilidad de conocer, sólo por el gusto, lo formal de la obra, sus cualidades e incentivos, precisamente porque la contemplación es un saber. El haber visto es un estar decidido; es estar dentro de la lucha que la obra ha encajado en la desgarradura²¹⁷.

Se presenta así la realidad del arte como lugar de autoconocimiento, ejercicio escaso y superficial en el *modus* de hacerlo en la actualidad. Superficial en el sentido en que se conoce para justificar procesos, evadiendo muchas veces lo real a asumir por el sujeto. Como refiere Th. Adorno, “en lugar de tomar sobre sí la labor de *autognosis*, los adocotrados adquieren la capacidad de subsumir todos los conflictos bajo conceptos como complejo de inferioridad, dependencia materna, extroversión e introversión, que en el fondo son poco menos que inútiles”²¹⁸.

Ahora bien, el conocimiento de la contingencia muchas veces no lleva a un asumir activo, sino a un saber pasivo: el sujeto reconoce su experiencia de límite y ve en ello una realidad de la naturaleza humana innecesaria de contrastar, de hacerse cargo. Considerándola una realidad sin escape se abandona a ella marginando la oportunidad de trazar posibilidades y construir la historia de su vida desde allí. Este saber pasivo le es propicio al sujeto desinteresado por la *actio* y la *catarsis* para justificar su tendencia y abandono al placer. El mismo Th. Adorno hará referencia a esta realidad de quien no se hace cargo de sí:

En el lugar de la catarsis, cuya bondad es de todos modos dudosa, aparece la procuración del placer de ser hasta en la propia debilidad un exponente de la mayoría y así conseguir

²¹⁷ HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía*. *Op. cit.*, pp. 79-80.

²¹⁸ ADORNO, THEODOR. *Mínima Moralia*. *Op. cit.*, p. 70-71.

no tanto, como antaño los internados en los sanatorios, el prestigio del interesante caso patológico como, justamente en virtud de los defectos que se padecen, acreditar la pertenencia a esa mayoría y concentrar en sí el poder y la magnitud de lo colectivo²¹⁹.

Por eso el arte se presenta como espacio y encuentro formativo de sí mismo (*EncontrArte*). Hay una dialéctica en la experiencia estética donde la pregunta está en tensión: la dinámica racional y los juegos sensibles captan de manera más lúdica y holística al sujeto siendo esta sintonía una puesta en escena del mismo individuo como objeto de reflexión. El estímulo cognitivo y sensorial en el que el arte introduce es pregunta y tarea a la vez. Este impulso no puede ser ignorado por el sujeto. Ciertamente para iniciar el proceso se precisa de la libertad y desnudez posicional que hemos referido en la segunda parte de este trabajo. No se trata de introducir al individuo violentamente al contacto con la obra y al encuentro consigo mismo. La libertad y la inquietud interior, aunque tenue, se vislumbran como disposiciones necesarias para sumergirse en la pedagogía a la que nos referimos. Vivir la didáctica del encuentro consigo mismo desde la experiencia estética se presenta como proceso saludable y necesario para el ser humano. Es terapia que proporciona (con los *estímulos primarios* que convengan, puesto que lo demás es *gratia* de la misma experiencia) cura para la vida y sus vínculos exteriores.

b. ContemplArte, PreguntArte y ExpresArte: experiencia estética y amor a la sabiduría

La belleza evoca amor y verdad. Por eso para todo aquel perdido en la oscuridad del sin sentido el arte es estímulo, luz y liberación. Una experiencia que en definitiva es *sanitas*. Gadamer va a expresar esta salvación y elevación a la verdad por la experiencia estética en su ensayo sobre *La actualidad de lo bello*: “para el alma desterrada a la pesadez terrenal, que ha perdido sus alas, por así decirlo, y no puede volver a impulsarse hasta las alturas

²¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

de lo verdadero, existe una experiencia por la cual le vuelve a crecer el plumaje y se eleva de nuevo. Es la experiencia del amor y de la belleza, del amor a la belleza”²²⁰.

Ahora bien, el arte y la experiencia estética no es sólo espacio para la liberación, recreación y aprendizaje del individuo. No se trata de una actividad en la que lo colectivo no tiene cabida. Al hablar de colectivo no nos referimos a grupos artísticos o corrientes creativas. Hablamos de un espacio común para expresar y compartir las sensaciones y la sabiduría que emerge tras el contacto con la obra, tras la experiencia estética. La vivencia con el arte es τόπος κοινός (*tópos koinós, lugar común*) donde se puede aprender, construir, contrastar, dialogar y filosofar. El arte se presenta, en este sentido, como lugar estético para la promoción del Amor a la sabiduría (φιλοσοφία) y la interacción del saber (διάλογος). Si Parménides, Boecio, Platón y otros tantos veían en el discurso y la palabra el medio para interactuar y desvelar la verdad, el arte es enigma que nos introduce, como lo veíamos con M. Heidegger, en la ἀλήθεια. La mirada atenta, reflexiva y desnuda junto a la disposición sensorial y espiritual ante la obra ya es disposición filosófica, apertura afectiva a la sabiduría (ContemplArte). La tarea no puede ser delegada y tampoco se agota al asumirla y recorrerla. La filosofía, como refiere André Comte-Sponville, “es un trabajo, pero que nadie puede realizar en nuestro lugar, y que nadie, incluso por su cuenta, puede concluir”²²¹.

Ahora bien, la contemplación y la expresión no se encapsulan en el yo. Ciertamente se expresa desde la subjetividad pero ésta se abre en el espacio colectivo (*intersubjetividad*). La colocación ante la obra clama por naturalidad asumir una disposición de silencio activo y una mirada atenta que, en sí misma, dispone a la apertura. Esta apertura también es escucha: ¿qué me *dice* y *comunica* la obra? Este ejercicio dispone interiormente a una praxis que tiene efecto en el encuentro con los otros, a la vivencia de la alteridad. Escuchar la obra y escucharse a sí mismo necesariamente en el ámbito comunitario invita a la escucha del otro. El contacto atento y desinteresado con la obra es *práxis* de alteridad.

²²⁰ GADAMER, HANS-GEORG. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 51-52.

²²¹ COMTE-SPONVILLE, ANDRÉ. *La filosofía. Qué es y cómo se practica*. Barcelona: Paidós, 2012, p. 135.

Ahora, el valor de la pregunta ante la obra de arte es nuclear, como nuclear es cuestionarse ante la vida y las circunstancias que nos rodean (PreguntArte). Como expresa L. Wittgenstein, "he de sumergirme siempre, una y otra vez, en el agua de la duda"²²². Pero el interrogante debe partir de la propia situación vital, desde la vida misma, de la fuente del propio pozo de la vida. Esta es la pregunta que interesa y transforma, que interpela y recrea la circunstancia vital. No la pregunta genérica y descarnada, sino la que parte de lo concreto y vivencial. La pregunta nos lanza a una búsqueda, a un camino no siempre fácil e iluminado pero necesario (μέθοδος). El camino propicia experiencia y otorga sabiduría. Todo camino y búsqueda merece ser expresado, contado, compartido, pues con su narración se narra la propia vida (ExpresArte). Esa comunicación es sabiduría que brota del interior. Toda expresión es comunicación de la intimidad si somos sinceros con nosotros mismos. Pero la comunicación de la intimidad no se lanza al vacío, sino que tiene un destino, un suelo, una tierra donde necesita ser sembrada, donde necesita ser acogida y descansar. Esa tierra es el otro. Nuevamente se nos presenta la dinámica intersubjetiva de los procesos, más exactamente la dinámica de la *alteridad*.

c. EscuchArte: la escucha como *πραξις* de la alteridad

La existencia del otro es ante todo presencia, corporeidad, rostro en términos levinasianos. Entre el otro y yo no sólo se enlaza e interactúa la palabra y el silencio. Como refiere J. Rof C., "el campo de fuerzas que se ha establecido, el vínculo flúido que enlaza a las gentes está más acá y, a la vez, más allá de la palabra y de su significado, en esa zona intermedia y germinal situada entre ella y el silencio"²²³. El otro con su presencia callada ya me habla. ¿Qué comunica, qué dice? No es inicialmente un "existo". La presencia evoca un "estoy". Invita a la mirada pero mucho más a la escucha. La escucha es una disposición vital de carácter activo: precisa conexión y delicadeza para no perderse palabra alguna de lo que se comunica. De la escucha atenta y comprensiva depende el resultado del reflejo afectivo a esa voz, es decir, a la respuesta. La respuesta implica de suyo un compromiso:

²²² WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*. Op. cit., p. 49.

²²³ ROF CARBALLO, JUAN. *Entre el silencio y la palabra*. Madrid: Aguilar, 1960, p. 27.

responsabilidad. Respuesta y responsabilidad están ligadas: *responsum* tiene su génesis en *respondere*. La escucha es respuesta a la presencia pero también es responsabilidad con ese “estoy”. En este sentido la escucha es acto primero en la comunicación aunque inicialmente no medie palabra dicha. La palabra es la corporeidad, la presencia del otro que ya me habla sin emisión de sonidos y comunicación de unidades léxicas. En este orden de ideas, tomamos distancias de E. Lévinas quien refiere que “decir significa aproximarse al prójimo, «acreditarle significación»”²²⁴. La escucha, como la comprendemos, es aproximación originaria y capital para entablar contacto, proximidad y diálogo. El decir es el acto que se da tras la aproximación, es decir, tras la escucha y el reconocimiento de la “presencia” del otro. Puede parecer insignificante tales consideraciones, pero en la comprensión se juegan elementos importantes que hemos ido tratando, como por ejemplo el de revelación: así como la obra de arte es revelación, el otro como presencia es revelación, es palabra encarnada, rostro, corporeidad que dice mucho con su “estoy”. Sin lugar a duda, como refiere Bruno Forte, “el otro es hoy día la cuestión en la que es preciso pensar. Y, por consiguiente, es la idea de la revelación, negada o afirmada como lugar de irrupción de la alteridad”²²⁵. La presencia del otro, la alteridad, es inquietud y tarea. Lo refiere el mismo B. Forte en su escrito *A la escucha del otro*: “si el protagonista de la modernidad es el yo, en el mundo de la identidad -tanto en su aspecto subjetivo con en su aspecto absoluto- la cuestión planteada por la naciente y agitada posmodernidad es el otro. Frente a la noche del yo, que puede interpretarse como un naufragio y abandono o, en todo caso, como un problema sin resolver, la cuestión que se plantea es: ¿Dónde y de qué manera se sitúa el otro?”²²⁶

Creemos que el arte es ese espacio propicio para la praxis (πραξις) de la alteridad. Sin disposición acogedora a lo otro (obra), al otro (artista) y a quien acompaña en la contemplación de la obra (el otro) no hay alteridad, no hay experiencia estética, no hay humanidad. El arte es ese τόπος (*lugar*) especial de la escucha donde circunda el Espíritu y

²²⁴ LEVINAS, EMMANUEL. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Santander: Sígueme, 2003, p. 100.

²²⁵ FORTE, BRUNO. *A la escucha del otro*. Salamanca: Sígueme, 2005, p. 10

²²⁶ *Ibid.*, p. 9.

comunica vida, amor y sabiduría. En estas claves se ubica lo que queremos significar con la recreación léxica EscuchArte.

Para finalizar, queda la tarea investigativa (*a posteriori*) de buscar espacios y recrear dinámicas para que estas claves se transparenten en concreción y praxis de la *Estética de la fragilidad* tomando cuerpo y dirección en el ámbito comunitario. El aspecto interdisciplinar es vital y necesario. Sin duda esta visión se debe a la formación interdisciplinar en la que la vida y sus circunstancias nos ha ido introduciendo²²⁷.

²²⁷ Me refiero a la propia y biográfica formación sanitaria, filosófica y teológica. Ciertamente una triada hermanada en el cuidado: el cuidado sanitario de la *enfermería*, una *teología* que cuida en el ascenso y en la visión beatífica pero tremenda de Dios, una *filosofía* que cuida en la profundidad y en la intemperie (*fragilidad*) de la búsqueda de la verdad.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

1. Este trabajo propone otro modo de hablar de la fragilidad en el campo filosófico, estético y artístico: ubicar la fragilidad en el campo de la estética.
2. La condición frágil es una nota definitoria de lo que significa ser persona. La *Estética de la fragilidad* brota de esta condición originaria. Lo quebradizo es un elemento que está a la base de los procesos creativos.
3. Una *Estética de la fragilidad* invita a poner la atención en los procesos estéticos: tanto en la génesis de la obra y el artista, como en lo que suscita y recrea en quienes contemplan. Lo que vemos inicialmente es el proceso acabado e imponente, el cuerpo y la fuerza de la obra. Pero la invitación desde una estética de lo frágil es a considerar, durante los procesos de elaboración, creación y percepción, los elementos simples pero vitales: la finura, la delicadeza, la contingencia, los afectos, etc. Sin estos elementos la obra no tendría su consistencia, no sería obra.
4. La *Estética de la fragilidad* se gesta en el espacio de la soledad, de la noche, del silencio, pues es en la privación de la claridad donde se activan los sentidos con más aguda percepción: no pudiendo ver y entender con claridad, los sentidos se abren desde el interior a la comprensión del mundo. También en los pliegues de la maleabilidad y en el espacio del límite como posibilidad encuentra el espacio de comprender y recrear de manera plástica la finura y delicadez que encierra la vida humana. En estos aspectos encuentra también su soporte.
5. La fragilidad es una categoría estética. No reconocer su realidad en los procesos estéticos (creativos y contemplativos) es privar y empobrecer el campo de la experiencia y la reflexión.
6. La estética de la fragilidad no se agota en la expresión de la obra, sino que halla su puesto, su transparencia, su comunicabilidad en la materialidad y contemplación de las mismas. La obra que brota de procesos de fragilidad capta de manera especial el corazón, pues habla de esa realidad de la que todos somos herederos.
7. La Estética de la fragilidad debe encontrar su espacio de reflexión, comprensión y diálogo en espacios comunitarios.

8. ¿Tras la experiencia sensorial y reflexiva de la obra qué? Esta estética que brota de lo propiamente desnudo y vulnerable debe encauzarse en el trabajo con la fragilidad humana: procesos afectivos, reconocimiento de limitaciones, fracturas en los vínculos interpersonales. La *Estética de la fragilidad* debe promover un trabajo personal y comunitario. Un *topos* donde se gesticule y proyecte el *EncontrArte*, *ContemplArte*, *PreguntArte*, *ExpresArte*, *EscuchArte*, *ProyectArte* y *AcompañArte*. Siempre desde el espacio comunitario, que es tierra sagrada donde se comparte el dolor, la fractura, la herida y también la fuerza que brota de la debilidad.
9. Se hace preciso seguir estudiando a fondo y de manera interdisciplinar el arte como salud. No sólo como terapia pos traumática (psicológica, biológica o espiritual). Sino el arte como promoción y prevención en la salud humana.
10. Camille Claudel es una artista que evoca una *Estética de la fragilidad*. De ella brotan sus obras que invitan reconocer en la fragilidad aceptación y cuidado. Hay una fecunda fuente en su vida y en su obra para profundizar en la reflexión del Arte como en la salud y su estrecha vinculación con una *Estética de la fragilidad*.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W. *Kierkegaard construcción de lo estético*. Tres Cantos: Akal, 2006 (1ª reimpresión 2014).
- _____. *Teoría Estética*. Tres Cantos: Akal, 2004 (3ª reimpresión 2020).
- _____. *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Tres Cantos: Akal, 2004 (Edición conmemorativa 2022).
- BABOLIN, SANTE. *L'esteticadi Maurice Blondel (Analecta Gregoriana)*. Roma: Pontificia Universidad Gregoriana, 1974.
- BAYER, RAIMOND. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económico, 1965 (14ª reimpresión).
- BIALAS, MARTÍN. *La Pasión de Cristo en San Pablo de la Cruz*. Salamanca: Sígueme, 1982.
- BLONDEL, MAURICE. *Cuadernos íntimos 1883-1894*. Salamanca: Sígueme, 2022.
- _____. *La Acción (1893). Ensayo de una crítica de la vida y de una ciencia de la práctica*. Madrid: BAC, 1996.
- BOECIO. *Consuelo de la filosofía*. Barcelona: Acantilado, 2020.
- BONA PINA, IGNACIO. *Vulnerabilidad y enfermedad mental. La imprescindible subjetividad en psicopatología*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2010.
- BRUN, JEAN. *La desnudez humana*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1977.
- BURKARD, F.-P. *Séneca*. En: VOLPI, FRANCO. *Enciclopedia de obras de filosofía. Volumen 3: R-Z*. Barcelona: Herder, 2005 (2ª Edición 2011).
- CHALIER, CATHERINE. *Tratado de las lágrimas*. Salamanca: Sígueme, 2007.
- CHEERS, GORDON Y OLDS, MARGARET (EDS.). *Mitología. Todos los mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: RBA, 2005.
- CIORAN, EMIL. *En las cimas de la desesperación*. Barcelona: Tuquets Editores, 2020.
- CLARK, KENNET. *El desnudo*. Madrid: Alianza, 1981 (2ª edición 1984).
- CLAUDEL, CAMILLE. *Correspondencia*. Madrid: Síntesis, 2010.
- CLAUDEL, PAUL. *Presencia y profecía*. Salamanca: Sígueme, 2015.
- COMTE-SPONVILLE, ANDRÉ. *Diccionario filosófico*. Barcelona: Paidós, 2020.
- _____. *La filosofía. Qué es y cómo se practica*. Barcelona: Paidós, 2012.
- CORRIPIO, FERNANDO. *Diccionario de ideas afines*. Barcelona: Herder, 2022 (5ª reimpresión).
- DAELEMANS, BERT. *La vulnerabilidad en el arte. Un recorrido espiritual*. Madrid: PPC, 2021.

- DE BRUYNE, EDGAR. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Antonio Machado, 1987 (3ª edición 2010).
- DELACROIX, EUGÈNE. *Diccionario de Bellas Artes*. Madrid: Síntesis, 2001.
- DELEUZE, GILLES. *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos, 2014 (6ª edición 2023).
- _____ *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- _____ *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Surcos, 1990 (9ª impresión 2022).
- DERRIDA, JACQUES. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- ECO, UMBERTO. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997.
- ELÍAS, GLORIA SILVANA. *La haecceitas como base de la solitudo en Duns Escoto*. Revista Internacional de Filosofía, no 64, 2015.
- FEHER, M., NADAFF, R. Y TAZI, N. *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano, Parte segunda*. Madrid: Taurus, 1991.
- FERRATER MORA, JOSÉ. *Diccionario de Filosofía, 4 Q-Z*. Madrid: Alianza, 1979 (5ª edición 1984).
- FORTE, BRUNO. *A la escucha del otro*. Salamanca: Sígueme, 2005.
- FRANZINI, ELIO. *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Antonio Machado, 2000.
- FRIEDHELM, MENNEKES. *Joseph Beuys: PENSAR CRISTO*. Barcelona: Herder, 1997.
- FRIEDRICH WILHELM, NIETZSCHE. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1972 (13ª edición 1987).
- FUMAGALLI BEONI BROCCIERI, MARIATERESA. *La estética Medieval*. Madrid: Antonio Machado, 2012.
- FUNDACIÓN MAPFRE Y MUSÉE RODIN (EDS.). *Camille Claudel 1864-1943*. Madrid: Fundación Mapfre, 2007.
- GADAMER, HANS-GEORG. *Hermenéutica, estética e historia. Antología*. Salamanca: Sígueme, 2022.
- _____ *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- GARCÍA-BARÓ, MIGUEL. *De Estética y Mística*. Salamanca: Sígueme, 2007.
- GOÑI ZUBIETA, CARLOS. *Historia de la Filosofía. I. Filosofía Antigua*. Madrid: Palabra, 2002.
- HADOT, PIERRE. *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Barcelona: Alpha Decay, 2004 (4ª Ed. 2021).
- HAN, BYUNG-CHUL. *Caras de la muerte. Investigaciones filosóficas sobre la muerte*. Barcelona: Herder, 2020.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre estética*. Tres Cantos: Akal, 1989 (7ª reimpresión 2023).

- HEIDEGGER, MARTÍN. *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958 (Edición conmemorativa 70 Aniversario 2006).
- JUAN DUNS ESCOTO (OBRAS DEL DOCTOR SUTIL). *Dios Uno y Trino*. Madrid: BAC, 1960.
- JUNG, CARL GUSTAV. *Sobre el amor*. Madrid: Trotta, 2005 (6ª edición 2018).
- KAHLO, FRIDA. *El diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*. México: la vaca independiente, 1995 (8ª reimpresión 2017).
- KANT, IMMANUEL. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- LEVINAS, EMMANUEL. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Santander: Sígueme, 2003.
- LIPPI, ADOLFO. *San Pablo de la Cruz, místico y evangelizador*. Salamanca: Sígueme, 1994.
- LOMBARDO, GIOVANNI. *La estética antigua*. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- MEJÍA FERNÁNDEZ, RICARDO. *Joan-Carles Mélich, La condición vulnerable*. En: Actualidad bibliográfica (Núm. 118, Vol. 59, Julio-Diciembre 2022).
- MERINO, JOSÉ ANTONIO. *Juan Duns Escoto. Introducción a su pensamiento filosófico-teológico*. Madrid: BAC, 2007.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2013, (2ª edición 2017).
- _____ *La prosa del mundo*. Madrid: Trotta, 2015.
- MORENO GARCÍA, ABDÓN. *Humanistas para el siglo XXI. Recepción estética de una antropología humanista*. Madrid: Manuscritos, 2022.
- NUSSBAUM, MARTHA C. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. Madrid: Antonio Machado, 2015.
- _____ *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Paidós, 2021.
- ORDINE, NUCCIO. *El umbral de la sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*. Madrid: Siruela, 2008.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO. *Metamorfosis. Libros I-VII*. México: Universidad Autónoma de México, 1979.
- PERNIOLA, MARIO. *La estética contemporánea*. Madrid: Antonio Machado, 2016.
- PINILLA, RICARDO. *Programa Curso de Estética Filosófica I-II. Curso 2022-2023*. Madrid: Universidad de Comillas.
- PLATÓN. *La República*. En: *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1969 (2ª Edición).
- PLAZAOLA, JUAN. *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007 (1ª reimpresión de la 4ª edición 2012).
- POUCEL, VÍCTOR. *Apología del cuerpo*. Madrid: Fax, 1959.

PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. *Teología Mística*. En: *Obras Completas*. Madrid: BAC, 1990.

RICOEUR, PAUL. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.

RODRIGUEZ ADRADOS, FRANCISCO. *Sociedad, Amor y poesía en la Grecia Antigua*. Madrid: Alianza, 1995.

ROF CARBALLO, JUAN. *Entre el silencio y la palabra*. Madrid: Aguilar, 1960.

ROMÁN ALCALÁ, RAMÓN (ED.). *Diez miradas virginales*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001.

ROSSET, CLÉMENT. *La elección de las palabras*. Santiago de Chile: Hueders, 2012 (2ª reimpresión 2019).

SAMARANCH, FRANCISCO DE P. *Preámbulo a Hipias Mayor o de lo Bello*. En: PLATÓN. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969.

SCIACCA, F. MICHELE. *El silencio y la Palabra (cómo se vence en Waterloo)*. Barcelona: Luis Miracle, 1961.

_____ *Muerte e Inmortalidad*. Barcelona: Luis Miracle, 1962.

SEGURÓ MENDLEWICZ, MIGUEL. *Vulnerabilidad*. Barcelona: Herder, 2021.

SÉNECA, LUCIO ANNEO. *Consolaciones. Introducción. Versión española y notas por José M. Gallegos Rocafull*. México: Universidad Autónoma de México, 1948.

_____ *Consolaciones. Introducción. Versión española y notas por José M. Gallegos Rocafull*. México: Universidad Autónoma de México, 1948.

_____ *Escritos consolatorios*. Madrid: Alianza, 1999 (3ª reimpresión 2016).

_____ *Sobre la brevedad de la vida*. Madrid: Alianza, 2010 (2ª edición 2014).

_____ *Sobre la felicidad. Versión y comentarios de Julián Marías*. Madrid: Alianza, 1981 (3ª edición 2013).

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras Completas III. Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995 (1ª Edición electrónica 2017 - formato iBook).

_____ *Primero sueño y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 (1ª reimpresión 2013).

SOURIAU, ÉTIENNE. *Diccionario Akal de Estética*. Tres Cantos: Akal, 1998 (1ª reimpresión 2010).

TAULER (TAULERO), JUAN. *Instituciones. Temas de oración*. Salamanca: Sígueme, 1990.

TRÍAS, EUGENIO. *Creaciones Filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

_____ *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2007.

_____ *El hilo de la verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, p. 263.

- _____ *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2016 (8ª reimpresión 2022).
- _____ *Lógica del Límite*. Barcelona: Ensayos/Destinos, 1991.
- UNAMUNO, MIGUEL. *El sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Planeta, 2010.
- VALÉRY, PAUL. *Malos pensamientos y otros*. Madrid: Abada Editores, 2021.
- _____ *Narciso*. Madrid: Hermida Editores, 2017.
- _____ *Teoría poética y estética*. Madrid: Antonio Machado, 2009.
- VIGNALE, SILVANA. *Políticas de la vida y estética de la existencia en Michael Foucault*. Revista *Praxis Filosófica Nueva serie*, No. 37, julio-diciembre 2013.
- WILDE, OSCAR. *De Profundis. Balada de la cárcel de Reading*. Madrid: Alianza, 2015.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*. Madrid: Tecnos, 1992 (1ª reimpresión 2020).
- WITTKOWER, RUDOLF. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1980 (3ª edición 1983).
- ZAMBRANO, MARÍA. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 1987 (2ª reimpresión 2022).
- _____ *Obras Completas IV. Tomo 2*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.

NÚMERO DE PALABRAS QUE CONTIENE EL PRESENTE TRABAJO:

43.675

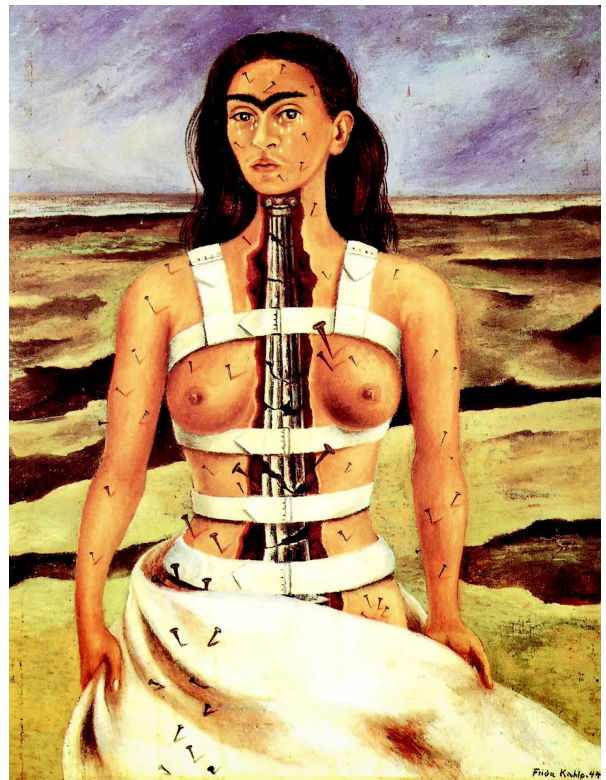
ANEXOS



1. *Jeune homme nu assis au bord de la mer* (1836) de Hippolyte Flandrin Museo Louvre, París (Francia)



2. *Narcissus* (1881) de Gyula Benczúr Galería Nacional Húngara - MNG



3. *La columna rota* (1944) de Frida Kahlo Museo Dolores Olmedo (México)



4. *L'homme perché* (1886)
Camille Claudel
Museo Camille Claudel,
Nogent-sur-Seine (Francia)





5. *Femme accroupie* (1885) de Camille Claudel
Museo Camille Claudel, Nogent-sur-Seine (Francia)



6. *Clotho* (1893) de Camille Claudel
Museo Rodin, Paris (Francia)



7. *L'Age mûr* (1893-1900) de Camille Claudel
Colección particular, Francia.