



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

Departamento de Filosofía

**INTERSUBJETIVIDAD LIBERADORA EN LA
ESENCIA DE UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA**

**APORTACIÓN DE LAS CONSIDERACIONES DEL ARTE MUSICAL DE LOS
«BANYARWANDA» ACERCA DE LA FENOMENOLOGÍA DE MIKEL
DUFRENNE**

Tesis doctoral

Autor: Pierre Claver Nzeyimana

Director: Prof. Dr. Ricardo Pinilla Burgos

Madrid

Abril 2017

«El objeto estético, en efecto, no me habla de su materia-sujeto, sino que es ésta última quien me habla y precisamente debido a la manera en que es tratada. Si la materia-sujeto es ingrediente inevitable de la obra, lo es menos por sí misma que por la forma que le es dada, y gracias a la cual se convierte en expresiva; lo expresivo no es el juicio final tratado en un libro de teología, sino el juicio final esculpido por Gislebert, no lo es la enfermedad descrita por un manual de patología, sino la enfermedad ‘mimada’ por una danza salvaje».

Mikel Dufrenne.

Abreviaturas

- Cf.: Cónfer.
- dir.: director (a) o directores.
- Dr.: Doctor.
- E.U.N.: Ediciones Universidad de Navarra.
- f.j.: Frère Joséphite.
- G.U.P: Gregorian University Press.
- M.N.: Mare Nostrum.
- Mgr.: Monseigneur.
- op.cit.: opus citatum (obra citada).
- p.: Página (s).
- p.b.: père blanc [Padre blanco de la Congregación de los Misioneros de África].
- p.ex.: par exemple.
- Prof.: Profesor.
- P.U.F. : Presses Univesitaires de France.
- P.U.R. : Presses Universitaires de Rennes.
- T.: Tomo.
- U.G.E. : Union Générale d'Éditions.
- V.a. : Varios autores.
- Vol.: Volumen.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	17
INTRODUCCIÓN GENERAL.....	19
I. Tesis para defender	20
II. Importancia del espíritu del espectador	23
III. El arte musical de los «banyarwanda». ¿Por qué?	26
IV. Planteamiento del tema	29
V. Fuentes	31
VI. Método y metodología.....	33
VII. Acerca del contenido	33
PRIMERA PARTE	35
FENÓMENO DE APERTURA EN LA FILOSOFÍA DE MIKEL DUFRENNE.....	35
CAPÍTULO 1.....	37
LA FENOMENOLOGÍA DE MIKEL DUFRENNE.....	37
1.1. Introducción.....	37
1.2. Mikel Dufrenne, su vida luce en su obra	38
1.2.1. Mikel Dufrenne, hijo de su época.....	38
1.2.2. Mikel Dufrenne, hombre generoso y dador de la vida.....	45
1.2.3. Su obra literaria: hombre humilde y activo.....	48
1.3. Un heredero e innovador en el mundo de la filosofía	54
1.3.1. Un clásico, buscador de la verdad en una fuente inagotable.....	55
1.3.2. Mikel Dufrenne, un innovador solitario	59
1.4. Conclusión.....	64

CAPÍTULO 2.....67

EL HOMBRE AL CENTRO DE TODO PROCESO DE CONOCER 67

2.1. Introducción.....	67
2.2. El ser humano: sujeto para conocer y reconocer	69
2.2.1. Hombre y mundo: una relación cambiadora	69
2.2.2. Huella del hombre en la verdad del mundo	73
2.2.3. Cuerpo, intermediario en el encuentro.....	75
2.2.4. Una presencia que se abre a la novedad	78
2.3. Subjetividad como un hacia afuera en el conocer	81
2.3.1. Hombre situado	81
2.3.2. Naturaleza y vivencias.....	83
2.3.3. Conocer, trascender diferencias.....	86
2.3.4. Conocer: fenómeno de ausencia y de presencia	90
2.4. Teoría de la significación	93
2.4.1. Inmanencia corporal para una significación	93
2.4.2. Vivencias abiertas para una verdad inagotable.....	96
2.5. Imaginación y su papel de intermediario	99
2.5.1. Imaginación: apertura a una realidad.....	100
2.5.2. Imaginación: de la presencia a la representación.....	104
2.5.3. Lo «a priori», apertura a la posibilidad.....	106
2.6. Conclusión.....	112

CAPÍTULO 3..... 115

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SU APERTURA INTERRELACIONAL 115

3.1. Introducción.....	115
3.2. Experiencia estética y su identidad subjetiva	116
3.2.1. Experiencia, camino para la realidad	117
3.2.2. Multiplicidad en el fenómeno de una experiencia	120
3.3. Subjetividad en la experiencia estética	123
3.3.1. El Sujeto al centro de una experiencia estética	123
3.3.2. Experiencia estética, un aparecer de un objeto	126
3.3.3. Experiencia estética, relaciones fructuosas.....	130
3.3.4. Experiencia estética: vivir y sentir en el cuerpo	134
3.3.5. Experiencia estética y su espíritu contemplativo	137
3.4. Conclusión.....	141

SEGUNDA PARTE..... 145

INTERRELACIÓN VIVENCIAL COMO ORIGINALIDAD EN LO ESTÉTICO MUSICAL DE LOS «BANYARWANDA» 145

CAPÍTULO 4..... 147

RWANDA, LUGAR DE ENCUENTRO E INTERDEPENDENCIA CULTURALES..... 147

4.1. Introducción..... 147

4.2. Historia de los «banyarwanda» y su verdad..... 149

4.2.1. Problemas suscitados por la historia de los «banyarwanda» 150

4.2.2. Guerras como verdad que remite a otras verdades 156

4.3. Los «banyarwanda» como pueblo diferenciado 160

4.3.1. Los «banyarwanda», ¿habitantes de Rwanda?..... 160

4.3.2. Aislamiento en el vivir de los «banyarwanda» 162

4.3.3. Diversidad enriquecedora 167

4.4. Conclusión..... 170

CAPÍTULO 5..... 173

APERTURA AL OTRO EN LA CULTURA DE LOS «BANYARWANDA» 173

5.1. Introducción..... 173

5.2. Para una comunión en una cultura llena de simbolismo 173

5.3. Una cultura para la vida 176

5.3.1. La existencia real de un Creador..... 176

5.3.2. Cercanía o lejanía de Dios 179

5.3.3. Lo Sumamente Bueno no necesitaba cultos..... 182

5.3.4. Difunto, puente unidireccional 186

5.4. Simbolismo y sentido en el culto de tipo religioso 191

5.4.1. El más allá en la práctica de «uguterekera»..... 193

5.4.2. Comunión de vida en «ukubandwa Ryangombe» 198

5.4.3. Todo expresa e invita a una nueva vida 201

5.5. Conclusión..... 205

CAPÍTULO 6..... 207

FILOSOFÍA ANTROPOCÉNTRICA DE LA VIDA SEGÚN LOS «BANYARWANDA» 207

6.1. Introducción.....	207
6.2. «Vivir con» en la filosofía de los «banyarwanda»	208
6.2.1. El «yo» inseparable al «nosotros»	209
6.2.2. Comunidad de vida para el «yo-sujeto»	212
6.3. De una alteridad a una comunión antropocéntrica	216
6.3.1. El «yo» como el «otro del otro-yo»	216
6.3.2. El hombre y su necesidad de comunión.....	220
6.3.3. «Umutima». De la lejanía a la cercanía	223
6.4. Conclusión.....	227

CAPÍTULO 7..... 229

UNA INTERRELACIÓN EN LA CELEBRACIÓN ARTÍSTICO- MUSICAL DE LA VIDA..... 229

7.1. Introducción.....	229
7.2. Reflejo de lo cotidiano en el arte de los «banyarwanda».....	230
7.2.1. Muestras artísticas de tipo ruandés	231
7.2.2. ¿De qué tipo de arte se practicaba en Rwanda?.....	238
7.3. Arte musical de los «banyarwanda»	242
7.3.1. Diferentes aspectos de presentación artística.....	243
7.3.2. Arte musical, reflejo de todo del hombre	246
7.4. El contenido del arte musical de los «banyarwanda».....	249
7.4.1. Un orden en las apariencias del desorden	250
7.4.2. Originalidad en la danza tradicional ruandesa	253
7.4.3. Armonía y melodía paralela: espejo de libertad	257
7.4.4. Ritmo libre, manifestación de lo estético.....	259
7.4.5. Instrumentos musicales, transmisores de vida	262
7.5. Arte musical, comunión de entes en el mundo.....	270
7.5.1. Triunfo de la unidad solidaria.....	271
7.5.2. Una atención responsable para el «otro»	274
7.6. Conclusión.....	277

TERCERA PARTE..... 281

INTERSUBJETIVIDAD VIVIDA, ESENCIA DE UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA..... 281

CAPÍTULO 8..... 283

RELACIONES VIVENCIALES EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA DANZA ARTÍSTICA Y ESTÉTICAMENTE PRESENTADA..... 283

8.1. Introducción.....	283
8.2. Objeto estético encarnado en la vida del bailarín.....	285
8.2.1. Sin sujeto no hay danza	286
8.2.2. Danza artística depende del cuerpo humano.....	289
8.3. Implicación de la vida y del viviente en una danza	292
8.3.1. Danza artístico-estética como apertura	292
8.3.2. Danza como imagen de la vida.....	295
8.3.3. Danza, diferente y necesitada del viviente.....	299
8.4. Relación entre el bailarín y el espectador	301
8.4.1. Lo específico de lo estético en la vida del espectador	301
8.4.2. Realidad del público y espíritu de alienación	304
8.5. Conclusión.....	307

CAPÍTULO 9..... 309

ESPÍRITU DE COMUNIÓN EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA COREOGRAFÍA..... 309

9.1. Introducción.....	309
9.2. Doble apertura en una coreografía artístico-estética	310
9.2.1. Encuentro comprensivo y enriquecedor	311
9.2.2. Comunicación, una apertura que fundamenta una alteridad	313
9.3. Contemplación en una danza artístico-estética	318
9.3.1. Distanciarse para prestar atención	319
9.3.2. Contemplación estética, un olvido de sí	322
9.4. Conclusión.....	326

CAPÍTULO 10..... 329

DEL FENÓMENO DE LA DIFERENCIA A LA AFIRMACIÓN DEL «YO» Y DEL «OTRO-YO»..... 329

10.1. Introducción.....	329
10.2. El «yo» como «Nature naturée».....	330

10.2.1.	Naturaleza «naturée», un «estar con»	331
10.2.2.	El «yo», siempre en relación	334
10.2.3.	Fenómeno de reconocimiento.....	337
10.3.	Afirmación de la realidad del «yo» y del «otro-yo».....	340
10.3.1.	Apertura a un nuevo mundo	341
10.3.2.	Implicación del fenómeno de la diferencia.....	345
10.4.	Conclusión.....	347

CAPÍTULO 11..... 349

TRASCENDENCIA EN UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA DANZA ESTÉTICAMENTE PRESENTADA 349

11.1.	Introducción.....	349
11.2.	Experiencia del fenómeno de una trascendencia.....	350
11.2.1.	Una diferencia que lleva a un más allá	351
11.2.2.	Tres rasgos para la realidad de una trascendencia	356
11.3.	Trascendencia y afirmación de una intersubjetividad	359
11.3.1.	El sujeto en la definición de una trascendencia estética	360
11.3.2.	Trascendencia, apoteosis de lo estético	364
11.3.3.	Niveles de trascendencia en lo estético.....	367
11.4.	Trascendencia y vivencias temporales de lo musical.....	371
11.4.1.	Trascendencia en lo cambiante de lo estético musical.....	373
11.4.2.	Trascendencia en lo temporal de lo estético musical	377
11.4.3.	Intemporalidad de lo estético musical	380
11.5.	Conclusión.....	385

CAPÍTULO 12..... 389

INTERSUBJETIVIDAD LIBERADORA EN LA VERDAD DE LO ESTÉTICO 389

12.1.	Introducción.....	389
12.2.	Presencia sensible como sentido y verdad de lo estético.....	390
12.2.1.	El papel de una presencia en la realidad de lo estético	391
12.2.2.	Sentido y apariencia en la realidad de una obra de arte	394
12.2.3.	El objeto estético con la identidad subjetiva.....	398
12.2.4.	Encuentro intersubjetivo en la realidad de lo estético.....	401
12.3.	Empatía en una liberación estética	404
12.3.1.	Liberación estética como un dejarse llevar.....	406
12.3.2.	Empatía estética como base de una liberación estética.....	411

12.4. Interdependencia intersubjetiva en una experiencia estética.....	415
12.4.1. Verdad estética: compenetración de mundos.....	416
12.4.2. Fundar lo real negándolo y relación intersubjetiva.....	420
12.4.3. Inter-dependencia estética, apertura para una vida.....	424
12.4.4. Obra de arte, imagen de su autor.....	426
12.5. Conclusión.....	429
 CONCLUSION GENERAL.....	 435
 ANEXOS.....	 443
 Anexo N°1: Paisaje de Rwanda (región de Gitarama).....	 443
Anexo N°2: «Intango» en medio de los convidados a la ceremonia.....	444
Anexo N° 3: «Amacumu».....	444
Anexo N°4: «Amasaka».....	445
Anexo N° 5: «Igitoki».....	445
Anexo N° 6: Variedad de comida para «ubunnyano».....	446
Anexo N° 7: Danza «imparamba».....	446
Anexo N° 8: Formas del cuerpo en la danza tradicional ruandesa.....	447
Anexo N° 9: Formas del cuerpo del bailarín.....	447
Anexo N° 10: Antes de bailar, se guarda silencio.....	448
 BIBLIOGRAFÍA.....	 449
 1. Obras de Mikel Dufrenne.....	 449
1.1. Libros.....	449
1.2. Artículos y textos inéditos.....	450
 2. Obras de Mikel Dufrenne traducidas en Castellano.....	 451
 3. Obras de los lectores y comentaristas de Mikel Dufrenne.....	 451
 4. Obras sobre Rwanda y su cultura artística.....	 453
 5. Literatura secundaria.....	 455
 6. Referencias de videos y sonidos.....	 461
6.1. « DVD ».....	461
6.2. « Pen drive » [« Memoria USB »].....	461

A mi querida familia

AGRADECIMIENTOS

A veces, algunas personas piensan que, para obrar, el que da debe olvidar pronto, y el que recibe, nunca. Pero la verdad es que, ni uno ni otro tiene derecho para olvidar, sino que cada uno tiene motivos para recordar siempre, con espíritu de agradecimiento, todo lo que ha sido el fundamento de un intercambio enriquecedor que les han caracterizado. ¿Quién se opondría ahora cuando queremos agradecer a más de una persona que nos han ayudado y apoyado para bien llevar a cabo este trabajo que presentamos? Poder expresar nuestros agradecimientos es, para nosotros, ser justos y consecuentes con ellas.

En primer lugar, agradecemos a Mgr. Smaragde Mbonyinge, obispo de nuestra Diócesis de Kabgayi (Rwanda). Su apoyo espiritual, y moral ha sido de gran importancia a lo largo de nuestra formación académica que culminamos con este trabajo. Asimismo, agradecemos a la Compañía de Jesús, a la Archidiócesis de Madrid por habernos facilitado el alojamiento, manutención sanitaria y otras necesidades para poder realizar adecuadamente nuestros estudios.

Encarecidamente agradecemos al Profesor Dr. Ricardo Pinilla Burgos que, por sus múltiples aplicaciones, ha podido aceptar generosamente dirigir este trabajo. Sus consejos y sus correcciones nos han ayudado a aclarar el tema de nuestro trabajo, y a mejorar la manera de presentarlo.

Agradecemos a todos los profesores del Departamento de Filosofía de la Universidad Pontificia Comillas. Sus consejos en diferentes clases, y sus conversaciones han sido para nosotros apoyo incuestionable para aclarar y llevar a buen término esta labor de investigación. Manifestamos nuestra gratitud al Profesor Doctor Jérôme de Gramont [Université Catholique de Paris] por habernos facilitado a conocer mucho más la personalidad filosófica de Mikel Dufrenne, y al Profesor Doctor Carlos B. Morais [Universidade Católica Portuguesa] por su e mail que me animaba a seguir mis investigaciones sobre este autor (Mikel Dufrenne).

Nuestros agradecimientos van también a todos los que nos han ayudado con documentaciones, consejos, aclaraciones y correcciones para poder afrontar esta

apasionante y difícil tarea de escribir en una lengua extranjera. Pensamos de una manera especial a las diferentes Bibliotecas que nos han abierto sus puertas (Universidad de Comillas, Universidad Pontificia de Madrid, Universidad Católica de París). Sin la Universidad Nacional de Rwanda, el Ministerio de la Cultura y Deportivo de Rwanda, y «Institut des Musées Nationaux du Rwanda», no hubiéramos encontrado documentaciones sobre la cultura musical y tradicional de los banyarwanda. A ellos muchas gracias. No olvidamos de expresar nuestras gracias a Don Luis Ángel Jiménez Martínez, a Pepa Alonso, a Carmen Requejo Sanchez, a Yolanda Alamo Encinas, y a Manuel García Taranilla, por su importante y entusiasta colaboración en la revisión de nuestro texto. Sus sagaces sugerencias para mejorar el texto nos han enriquecido mucho en la lengua castellana y nos han ayudado a poder expresar lo que queríamos en este quehacer, una realidad que hoy saludamos con gran alegría.

A todos que nos han acompañado de cerca o de lejos decimos humildemente gracias y que Dios os bendiga.

INTRODUCCIÓN GENERAL

«Siempre he creído que la claridad es la cortesía del filósofo, y, además, esta disciplina nuestra pone su honor hoy más que nunca en estar abierta»¹. De estas consideraciones de José Ortega y Gasset, nos permitimos deducir que estudiar la filosofía es aceptar entrar en contacto con uno mismo, con el mundo, y con los amantes de la sabiduría. Es aceptar abrir los ojos para ver, para contemplar lo que hay en el mundo. Es buscar la verdad ya que «la búsqueda de la verdad, no su posesión, es el auténtico sentido de la filosofía»². Es abrir caminos para poder abrazar algo de su verdad y la de todo lo que hay en el mundo. Es estar dispuesto a salir de la infancia para crecer en la vida y en la sabiduría. Es aceptar dejar un mundo para abrazar a otro mundo, un mundo nuevo lleno de esperanzas, un mundo de la verdad de las cosas que se ofrecen al sujeto. Es aceptar despertar del sueño, no sólo del dogmatismo, sino también del sueño de la indiferencia. Es dejarse llevar por el «otro» que enriquece ofreciendo lo que es y lo que tiene. Haciéndonos eco de las palabras de Julián Marías, en su libro *Introducción a la filosofía*, diríamos que estudiar la filosofía es esa manera de «introducirme yo aquí y ahora en algo que de algún modo encuentro en mi circunstancia»³.

Así, queremos que este espacio que abrimos sea, para nosotros, una oportunidad más para poder disfrutar de las aportaciones filosóficas de todos los que nos han precedido en ese campo. No sólo aprenderemos la filosofía de los demás, sino que también filosofaremos con ellos. Con nuestras palabras y nuestros argumentos, queremos aportar nuestro granito de arena en el campo filosófico, ya que «la filosofía está íntimamente

¹ José ORTEGA Y GASSET, (1957-1982), *¿Qué es filosofía?*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, p. 15.

² Karl JASPERS, (1989), *Introducción a la filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona, p.19.

³ Julián MARÍAS, (1969), *Introducción a la filosofía*, Décima Edición, Editorial Revista de Occidente, Madrid, p. 23.

ligada a la palabra; aparece cuando la palabra se articula y ordena, cuando con las palabras expresamos razones y con éstas damos cuenta de nuestra forma de entender el mundo»⁴.

El mundo que nos toca a estudiar, es el mundo de la experiencia estética en general y el de la intersubjetividad liberadora en particular. Desde el principio de nuestro trabajo, hay que aclarar nuestro objetivo, las líneas directoras que nos guiarán, los principales temas que analizaremos, el por qué y el cómo los examinaremos, el modo y la metodología que nos servirán para poder llevar a cabo nuestros objetivos, y las diferentes fuentes donde nos apoyaremos para exponer y desarrollar nuestros argumentos.

I. Tesis para defender

En verdad, el sujeto se deja en las manos de todo un mundo que se abre delante de sus sentidos corporales, no como un vaso lleno, sino como un vaso en plena necesidad: ser llenado. Su necesidad lo hace depender de algo o de alguien. Se presenta ofreciendo su carencia que el «otro» necesitaría para poder cumplir su misión: responder a las demandas del sujeto. Por eso, desde el principio de nuestra investigación, no hay que tener, ni miedo, ni vergüenza, al afirmar la existencia del fenómeno de una «interdependencia» que se impone en la realidad de los sujetos y en la de las cosas que ellos encuentran en su mundo. Esta «interdependencia» será una de las cosas que defenderemos en nuestra investigación. Junto con ella, plantearemos una nueva interpretación de la realidad de una experiencia estética: como una «relación intersubjetiva». Y esta «intersubjetividad» supondrá por supuesto la existencia de la realidad del «fenómeno de una apertura» que caracteriza al mundo y a todo lo que se relaciona con él.

En nuestro trabajo, subrayaremos la importancia del hombre a la hora de describir filosóficamente la esencia de una experiencia estética. Muchas veces, nos referiremos a él o a «sus vivencias» sobre todo al fenómeno de la «empatía» importante

⁴ Javier ECHEGOYEN OLLETA y Miguel GARCÍA-BARÓ, (2000), *Ortega y Gasset. ¿Qué es filosofía? Lección X*, M.N, Madrid, p.5.

para una explicación exhaustiva sobre ella. Decimos de «sus vivencias» evitando todo espíritu de individualismo que podría revestir el término «vivir» según el pensamiento de Ortega y Gasset. Éste escribió que «vivir es lo que nadie puede hacer por mí»⁵. Lo que nos interesa no es lo individual sino lo compartido, no es el individuo sino la persona como diferente del objeto y como centro de reorientación del universo objetivo⁶. Nos interesa el espíritu comunitario que parece estar al principio de toda demostración de la realidad, de la verdad de una experiencia estética. Nos gustaría demostrar que, dentro de la realidad de una experiencia estética, el sujeto depende del «otro» (que revestiría todas las cualidades de un sujeto) y viceversa. Siempre lo que hay nos remitirá a otra realidad esencial e importante que le fundamentaría. «Captado al espíritu con el ojo, donde lo cercano se difunde en lo lejano y lo lejano hace vibrar lo cercano, donde la presencia de las cosas se da sobre un fondo de ausencia, donde el ser y la presencia se intercambian»⁷.

Principalmente, nuestro método será: seguir, aprender y dejar que las cosas mismas (en nuestro caso una experiencia estética) nos revelen algo de su verdad. Los filósofos, entre otros Mikel Dufrenne, y los sabios de la sabiduría tradicional de los «banyarwanda», a través de su arte musical, serán nuestros principales maestros en esta investigación sobre «Intersubjetividad liberadora en la esencia de una experiencia estética. Aportación de las consideraciones del arte musical de los ‘banyarwanda’ a la fenomenología de Mikel Dufrenne». Nuestra única preocupación será llegar a ver si no hay algo de «intersubjetividad liberadora» dentro de lo que nos ofrece, por ejemplo, una experiencia estética de un arte musical, que coincidiría con lo que Mikel Dufrenne hizo recordar acerca de esa «comunicación» que hay entre artista y espectador de una misma obra de arte. Lo aclaró así desde las primeras páginas de su tesis doctoral: «y, en profundidad, la experiencia del creador y la del espectador no se dan sin comunicación:

⁵ José ORTEGA Y GASSET, (1957-1982), *¿Qué es filosofía?*, *op.cit.*, p. 173.

⁶ Cf. Emmanuel MOUNIER, (1961), *Le personalisme*, 7^o édition, P.U.F. Paris, p. 19.

⁷ Claude LEFORT, «Prefacio», en Maurice MERLEAU-PONTY (2013), *El ojo y el espíritu*, Traducción de Alejandro del Río Hermann, Editorial Trotta, Madrid, p.11.

pues el artista se hace espectador de su obra a medida que la crea, y el espectador se asocia al artista al reconocer su actividad en la obra»⁸.

Antes de todo, quisiéramos aclarar algo sobre lo que nos motivó para elegir un tema como este. ¿Qué interés tenemos para estudiarlo? Uno de los temas que trataremos será la libertad. Queremos gozar de la misma para poder analizar y confrontar la filosofía de Mikel Dufrenne y la de los «banyarwanda». Cuando sea necesario trataremos, demostraremos nuestra posición filosófica. No nos interesa hablar de una experiencia estética ignorando su objeto tal como Jean-Marie Schaeffer lo hizo entender con estas palabras: «Lo que intento comprender no es la experiencia de obras de arte en su especificidad, sino la experiencia estética en su carácter genérico, es decir, independientemente de su objeto»⁹. Al contrario, valoraremos la importancia del objeto estético en la línea que lo hizo Mikel Dufrenne. Esto no quiere decir que queremos valorar demasiado al espectador olvidando el autor (artista) tal como Mikel Dufrenne lo demostró al principio de su tesis doctoral¹⁰. Nuestra diferencia se fundará sobre el hecho de que el «espíritu» del espectador se revelaría de una forma más importante que la del propio espectador.

⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, El objeto estético, Versión castellana a cargo de Román de la Calle, Fernando Torres-Editor, S.A., Valencia, p. 18. [« Et plus profondément, l'expérience du créateur et celle du spectateur ne sont sans communication: car l'artiste se fait spectateur de son œuvre à mesure qu'il la crée, et le spectateur s'associe à l'artiste dont il reconnaît l'acte sur l'œuvre ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, P.U.F., Paris, p. 2].

⁹ « Ce que je tente de comprendre ce n'est pas l'expérience des oeuvres d'art dans sa (leur) spécificité, mais l'expérience esthétique dans son caractère générique, c'est-à-dire indépendamment de son objet ». Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'Expérience esthétique*, Éditions Gallimard, Paris, p.12.

¹⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 17- 40 (Versión francesa, véase p. 1-28).

II. Importancia del espíritu del espectador

El tema de la experiencia estética fue tratado por muchas personas y de muchas maneras. La mayoría se han referido a ella para poder aclarar el tema del arte en general, o del mundo del arte en particular. En su caso, Mikel Dufrenne, queriendo describir la experiencia estética del espectador, ha sentido la necesidad de analizarla trascendentalmente para poder ofrecer una explicación metafísica de la misma experiencia estética.¹¹ se trata de una fenomenología que «desvela la esencia de la manifestación»¹² tal cual lo demostró Frédéric Jacquet. Su interés se centraba en estudiar la experiencia estética. Quiso privilegiar la experiencia estética del espectador sin olvidar de que el creador podría tener la suya¹³.

Siguiendo sus líneas fenomenológico-filosóficas, queremos dar mucha importancia no al espectador como tal, sino al espíritu que le caracteriza cuando experimenta, en su realidad vital, la presencia de un objeto estético. Este espíritu del espectador podría ser verificado en lo que Mikel Dufrenne llamó «la contemplación ejercida por el espectador ante el objeto estético»¹⁴. Se trata de lo que se hace presente, no sólo en la vida de un espectador, sino también de lo que, en un momento dado, caracteriza el comportamiento mismo de cualquiera persona en comunicación con una obra de arte. Es decir que, también dentro del fenómeno de la creación, se podría encontrar la realidad de este espíritu del espectador que se manifiesta en la realidad del fenómeno de una «contemplación estética». En y por este fenómeno, el autor mismo de una obra de arte, se deja llevar por ella misma, por el objeto estético de su experiencia

¹¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 17 (Versión francesa, véase p. 1).

¹² «Dévoile l'essence de la manifestation». Frédéric JACQUET, (2014), *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, Éditions Mimésis, Paris, p.16.

¹³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18-20 (Versión francesa, véase p. 4).

¹⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 19 [«La contemplation par le spectateur de l'objet esthétique». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 4].

estética. ¿No sería que Mikel Dufrenne aclaró esto diciendo que el primer admirador y espectador de una obra es su propio autor? De verdad, «el artista se hace espectador de su obra a medida que la crea»¹⁵.

Hay, no sólo un cambio de papel de parte del sujeto de una experiencia artístico-estética, sino también hay un cierto diálogo (entre varios sujetos) que se establece, sea en el nivel de la creación o en el de la admiración estética para una obra de arte. Es esta relación la que posibilita comunicación estética y que, desde nuestro punto de vista, fundamentaría mejor la realidad de una experiencia estética. Con lo cual, no sólo nos fijaremos sobre el espectador de una obra de arte, sino que también pondremos ese espíritu dialógico (que caracterizaría a los diferentes protagonistas dentro de la realidad de una experiencia estética) como fundamento de toda experiencia estética. Valoraremos esta realidad de encuentro que se impone en cualquiera experiencia. No se tratará de un encuentro entre el sujeto y el objeto, sino de algo más. Decimos de «algo más», porque ese mismo objeto de la experiencia estética se revela como objeto que se comporta diferentemente al compararlo con otros objetos que se hallan en el mundo. Es esta diferencia que procuró destacar Mikel Dufrenne (en el capítulo cuatro de la primera parte de su tesis doctoral)¹⁶ y que nos llama la atención y nos anima a poder establecer una relación intersubjetiva dentro de la realidad de una experiencia estética. ¿Se justificaría una relación comunicativa entre artista y espectador en una realidad de una experiencia que calificamos de estética?

Si decimos que, en nuestra investigación, nos interesará la realidad de una intersubjetividad dentro de la realidad de una experiencia estética, hay que aclarar desde luego unas cuantas cosas. Se trata de una intersubjetividad que se revelaría de la manera diferente de lo normal. Se trata de una intersubjetividad que se ubicaría dentro del fenómeno mismo de una experiencia estética. Se trata de una intersubjetividad que

¹⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18 [«L'artiste se fait spectateur de son oeuvre à mesure qu'il la crée». Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 2].

¹⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p.115-189 [Versión francesa véase p. 111-197].

ofrecería una cierta libertad, una intersubjetividad que liberaría liberándose, que separaría creando una nueva vida, una vida trascendental.

Por lo tanto, diríamos que lo importante no es el espectador en cuanto espectador sino su postura, su estado afectivo cuando se comunica con la realidad de un objeto estético. Así no estaremos lejos de lo que insinuó Mikel Dufrenne de esta manera: «Y pensamos que un exhaustivo estudio de la experiencia estética debería unir de todas formas las dos aproximaciones. Pues, si es cierto que el arte supone la iniciativa del artista, es verdad también que espera la consagración de un público. Y, en profundidad, la experiencia del creador y la del espectador no se dan sin comunicación»¹⁷. La comunicación es la base de lo que calificaríamos como experiencia estética. Mikel Dufrenne reconoció esta imprescindible comunicación. Pero no valoró su importancia a la hora de explicar la realidad del fenómeno de la experiencia estética. No ha podido ir más allá de las relaciones ordinarias que hay entre el sujeto y el objeto para poder plantear relaciones reales y esenciales entre artista y el espectador. Nosotros queremos estudiarlas y explicarlas. Con nuestros estudios, seguro que pasaremos de lo ordinario para poder pensar en lo extraordinario, de la existencia de una experiencia estética para poder plantear metafísicamente su realidad esencial. Plantearemos esta comunicación entre artista y el público como fundamento de toda experiencia estética teniendo en cuenta, por supuesto, de los pensamientos filosóficos de Mikel Dufrenne y de las consideraciones de los «banyarwanda» en su arte musical. Tomar la cultura musical de los «banyarwanda» como interlocutor, nos servirá de gran ayuda para profundizar la fenomenología estética de Mikel Dufrenne.

¹⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18 [« Et nous pensons qu'une étude exhaustive de l'expérience esthétique devrait joindre de toute façon les deux approches. Car s'il est vrai que l'art suppose l'initiative de l'artiste, il est vrai aussi qu'il attend la consécration d'un public. Et plus profondément, l'expérience du créateur et celle du spectateur ne sont pas sans communication ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 2].

III. El arte musical de los «banyarwanda». ¿Por qué?

Nos equivocariamos si, desde el principio de nuestro trabajo, pensáramos que una explicación de la experiencia estética del espectador agotaría todas las explicaciones que habría que ofrecer a la realidad del fenómeno de una experiencia estética. Hay que tener en cuenta la realidad de la experiencia del autor que, sin lugar a dudas, se relacionaría con la experiencia del espectador tal como lo hemos insinuado anteriormente. Desde nuestro punto de vista, parece que Mikel Dufrenne no dio mucha importancia a esto. Se quedó a medio camino. Tampoco lo han logrado otros autores que analizaron el mundo artístico-estético como es el caso de Étienne Gilson¹⁸. Éste ignoró también la importancia del espectador en la consagración de una obra como artística tal como lo demostró Mikel Dufrenne. Y, sobre todo, no supo o no ha querido aprovechar el aspecto comunicativo que tiene toda obra artística para poder ofrecernos una definición completa de una experiencia estética. Por su parte, Hans Robert Jauss, en sus ensayos en el campo de la experiencia estética¹⁹, había notado ese aspecto comunicativo que definiría la realidad del ser mismo de una obra de arte. Sin embargo, él se quedó también en el nivel de la relación entre objeto y sujeto, entre obra y espectador, sin valorar las intenciones que el autor hubiera tenido a la hora de crear una obra artístico-estética.

La referencia que haremos al evocar lo tradicional del arte musical de los «banyarwanda» nos servirá mucho para poder demostrar la urgencia y la importancia de referirse a la comunicación intersubjetiva cuando se quiere analizar, estudiar y describir fenomenológicamente la realidad de una experiencia estética. El arte musical, nos servirá como ejemplo de una obra artístico-estética. Porque es una de las obras donde el sujeto juega un papel importante. En ella, la obra y el sujeto forman una unidad esencial. Hay una comunión entre el autor y su producción artística, una cierta vinculación de su vida en la de su obra.

¹⁸ Etienne GILSON, (1957-2000), *Pintura y realidad*, Traducción del Inglés de Manuel Fuentes Senot. Versión actualizada por Rosa Fernandez Urtasun, E.U.N., Pamplona.

¹⁹ Hans Robert JAUSS, (1986), *Experiencia estética y hermética literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Traducción de Jaime Siles y Ela M. Fernandez-Palacios, Taurus Ediciones, Madrid.

Desde luego, el arte musical de la cultura tradicional de los «banyarwanda» se revelaría como especial. Nos consta que es una de las cosas de esta cultura que ha podido resistir a lo largo del tiempo. No se trata de algo anticuado. Sigue gustando a mucha gente del mundo de hoy. Es la expresión más espectacular que hay en el mundo cultural de los «banyarwanda» tal como lo expresa mejor Jean-Baptiste Nkulikiyinka:

«Reflejo de la vida de «banyarwanda», la danza, la música, pero también la poesía son la expresión más espectacular de su cultura. (...) De todos los tiempos, la danza, la música y la poesía han reanimado la fuerza y el coraje de guereros en el combate, consolado a las almas de sus penas, exaltado el amor y cantado la alegría durante los mejores momentos de la vida. También los artistas los utilizaron para brindar prestigios a los dirigentes, fustigar los defectos de la sociedad o alabar los ideales de paz y de progreso en los cuales aspira la población»²⁰.

Esto sí, se trata de un arte que representa toda una manera de vivir, de hacer vivir felizmente: «y todo ser es feliz cuando cumple su destino, es decir, cuando sigue la pendiente de su inclinación, de su esencial necesidad, cuando se realiza, cuando está siendo lo que en verdad es»²¹. Se trata, no sólo de una transmisión de una vida, sino que es una verdadera vida, una vida experimentada.

El arte musical tradicional de los «banyarwanda» es un arte que se distingue por su espíritu de apertura. Porque todo arte es apertura como lo afirmaría Mikel Dufrenne²². Se abre a todos. No admite el espíritu de soledad o de individualismo. Se canta y se baila en comunidad de «iguales». Decimos de «iguales» porque el arte musical, en su ejecución, parece trascender todo lo que pudiera dividir y separar las personas de la

²⁰ « Reflet de la vie des Banyarwanda, la danse, la musique mais aussi la poésie sont l'expression la plus spectaculaire de leur culture. (...) La danse, la musique et la poésie ont de tous les temps ravivé la force et le courage des guerriers au combat, consolé les âmes de leurs peines, exalté l'amour et chanté la joie des moments heureux de la vie. Les artistes les ont utilisés également pour rehausser le prestige des dirigeants, fustiger les travers de la société ou chanter les idéaux de paix et de progrès auxquels aspire le peuple ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren, p. 9.

²¹ José ORTEGA Y GASSET, (1957-1982), *¿Qué es filosofía?*, *op.cit.*, p. 12.

²² Cf. Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique*, *op.cit.*, p. 138.

sociedad ruandesa. El hecho de pertenecer a una etnia o a una región, o el hecho de ser pobre o rico, de ser inteligente o menos inteligente, de ser niño o mayor, parecen desaparecer a la hora de disfrutar de ese arte. De hecho, ese arte musical de los «banyarwanda» es hijo del encuentro entre culturas diferentes, entre etnias que se encuentran en Rwanda²³.

Este espíritu de comunidad de vida y de amor que suele definir el espíritu del arte musical de los «banyarwanda» nos abre a otra realidad indudable de la comunicación. Esta realidad de la comunicación, que encontramos acentuada en la realidad de la actuación artística en lo musical de los «banyarwanda», nos ofrece luces a los planteamientos filosóficos de Mikel Dufrenne. Se trata de esa comunicación estética que hace que, en un momento dado, por ejemplo, en una ejecución de un baile, el bailarín, en vez de sentir su cansancio o sus sufrimientos, se encuentra llevado por la presencia de las vivencias del público. Es como si el artista se olvidara de todo para abandonarse en la presencia del público. Y viceversa, la misma experiencia estética se verifica en la vida del que disfruta la ejecución del arte musical. Llega a un nivel donde no podría ni siquiera controlar su propio cuerpo. Se encuentra inmerso en el mundo del arte musical. Por lo tanto, no se dudaría de una cierta comunicación entre el artista y el espectador. Allí, las vivencias de uno, juegan un papel imprescindible para lo que al otro le toca a vivir.

Si fuera así en la realidad de este arte musical de los «banyarwanda», este paso superior, que pretendemos demostrar en nuestro trabajo, superaría del nivel de relación sujeto-objeto a otra relación posible que sería relación intersubjetiva. Así estaremos seguros de que la realidad de una experiencia estética ha sido descrita metafísicamente. Por lo menos, los «banyarwanda», en vez de escribirlo, lo han vivido y experimentado en sus propias vivencias. Nos toca ahora, como hijos de esta cultura, poder estudiarlas y meditarlas ofreciendo nuestras contribuciones al mundo de la filosofía estética.

²³ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 9.

IV. Planteamiento del tema

Como lo acabamos de subrayar, nuestras investigaciones pretenden explicar y describir la realidad de una experiencia estética planteando la intersubjetividad liberadora como realidad más cercana de la esencia misma de una experiencia estética²⁴. ¿Existiría realmente ese fenómeno de relación en una experiencia estética o es una imaginación subjetiva? Es lo que hay que demostrar primero antes de plantear la posibilidad de una intersubjetividad. ¿Qué hay detrás de lo que vemos del fenómeno de una experiencia estética?

Para poder llevar acabo nuestros estudios, estamos convencidos de que no podríamos analizar directamente la pregunta del «¿qué es una experiencia estética?» sin haber resuelto la del «¿cuándo es?». Y la mejor manera de analizar «el cuándo» de una experiencia estética, sería también no ignorar otra pregunta: la del «¿cómo es una experiencia estética?» Por eso, no basta solamente partir de una obra de arte²⁵ o de otra obra para poder explicar metafísicamente una experiencia estética (o su propio objeto estético), hay que tener en cuenta también las emociones y sobre todo de cómo estas emociones revelan al sujeto que tiene el papel de describirlas²⁶.

Mucho se ha subrayado la importancia de un objeto en la descripción de una experiencia estética. Ahora nos toca focalizar nuestra atención, no sobre el objeto en cuanto objeto, sino sobre el sujeto de la experiencia, y sobre todo, las relaciones que él mantiene con el mundo del objeto estético que se comunica con él. Importantes serán las posturas y los roles de los sujetos (artista y espectador) en la realidad misma de una experiencia estética. Sus vivencias serán, para nosotros, fuente de todo lo que podríamos

²⁴ Desde luego, estamos de acuerdo con Mikel Dufrenne de que la intersubjetividad estuviera siempre en la raíz de esta historia de relaciones que queremos estudiar. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 21 [Versión francesa, véase p. 7].

²⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 22-23 [Versión francesa, véase p. 8].

²⁶ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2005), *Adiós a la estética*, Traducción de Javier Hernández, La Bolsa de la Medusa, Madrid, p. 32.

opinar sobre el tema de una experiencia estética. ¿Cómo se relacionaría el artista con el espectador en la realidad de la experiencia estética? Acaso, ¿esta relación intersubjetiva no sería anterior de toda historia que se podría encontrar en la realidad de la experiencia estética?

Mikel Dufrenne y otros filósofos han podido explicar esta experiencia estética. Pero la mayoría se han quedado cortos en sus planteamientos como lo hemos subrayado anteriormente. Se han limitado a demostrar y explicar las relaciones entre el sujeto y el objeto (objeto estético). Con respecto de todo lo que hicieron en la materia, consideramos que han valorado mucho sólo un aspecto del arte: la recepción. De hecho, han olvidado la parte de las vivencias que implica toda experiencia, y sobre todo la experiencia estética. No pusieron el acento a los dos aspectos importantes que nos ofrece todo arte: producción y comunicación. La investigación que queremos hacer insistirá mucho sobre el aspecto de la comunicación sin negar la importancia de los aspectos de producción y recepción en la realidad de la experiencia estética. Valorando el aspecto de la comunicación artística, intentaremos demostrar que, incluso, la producción o la recepción artístico-estética presupone el fenómeno de la comunicación. Así, aprovecharemos la oportunidad para demostrar que, en toda experiencia estética, hay previamente una relación entre sujeto y sujeto (inmanente en la realidad esencial del objeto estético) que es básica para fundamentar la realidad esencial de una experiencia en cuanto artístico-estética.

Nuestras investigaciones podrían ser calificadas, con razón, como críticas a la fenomenología de la experiencia estética de Mikel Dufrenne. Esto no significa que descalificamos todo lo que hizo Mikel Dufrenne como uno de los pioneros que han podido aplicar el método fenomenológico en el campo de la experiencia estética. Nuestra crítica hacia lo que hizo Mikel Dufrenne, será una manera, no de negar su aportación filosófica, sino de ofrecer luces y posibilidades para poder comprender sus planteamientos. Esto significa reformular, reorganizar, y proponer algo que juzgaremos necesario e importante para poder comprender mejor la realidad de una experiencia estética. Pero que quede claro desde el principio que lo importante, para nosotros, no es Mikel Dufrenne o sus planteamientos, sino volver a pensar en la experiencia estética.

A lo largo de nuestras investigaciones, Mikel Dufrenne nos prestará elementos sobre los cuales iremos construyendo nuestros planteamientos filosófico-estéticos. Su

idea de reconocimiento del otro, de neutralización, y de la inmanencia serán unos de los elementos que nos servirán para aclarar una u otra cosa a lo largo de nuestras investigaciones. No solamente nos ayudarán a afirmar la presencia de la realidad de la alteridad al principio de la experiencia estética, sino también a demostrar que, ante todo, hay una relación (relación entre sujeto y objeto, y relación entre sujeto y sujeto) que se establece como necesaria a la hora de explicar la esencia misma de una experiencia estética. Demostraremos, con insistencia, que se trata de una relación intersubjetiva, una relación donde el sujeto se halla libre por el trabajo realizado por el otro sujeto, libre por su actuación artístico-estética. Por eso, la referencia a las consideraciones de los «banyarwanda» en su arte musical, nos ayudará a aclarar ese tema de la intersubjetividad liberadora que hay al principio de una experiencia estética. El arte musical de los «banyarwanda» tendría mucho que enseñarnos a la hora de explicar la experiencia estética causada por una presencia de una obra de arte. Porque, esta música tradicional, nos hace recordar siempre que el arte tiene, gracias al artista, una fuerza esencial que lo hace vivir y hace vivir a todo el mundo que está en su entorno. No hay lugar a dudas de que este arte sacó su fuerza para poder sobrevivir de su vinculación con la vida que ofrece, no de un individuo sino de toda una comunidad. La música tradicional de los «banyarwanda» no es un hecho de una sola persona. ¡Vive con, en, y para una comunidad!

V. Fuentes

La primera pregunta que se abriría a la hora de emprender una investigación de esta índole, sería la de saber cuáles son las fuentes que nos servirán de base para llevar a buen término nuestro trabajo y cómo las utilizaremos. El trabajo que nos espera se revela desde el principio como interdisciplinario e intercultural. No nos limitaremos solamente a las obras de Mikel Dufrenne o a las que nos hablan de la cultura de los «banyarwanda» en general y su obra musical en particular, sino que también nos servirán mucho otros planteamientos filosóficos. Todo lo que nos ayude a pensar sobre la intersubjetividad en la experiencia estética será bienvenido en nuestra investigación. Pero primordialmente, las obras de Mikel Dufrenne sobre el arte y la experiencia estética y las obras que nos hablan de la música tradicional de los «banyarwanda» serán el centro de nuestra atención. Lo

importante no será sólo la fuente de donde sacaremos respuestas para nuestras preguntas, sino también las obras cuyos planteamientos originan preguntas acerca del tema. Esto es natural y propio para una filosofía bien hecha: «sus preguntas son más importantes que sus respuestas, y cada respuesta se convierte en una nueva pregunta»²⁷.

Sin embargo, la mayoría de las obras que utilizaremos, no han sido traducidas al castellano todavía. Por un lado, es una limitación. Pero por otro lado es, en cierto modo, una ventaja desde el punto de vista científico. Para poder trabajar con ellas, se nos exigirá un esfuerzo personal. Intentaremos ir traduciéndolas para poder facilitar la lectura. Con lo cual pensamos también, por supuesto, ofrecer algo que tiene, al mismo tiempo, la marca de nuestros diferentes autores que evocaremos y la de nuestra propia personalidad. Las traducciones que ofreceremos, no sólo mostrarán nuestro nivel de comprensión, sino también nuestros puntos centrales para lo que queremos defender en nuestro trabajo. Será otra imagen que manifiesta el diálogo que estableceremos con estas diferentes obras que estarán a la disponibilidad de nuestro uso.

Dentro de las obras que utilizaremos hay unas que están editadas y otras no. Pero todas son de una gran utilidad para nuestra investigación. Unas fuentes se encuentran ya escritas y otras no. Una vez más, valoremos lo escrito y lo oral, sobre todo, cuando llegue el momento de expresar algo de la cultura y de la filosofía de los «banyarwanda». De hecho, hay canciones, dichos, proverbios que, difícilmente, se encuentran en obras escritas. Pero por el hecho de marcar la vida de las personas en la sociedad, la tradición oral abriga una riqueza incuestionable a la hora de hacer una investigación como la nuestra sobre ella. Por supuesto, partiendo de todo este conjunto de obras de transmisión oral o escrita, trataremos de leer, de criticar y de poder proponer algo para poder explicar mejor la realidad de una experiencia estética. Un espíritu de complementariedad nos acompañará a lo largo de nuestro trabajo. En cada uso, procuraremos ofrecer toda la información necesaria que podría facilitar la lectura y la comprensión de nuestra investigación. Todo esto requiere un método o una metodología.

²⁷ Karl JASPERS, (1989), *Introducción a la filosofía*, op.cit., p. 19.

VI. Método y metodología

En nuestra investigación, queremos valorar la realidad de la comunicación intersubjetiva imprescindible a la hora de explicar la realidad de la experiencia estética. Lo haremos de una manera metódica. Al ejemplo de nuestro autor Mikel Dufrenne, queremos hacer una fenomenología de la realidad de la experiencia estética. Es decir, partiremos de lo que hay de una experiencia estética para ir acercándonos a lo que le fundaría esencialmente: la intersubjetividad liberadora. Queremos hacer una descripción de la realidad de una experiencia estética con objetivo de demostrar que la realidad de la intersubjetividad es imprescindible a la hora de explicar su esencia. La aplicación comparativa con las consideraciones de los «banyarwanda» acerca de su arte musical, nos ayudará a poder aclarar nuestros planteamientos filosófico-estéticos.

Partiremos siempre de lo fenoménico (en el sentido de la fenomenología) a lo más esencial. De vez en cuando, nos referiremos, no sólo al método de la reducción fenomenológico, sino que también la inducción y la misma deducción nos podrían servir de ayuda en el análisis o en la demostración de tal punto de nuestra investigación. Nuestra idea no es exponer una doctrina, sino pensar con lo que nos han ofrecido Mikel Dufrenne y los ancestros de los «banyarwanda». Se trata de volver a leer críticamente la *Fenomenología de la experiencia estética*²⁸ de Mikel Dufrenne con las gafas de los «banyarwanda». Se trata de demostrar su profundidad y sus debilidades. Se trata de proponer algo para ofrecer luces que ayudarían a comprender mejor el tema de la realidad de una experiencia estética.

VII. Acerca del contenido

Nuestra investigación tendrá tres partes importantes. La primera, centrada en la fenomenología de la experiencia estética de Mikel Dufrenne, nos ayudará a preparar el

²⁸ Hemos usado dos traducciones: castellana y francesa. A lo largo del nuestro trabajo, procuraremos ofrecer las referencias utilizadas en las dos traducciones.

terreno a la tesis que queremos defender. A parte de conocer mejor a nuestro autor y sus planteamientos filosóficos en el campo de la experiencia estética, la primera parte servirá como base de todo lo que vamos a analizar en nuestro trabajo. Definiremos la experiencia en general, y la experiencia estética en particular, intentando subrayar la importancia del fenómeno de la diferencia y el de la apertura. Los dos se revelan imprescindibles a la hora de explicar todo fenómeno de una comunicación dialógica. Intentaremos demostrar que la mejor manera para definir una experiencia estética, no es solamente privilegiar al espectador olvidando la realidad y la importancia de todo lo que hace posible esta experiencia. Lo importante es el espíritu de contemplación estética que es, no sólo el punto de encuentro entre espectador y artista, sino también el punto de comunicación dialógica entre los dos.

La segunda parte se mostrará como un lugar de aplicación crítica de la primera parte. Si la primera se propone como base, ésta se revelará como complemento importante para poder subrayar una vez más la importancia de una relación intersubjetiva en una experiencia que se reclama estética. Procuremos aplicar y valorar lo que planteó Mikel Dufrenne filosóficamente en la realidad de una experiencia estética de la coreografía de tipo ruandés. Será necesario situar esta coreografía, explicarla para poder abrir posibilidades necesarias para una explicación exhaustiva de una experiencia estética.

La tercera parte, la última de nuestro trabajo, se anunciará como síntesis de las dos primeras. Nos centraremos sobre el tema de la intersubjetividad. Intentaremos demostrar la posibilidad que hay para una relación intersubjetiva, que sea en la filosofía de Mikel Dufrenne, o que sea en lo que nos ofrece la experiencia estética del arte musical de los «banyarwanda». Mostraremos que esta relación tiene que ser liberadora y empática para ser imprescindible y la base a hora de explicar la realidad esencial de una experiencia estética.

PRIMERA PARTE

**FENÓMENO DE APERTURA EN LA FILOSOFÍA
DE MIKEL DUFRENNE**

CAPÍTULO 1

LA FENOMENOLOGÍA DE MIKEL DUFRENNE

1.1. Introducción

«Ya se verá que no nos restringiremos a seguir al pie de la letra a Husserl»²⁹. Tal son las palabras de Mikel Dufrenne en sus primeras páginas de su tesis doctoral aclarando su orientación dentro del mundo de la fenomenología. Se presentan como verdades que caracterizan a su propia manera de hacer la filosofía. Acaso, ¿su particularidad vendría del hecho de que no le gustaba ligarse a una y otra doctrina filosófica de su tiempo? ¿Vendría del hecho de aplicar el método fenomenológico en el mundo de la experiencia estética? O ¿vendría de su manera de entender la fenomenología, su método y su espíritu?

Sin lugar a dudas, su singularidad tiene algo que ver con su manera de considerar la fenomenología como disciplina que le atrae. Comprender esto da acceso a la explicación del por qué y del cómo la usa en el mundo de la experiencia estética. Tal cual lo imagina y lo hace. Es su propia fenomenología que ahora nos interesa. Queremos comprenderla, seguirle para ir identificando su espíritu que la hace diferente dentro de lo que había en su época. Para hacerlo, tendremos que referirnos, no sólo a sus obras, sino también a la «memoria de sus amigos» tal como Dominique Noguez nos lo podría sugerir:

«Él que había llegado en ser un vivo poco vivo, hace afortunadamente que un muerto sea poco muerto. Es difícil pensar que no se lo volverá a ver sentado en su despacho, delante de su ventana luminosa de la calle Rosa-Bonheur, que no se volverá a escuchar su voz cuando se formulará el 47 34 11 07. Es difícil hacerse la idea de que no se volverá recibir de él esos avisos, esos consejos, esas palabras que nos animan, esa atención que prestaba

²⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 39 [«On verra que nous ne nous astreignons pas à suivre la lettre de Husserl». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 4].

a sus amigos. Pero no nos faltarán de esos avisos, de esos consejos, de esos apoyos si sabemos buscarlos donde están: en su obra y en nuestra memoria»³⁰.

Por eso, antes de todo, vemos imprescindible volver a recordar algo de la biografía de Mikel Dufrenne. Su vida personal, y su labor se complementan para ofrecer lo que fue y lo que hizo como fenomenólogo de la experiencia estética.

1.2. Mikel Dufrenne, su vida luce en su obra

En este apartado, queremos ver, no sólo lo que ha sido o ha producido Mikel Dufrenne, sino también la compenetración que hubo entre uno y otro. Estamos convencidos de que una obra nos podría enseñar algo sobre la personalidad de su autor. También la biografía de un autor podría ofrecer luces para comprender el espíritu y el contenido del trabajo realizado por él. Por eso, importante será, antes de todo, hablar de la vida de Mikel Dufrenne, demostrar que esa misma vida, que tiene historia, sigue en lo que ha producido, o mejor dicho que tiene su importancia en nuestro intento de acercar al sentido propio de su obra. Evocar su obra literaria nos ayudará, sin lugar a dudas, a conocerle mucho más, a comprender mejor sus planteamientos filosóficos.

1.2.1. Mikel Dufrenne, hijo de su época

Mikel Dufrenne, fue esteta y filósofo francés. Nació en *Clermont-de-l'Oise* el 9 de febrero de 1910. Murió en París el 10 de junio de 1995. Desde su juventud, se interesó mucho en la filosofía. Antiguo alumno de la escuela «Ecole Normale Supérieure» fue

³⁰ « Lui qui avait fini par être un vivant bien peu vivant fait heureusement un mort bien peu mort. Il est difficile de penser qu'on ne le verra plus assis à son bureau, devant la lumineuse fenêtre de la rue Rosa-Bonheur, qu'on entendra plus sa voix quand on composera le 47 34 11 07. Il est difficile de se faire à l'idée qu'on n'obtiendra plus de lui ces avis, ces conseils, ces encouragements, cette écoute qu'il prodiguait à ses amis. Mais ces avis, ces conseils, ces encouragements ne nous manqueront pas si nous savons les chercher où ils sont désormais : dans son oeuvre et dans notre mémoire ». Dominique NOGUEZ, « Éloge de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N°30 (1996), p. 11.

marcado por la filosofía de su tiempo: existencialismo y fenomenología. Sin embargo, de las muchas corrientes que había en su época, supo hacer su propio camino filosófico: aplicar el método de la fenomenología en el mundo de la experiencia estética o reivindicar la importancia y la urgencia de hacer una filosofía para el hombre. En todo, el arte fue para él una base y un acompañante fiel en su desarrollo filosófico tal como nos lo reveló Paul Ricoeur, amigo y compañero de vida y de trabajo: «Y todo comenzó bajo el signo de la poesía: Valéry y Claudel»³¹.

No hay lugar a dudas de que su vocación como esteta y profesor le viniera de sus padres. Su madre era pianista y su padre inspector de la enseñanza primaria³². Esta vocación se ha ido madurando gracias a los diferentes encuentros que tuvo a lo largo de su vida. Recordemos, por ejemplo, sus encuentros con sus maestros (como Alain³³) que le transmitieron el gusto por la filosofía. Incluso, su amistad con Paul Ricoeur que, a pesar de la vida de la cárcel, fue algo importante en su vida filosófica: ambos pudieron producir lo que se podría llamar su primera obra filosófica³⁴.

De todas maneras, de esos encuentros, hay que aclarar una cosa. Las personas que contribuyeron a la maduración de su espíritu como investigador de la fenomenología en el mundo de la experiencia estética, no eran solamente esas personas a las que conoció personalmente, sino también esas personas a las que conoció a través de sus obras. Con lo cual Mikel Dufrenne se revela como una persona de relación, una persona de lectura, una persona abierta. ¿No sería este espíritu de apertura lo que le ayudó a producir unos cuantos libros y artículos? Las palabras de Paul Ricoeur son un testimonio de gran valor sobre lo que ha sido Mikel Dufrenne delante de las producciones filosóficas de otros

³¹ « Et tout commença sous le signe de la poésie : Valéry et Claudel ». Paul RICOEUR, « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 13.

³² Cf. Marcelle BRISSON- DUFRENNE, « Biographie et bibliographie de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 139.

³³ Cf. Annick CHARLES-SAGET, « Mikel Dufrenne et le refus de la fascination », en Maryvonne SAISON (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X Nanterre, Paris, p. 10.

³⁴ Cf. Paul RICOEUR, « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 13-14.

autores y su manera de gestionar su tiempo. A cualquier circunstancia le servía para pensar y profundizar los temas de la filosofía. A propósito, escribió Paul Ricoeur:

«Todo comenzó entre nosotros en los barcos del campo de prisioneros de guerra en Poméranie (...). Así comenzó un largo cambio de ideas que, sobre todo, nos condujo juntamente a la lectura de la obra entonces publicada de Karl Jaspers. De nuestra lectura común debía salir nuestro primer libro firmado juntos, sobre Karl Jaspers y la filosofía de la existencia (1947)»³⁵.

Mikel Dufrenne no se relacionó solamente con filósofos, sino también con artistas. Es el caso de su encuentro con los pensamientos de Paul Klee³⁶. En su artículo sobre «el hacer visible. La abstracción, de Klee a Dufrenne» [«Rendre visible. L'abstraction, de Klee à Dufrenne»], Claude Frontisi demuestra la influencia del pensamiento de Paul Klee en los planteamientos filosóficos de Mikel Dufrenne. Lo expresa de esta manera: «Dufrenne se apoya sobre la reflexión de Klee (...). Para su demostración, Dufrenne se aprovisiona en la reflexión kleeiana por el recuerdo que tiene de nociones teóricas, o por citas que, con el tiempo, han ido tomando valor como aforismos»³⁷.

La «cuna» de la filosofía de Mikel Dufrenne tiene que ver con todos estos encuentros. El ejemplo de lo que eran sus padres, los consejos y vida de sus maestros y amigos de profesión, sus propias lecturas de obras variadas, han hecho que tengamos ahora un Mikel Dufrenne que se distingue por su interés al mundo de arte visto con gafas

³⁵ « Tout commença entre nous parmi les barques d'un camp de prisonniers de guerre en Poméranie (...). Ainsi commença un long échange, qui, d'abord, nous conduisit à la lecture côte à côte de l'oeuvre alors publié de Karl Jaspers. De notre lecture commune devait sortir notre premier livre signé ensemble, sur *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* (1947) ». Paul RICOEUR, « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 13.

³⁶ Paul Klee no era filósofo. Fue un pintor y músico alemán nacido en suiza y cuyo estilo varía entre el surrealismo, el expresionismo y la abstracción. Desarrolló mucho la idea de artes abstractos. Cf. Claude FRONTISI, «Rendre visible. L'abstraction, de Klee à Dufrenne », en Maryvonne SAISON (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, op.cit., p.19.

³⁷ « Dufrenne s'appuie sur la réflexion de Klee (...). Pour sa démonstration, Dufrenne puise dans la réflexion kleeienne par le rappel de notions théoriques ou par des citations qui, avec le temps, ont pris valeurs d'aphorismes ». Claude FRONTISI, « Rendre visible. L'abstraction, de Klee à Dufrenne », en Maryvonne SAISON (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, op.cit., p.16.18.

fenomenológicas. Por eso, usando sus palabras y queriendo seguir su buen ejemplo, diríamos también que «en sus escritos iré a buscar la filosofía»³⁸. Ahí está la fuente de su filosofía. Pero hay que buscarla. Hay que dejarse preguntar por ella. Hay que moverse³⁹ para llegar al sitio donde se podría gozar de su presencia.

Viajar enriquece porque es, en sí, apertura. Es lo que hizo Mikel Dufrenne. Viajó mucho. Desde el año 1964, fue invitado en varios países del mundo a dar charlas: Italia, Polonia, Rumanía, Grecia, Japón, Zaire⁴⁰, Estados Unidos, Canadá. Es seguro que cada viaje suyo era una oportunidad, no sólo para dar lo que tenía, sino también para recibir lo que él no tenía. Cada lugar ha sido para él su escuela, es decir, lugar de encuentro entre la filosofía y su vida personal, posibilidad de abrir mundos todavía cerrados, y oportunidad para abrirse a mundos que se abrían a su presencia.

Desde el principio de su carrera filosófica, Mikel Dufrenne quiso ser fiel al espíritu de la filosofía tal como lo expresó en el año 1968 con estas palabras: «me dejo guiar por el sentido técnico del termino filosofía»⁴¹. Este sentido técnico del término filosofía que evocaba y al cual se recomendaba en sus análisis filosóficos, podría quedarse incomprendible si se pudiera ignorar el sentido etimológico que reviste este término «filosofía»: «amor a la sabiduría»⁴². Por tanto, su objetivo era claro: dejarse llevar por este espíritu filosófico; querer gozar de la realidad e intentar conocerla abriéndose a lo que le deja conocer. Y es verdad, el sujeto encuentra la verdad de las cosas que hay en el mundo abriéndose y reconociendo la presencia del otro que se impone en su vida. No se encierra en las teorías, sino que también ha de tener en cuenta las realidades prácticas. Es lo que hicieron todos estos padres de la filosofía que sabían distinguir «Sofía» y «Episteme». A propósito, con razón, escribía José Ferrater Mora: «los griegos –

³⁸ « C'est dans leurs écrits que j'irai chercher la philosophie ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, Éditions du Seuil, Paris, p. 10.

³⁹ Cf. Marcelle BRISSON- DUFRENNE, « Biographie et bibliographie de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 139.

⁴⁰ Actualmente se llama República Democrática del Congo.

⁴¹ « Je m'en remets au sens technique du mot philosophie ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p.10.

⁴² José FERRATER MORA, (1981), *Diccionario de filosofía. T.2*, Alianza Editorial, Madrid, p.1176.

inventores del vocablo ‘filosofía’ – distinguían con frecuencia entre el saber (...), *Episteme*, en tanto que conocimiento teórico, y la sabiduría, *Sofía*, en tanto que conocimiento a la vez y práctico, propio del llamado sabio, es menester tener en cuenta en cada caso a qué tipo de conocimiento se refiere el filosofar»⁴³.

El camino que Mikel Dufrenne tomó de la fenomenología de Husserl y de su adaptación en el mundo francófono⁴⁴, le llevó a relacionarse con artes, artistas y espectadores de obras de arte. Se formó una fenomenología propia, esa fenomenología que Carlos Morais⁴⁵ no duda en calificar como «fenomenología afectiva»⁴⁶. Se trata de esa fenomenología que busca, por vía de la experiencia estética a encontrar una aproximación entre la estética y la filosofía, una afinidad y una interdependencia entre el arte (como campo privilegiado de una experiencia estética) y la metafísica que hay que encontrar en la inmanencia de un objeto estético en la presencia vivencial de la misma obra de arte⁴⁷. Se trata de una fenomenología que no admite ningún salto al vacío, es decir, de lo conocido a lo todavía no-conocido. Se trata de una fenomenología que se

⁴³ José FERRATER MORA, (1981), *Diccionario de filosofía. T. 2, op.cit.*, p.1176.

⁴⁴ Nos referimos a lo que el mismo autor Mikel Dufrenne expuso, en el principio de su tesis doctoral sobre la línea que debiera tener su pensamiento filosófico-fenomenológico. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 19-20 [Versión francesa, véase p. 4-5].

⁴⁵ Carlos Morais es un profesor portugués de la Universidade Católica Portuguesa. Es también experto conocedor de la obra de Mikel Dufrenne tal cual lo subraya Ricardo Pinilla Burgos. Cf. Cf. Ricardo PINILLA BURGOS, «La relación estética: notas para un análisis de la experiencia estética a partir de su multiplicidad intencional», en *Revista Portuguesa de Filosofia: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations»*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 406.

⁴⁶ Cf. Carlos MORAIS, «Para uma Aproximação da Estética à Metafísica: Reflexão a partir da Fenomenologia ‘Afetiva’ de Mikel Dufrenne», en *Revista Portuguesa de Filosofia: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations»*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 579 ss.

⁴⁷ Cf. Carlos MORAIS, «Para uma Aproximação da Estética à Metafísica: Reflexão a partir da Fenomenologia ‘Afetiva’ de Mikel Dufrenne», en *Revista Portuguesa de Filosofia: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations»*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 585.

interesa por la verdad de las cosas escondidas en ellas mismas. Esta verdad va revelándose cada vez que el sujeto se pone en relación con las cosas mismas. De ahí, unos filósofos consideraban a Mikel Dufrenne como el apasionado para comprender el mundo y lo que hay en el mundo, de las cosas y su verdad que dejan ver. Maryvonne Saison, por su parte, le consideraba como filósofo de la Naturaleza o de lo sensible⁴⁸. Y para Paul Ricoeur, Mikel Dufrenne era «una voz de esta Naturaleza, una palabra venida del fondo»⁴⁹. A esto, el mismo Paul Ricoeur añade:

«Mikel buscó llegar a este lugar de emergencia, fuente de dos caras de lo a priori, este nexo entre el hombre y el mundo, esta afinidad que Mikel celebró bajo el gran nombre de la Naturaleza. La Naturaleza (...) ese fondo, no ese fundamento, sino ese fondo que permite al poético, inscrito en los paisajes del mundo y en los de los hombres, acceder al lenguaje poético (...)»⁵⁰.

Lo que le interesaba era llegar a su esencia para poder explicar lo que hay, llegar a la verdad del objeto estético para explicar la experiencia estética. ¿Nos equivocaríamos si afirmáramos que, de su interés por aplicar la fenomenología, llegó a la práctica de una filosofía de la Naturaleza? ¿No podríamos decir, analógicamente, que esta «filosofía de la naturaleza» podría ser nieta de la fenomenología de Edmundo Husserl aplicada en el mundo de la experiencia estética? La verdad es que Mikel Dufrenne, en sus planteamientos filosóficos, presentó su deseo de no dejarse engañar por las apariencias. Buscar la verdad de las cosas en lo más allá, en el interior de las cosas, era su única preocupación.

⁴⁸ Cf. Maryvonne SAISON, « Mikel Dufrenne, philosophe et esthéticien », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 6.

⁴⁹ « Une voix de cette Nature, une parole venue du fond ». Paul RICOEUR, « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 14.

⁵⁰ « Mikel cherchait à rejoindre ce lieu d'émergence, source de deux faces de l'a priori, ce nexus entre l'homme et le monde, cette affinité que Mikel célébrait sous le grand nom de la Nature. La Nature (...) ce fond non ce fondement, mais ce fond qui permet au poétique, inscrit dans les paysages du monde et des hommes, d'accéder au langage poétique (...) ». Paul RICOEUR, « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 13.

Nunca se consideró como el único filósofo en el mundo. Nos ofreció la figura del filósofo que quería encarnar en su vida laboral: «Lejos de reivindicar un monopolio, ser filósofo es desear que las ciencias, sin negarse, sean ellas mismas filosofías, a la vez elaborando su objeto y dándose cuenta de sus límites»⁵¹. Lo comprenderemos mejor cuando, en el año 1968, afirma que no hay una filosofía sino filosofías, un filósofo sino filósofos⁵².

Su novedad se fundaba en su espíritu crítico que le caracterizaba. Sus preocupaciones eran demostrar los puntos comunes o divergentes entre filosofías, lo que han olvidado, ignorado o poco desarrollado. Decía: «Lo que me molesta en las ciencias humanas, no es lo que hacen, sino lo que no hacen - lo que todavía no hacen, o lo que no hacen bastante»⁵³. Por eso, buscó una nueva orientación filosófica de su estilo: tener una filosofía que depende de otras filosofías sin ser esclava de nada ni de nadie, una filosofía que no sueña instalarse en lo absoluto que mata al hombre para hacer vivir su mundo⁵⁴. Para él, el hombre es un tesoro que necesita de la filosofía para ser protegido. «El hombre está en el mundo, pero también el mundo está en el hombre; es en el hombre que el pensamiento se realiza y que lo real se actualiza: que la creación se sigue por el conocimiento y por la acción»⁵⁵.

⁵¹ « Être philosophe, loin de réclamer un monopole, c'est d'abord souhaiter que les sciences, sans nullement se renier, soient elles-mêmes philosophiques, à la fois en élaborant leur objet et en éprouvant leurs limites ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61.

⁵² Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p.10.

⁵³ « Ce qui me gêne dans les sciences humaines, ce n'est pas ce qu'elles font, c'est ce qu'elles ne font pas - pas encore, ou pas assez ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61.

⁵⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 65.

⁵⁵ « L'homme est au monde, mais aussi le monde est à l'homme; c'est en l'homme que la pensée s'accomplit et que le réel s'actualise: que la création se continue, par la connaissance et par l'action ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 65.

Resumiendo todo lo que acabamos de explicar más arriba, diríamos que Mikel Dufrenne supo ser una persona que sabía aprovechar todo lo que le ofrecía la vida. Buscar la sabiduría en lo que le ofrecía el mundo y en lo que hay en el mundo. Esto no le hizo depender de nadie, sino fortalecer su propia personalidad filosófica al lado de otros filósofos. Comulgó, con devoción, al espíritu de los antiguos sin ser antiguo, al de los contemporáneos con ojos abiertos y atentos a sus puntos fuertes y débiles que pudieran presentar. Se vio obligado a contar, no sólo con sus talentos, sino también con los talentos de los demás. En todo y todo momento guardó siempre su libertad como pensador crítico, aficionado para ofrecer lo mejor, o lo todavía no hecho, tal como lo veremos a continuación.

1.2.2. Mikel Dufrenne, hombre generoso y dador de la vida

Como lo hemos expresado anteriormente, los padres de Mikel Dufrenne, su encuentro con diferentes autores ha sido de un gran valor y apoyo en su itinerario de la vida filosófica de Mikel Dufrenne. Sin lugar a dudas, estos encuentros ayudaron en el desarrollo de su interés manifestado por la filosofía, su aplicación al mundo del arte, de su atención y su espíritu crítico. Es este espíritu crítico, que no negaba la aportación de los demás, que no buscaba humillación o gozo en destruir para destruir, sino construir humildemente una verdadera filosofía. Su espíritu crítico, que lo caracterizó, traduce de una manera u otra su generosidad tal cual lo expresó mejor Gilbert Lascault: «Hay una generosidad (que encuentro constantemente en Mikel Dufrenne), que es una crítica en acto de relaciones de rivalidad, de concurrencia, una crítica alegre del deseo de dominar, de gobernar»⁵⁶. Su deseo era dejar que el mundo, y lo que contiene, le hagan preguntas y le ayuden a encontrar respuestas y más respuestas. Tomar conciencia de la filosofía y de su actualidad era su único objetivo. Su única preocupación era filosofar según mandaba

⁵⁶ « Il y a une générosité (que je rencontre sans cesse chez Mikel Dufrenne), qui est une critique en acte des rapports de rivalité, de concurrence, une critique joyeuse du désir de dominer, de gouverner ». Gilbert LASCAULT, « Préambule », en Gilbert LASCAULT (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris, p. 6.

la vida⁵⁷. Es lo que él mismo deja entender con estas palabras suyas: «vivir según lo que manda la filosofía, tiene que ser aún vivir; y al que le es imposible vivir según lo que manda la filosofía, al menos tiene que intentar filosofar según manda la vida»⁵⁸. Desde luego, en sus maneras de concebir la búsqueda de la verdad de las cosas que hay en el mundo, estableció una relación importante entre filosofía y vida, entre filosofar y vivir. No se debe separarlos.

Volviendo a la persona misma de Mikel Dufrenne, diríamos que sus talentos intelectuales, su espíritu crítico no le permitieron ser una persona de una sola y única idea. Sus investigaciones no se limitaron solamente en el mundo del arte o en el de la experiencia estética. Esos mundos fueron, para él, una puerta de entrada a muchos sectores de la vida. Porque, para él, la filosofía «no es un sector determinado, es la reflexión sobre todos los sectores: no para gobernarlos (...) sino para que ellos tomen conciencia de ellos mismos»⁵⁹. De hecho, analizó muchos temas de filosofía, de sociología, de antropología, y de política. Fue autor polivalente hasta ser comparado con los pintores chinos que nunca consideraban las cosas bajo un único ángulo⁶⁰. Cada cosa tenía su importancia y merecía ser considerada.

Pero, de todas maneras, nos consta que Mikel Dufrenne, en sus planteamientos filosófico-científicos privilegió más el mundo del arte que otros mundos para poder

⁵⁷ Dos temas importantes que hay que tener en cuenta en la filosofía de Mikel Dufrenne: la vida y el hombre en su concretización. Como lo veremos más adelante, fueron también unos temas importantes de la filosofía de los «banyarwanda» que nos permitirán relacionar su filosofía y la de Mikel Dufrenne.

⁵⁸ « Vivre selon la philosophie, il faut que ce soit encore vivre; et qui est incapable de vivre selon la philosophie, il peut au moins tenter de philosopher selon la vie ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 65.

⁵⁹ « N'est pas un secteur déterminé, elle est la réflexion sur tous les secteurs: non point pour les gouverner (...) mais pour les amener à la conscience d'eux-mêmes ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61.

⁶⁰ Cf. Gilbert LASCAULT, « Préambule », en Gilbert LASCAULT, (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 6-7.

desarrollar su fenomenología⁶¹. De los años 1960 a 1980, Mikel Dufrenne representaba la escuela de la filosofía estética en Francia y sobre todo de la estética centrada en la recepción. Se trataba de esta estética filosófica que ignoraba la aportación de los análisis hechos sobre la creación (poiesis) como uno de los tres aspectos que forman parte de la realidad verdadera de la conducta estéticamente placentera⁶².

Es verdad, Mikel Dufrenne fue un autor libre en sus maneras de elegir y abordar temas. Ese espíritu libre impresionó mucho a los contemporáneos suyos. Para ellos, «andaba por el aire»⁶³, no para decir que era vago, sino para subrayar mucho su libertad de espíritu que lo caracterizó. Es ese espíritu que no humillaba, sino que ofrecía un nuevo aliento, una nueva vida en el mundo. Habló a todos los hombres de todos los tiempos: pasado, presente y futuro. Lo hizo dando conferencias, escribiendo artículos y libros que hicieron eternas su vida y su aportación filosófica. No sólo su propia vida, sino la vida del hombre, ese ser que merece respeto, es un ser frágil por su naturaleza. ¡Basta una avalancha para destruir su vida⁶⁴! Es ese ser que él veía que valía la pena ser evocado y cuidado por todos los medios incluso los que la filosofía le ofrecía.

⁶¹ Cf. Maryvonne SAISON, « Mikel Dufrenne, philosophe et esthéticien », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 5.

⁶² Véase lo que, a propósito, expresó con genuidad Hans Robert Jauss: «La primera, la poiesis, (...) se refiere al placer producido por la obra hecha por uno mismo (...). Poiesis en tanto que experiencia básica estético-productiva (...). La segunda, la aisthesis, (...) - entendida como la experiencia básica estético-receptiva- corresponde a las diferentes definiciones del arte como 'pura visibilidad' (...) En cuanto a la tercera, la catarsis, es (...) aquel placer de las emociones propias, provocada por la retórica o la poesía, que son capaces de llevar al oyente y/o al espectador tanto al cambio de sus convicciones como a la liberación de su ánimo. La catarsis - en tanto que experiencia básica estético comunicativa (...)». Hans Robert JAUSS, (1986), *Experiencia estética y hermética literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, op.cit., p. 75-76.

⁶³ Anne CAUQUELIN, « Mikel Dufrenne: portrait chinois », en Gilbert LASCAULT, (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 21.

⁶⁴ Nos referimos a su manera de referirse al pensamiento de su paisano Blaise Pascal que subrayó en su filosofía la grandeza y la miseria del ser humano. «El hombre es sólo una caña, la más débil de la naturaleza; pero es una caña que piensa. No hace falta que el universo entero se arme para aplastarlo; un vapor, una gota de agua bastan para matarle. Pero, aunque el universo le aplastase, el hombre seguiría siendo superior a lo que le mata, porque sabe que muere y la ventaja que el universo tiene sobre él, el universo no la conoce»

Para terminar, diríamos que Mikel Dufrenne fue una persona que supo encontrar filósofos vivos en sus libros queriendo dejarse vivo en los suyos, con el estilo especial y unificador de los filósofos de su tiempo. Vio venir su muerte el día 10 de junio de 1995⁶⁵ que acabó con su cuerpo pero que no terminó la vida que siguen ofreciendo sus ideas confinadas en sus numerosos escritos. «Es esto que nos queda. Y es lo que nos permite decir, Mikel, no es que ‘has vivido’, sino que ‘aquí vives’, y (...) ‘estamos contigo’»⁶⁶.

1.2.3. Su obra literaria: hombre humilde y activo

El interés que Mikel Dufrenne tenía por la fenomenología y por la estética, le abrió posibilidades para pensar en el mundo de su tiempo. Era un mundo lleno de muchos pensamientos, de diferentes doctrinas. Era un mundo que obligaba a elegir situarse en una u otra doctrina. Era un mundo que no dejaba que las personas pudieran gozar de su libertad. Era un mundo que imponía direcciones bloqueando posibilidades de caminos, pensando que esta manera suya de actuar era la mejor que hubiera para mantener el

{200-347}. Blaise PASCAL, (2012), *Las provinciales, opúsculos, cartas, pensamientos, obras matemáticas, vida de Monsieur Pascal*, por Gilberte Périer, Estudio introductorio por Alicia Villar Ezcurra, Editorial Gredos, Madrid, p. 416.

Mikel Dufrenne lo interpretó así: «este hombre real vive en el mundo y piensa el mundo; la avalancha le puede aplastar, sabe que ella le aplasta» [«cet homme réel vit dans le monde et pense le monde; l’avalanche peut l’écraser, il sait qu’elle l’écrase»]. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 125. De ahí, la filosofía de Mikel Dufrenne se revela como una filosofía con marcas antropológicas e éticas y sobre todo como una filosofía donde la antropología se compagina con la ética o donde la ética parece fundamentar y orientar el filosofar. En la filosofía de Mikel Dufrenne, el hombre ocupa un lugar central.

⁶⁵ Cf. Maryvonne SAISON, « Mikel Dufrenne, philosophe et esthéticien », en *Revue d’esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l’amour, la terre », N° 30 (1996), p. 5.

⁶⁶ « C’est là ce qui nous reste. Et c’est ce qui nous permet aujourd’hui de dire, Mikel, non pas que, ‘tu as vécu’, mais que ‘tu vis ici, et (...) ‘nous sommes avec toi’ ». Dino FORMAGGIO, « Mikel vivant », en *Revue d’esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l’amour, la terre », N° 30 (1996), p. 43.

orden⁶⁷. Era un mundo que se perdía en lo superficial dejando de lado lo esencial. Era un mundo donde, en nombre de sistema, el hombre se quedaba ignorado y eliminado en el escenario de la reflexión. Explícitamente e implícitamente se alababa la muerte del hombre en vez de elogiar su vida⁶⁸. Mikel Dufrenne, con todo su espíritu libre y liberador, reaccionó contra un mundo así.

En toda su obra literaria, muchos y varios temas fueron tratados. Por ejemplo, pensamos en temas como: filosofía y filosofar⁶⁹, filosofía de la existencia⁷⁰, percepción y objeto en una experiencia estética⁷¹, situación y el papel del arte en la sociedad⁷², la filosofía para el hombre y por el hombre⁷³, una larga meditación sobre lo «a priori»⁷⁴, etc.

⁶⁷ Nos referimos al comentario que Gilbert Lacaull hizo acerca del cuadro de «policías en fuga» de Paul Klee. Cf. Gilbert LACAULT, « Preambules », en Gilbert LACAULT, (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 7.

⁶⁸ Nos referimos a lo que Mikel Dufrenne dice del anti-humanismo que caracteriza a las doctrinas del saber contemporáneos, su unificación para liquidar al hombre. cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 10.

⁶⁹ Leer el texto escrito por Mikel Dufrenne en los años 1950. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61-65.

⁷⁰ Nos referimos a lo que expuso Mikel Dufrenne en el libro sobre la filosofía existencialista de Karl Jaspers. Mikel DUFRENNE, (1947), *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, en collaboration avec Paul Ricoeur, Éditions du Seuil, Paris.

⁷¹ Su tesis doctoral en la filosofía formaría un ejemplo. Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, op.cit. ; T.2. *La perception esthétique*, P.U.F., Paris.

⁷² Es el caso, por ejemplo, de su libro *Arte et politique* donde intenta reaccionar sobre unas ideas erróneas sobre el arte, describió su estado y su papel en el cambio que necesitaría la sociedad. Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique*, U.G.E., Paris.

⁷³ Es el objeto de su libro que publicó en los años 1964 para mostrar, una vez más, la importancia de la antropología y de la ética en el hacer de la filosofía. Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit.

⁷⁴ Hablamos de una larga meditación sobre el tema de lo «a priori», porque en los años 1959 apareció su primer libro sobre lo «a priori». Cf. Mikel DUFRENNE, (1959), *La notion de « a priori »*, P.U.F., Paris. Y en los años 1980 se publicó otro sobre lo «a priori» haciendo inventario de las diferentes formas que tiene el cuerpo para hacerse presente en la presencia de las cosas en el mundo. Se lo considera como su testamento

Desde el principio, gozó de la libertad estética, de esta libertad que traspasa límites, que va mucho más allá de lo que se podría imaginar⁷⁵.

En todo, Mikel Dufrenne se mostró como conciliador y abierto a todos los saberes del ser humano. Supo reconciliar el saber y el sentimiento. Lo importante para él era estar atento a lo que la naturaleza pudiera revelar de la verdad del mundo y de las cosas que hay en él. El método fenomenológico fue para él un instrumento importantísimo en toda su labor literaria. Se trataba de esta descripción de la verdad inmanente en la presencia del mundo y sus cosas. Se trataba de una búsqueda de la verdad que las cosas iban revelando desde la oscuridad de su interior a la luz de su exterior. Se partía de lo que había para poder ir, poquito a poco, a lo que fundamentaba la realidad de las cosas (estas cosas que se dejan experimentar por vía de los diferentes sentidos corporales, por la imaginación que no las encierra en lo irreal, sino que las hace llegar a su realidad verdadera que hay que describir). Lo que le preocupaba, era ir hacia la Naturaleza de las cosas, es decir, hacia lo que posibilitaba su sentido⁷⁶.

filosófico. Cf. Mikel DUFRENNE, (1981), *Inventaire des «a priori». Recherches de l'origine*, Christian Bourgois, Paris.

⁷⁵ Nos referimos a la descripción de la «libertad de un esteta» que Gilbert Lacaault nos ofrece: «Los estéticos utilizan diversos métodos y reflexionan sobre ellos; los analizan. Multiplican los lectores. A veces también, dejan leer y por lo tanto no son menos felices por si acaso. Encuentran fenómenos que no se hallan ni en los libros, ni en los museos, ni en las salas de concierto (...) Ni la broma, ni el serio no son excluidos de la estética. De una estética que pasa igualmente a través de las fronteras geográficas» [«Les esthéticiens utilisent des méthodes diverses et réfléchissent sur elles; les analysent. Ils multiplient les lectures. Parfois aussi, ils cessent de lire et n'en sont pas malheureux pour autant. Ils rencontrent des phénomènes qui ne se situent ni dans les livres, ni dans les musées, ni dans les sales de concert (...) Ni l'humour, ni le sérieux ne sont exclus de l'esthétique. D'une esthétique qui passe également à travers les frontières géographiques »]. Gilbert LACAULT, « Préambules », en Gilbert LACAULT, (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 7.

⁷⁶ Aquí valoramos las consideraciones de Anne Cauquelin en su escrito «Mikel Dufrenne: portrait chinois». Dice: «a parte de términos con que la poesía se manifiesta, de hecho, para Mikel, hay la Naturaleza como fondo (origen, fuente) pre-perceptivo, pre-expresivo» [«En dehors des mots par lesquels la poésie se manifeste, il y a en effet pour Mikel la Nature comme fonds (origine, source) pré-perceptif, pré-langagier»]. Anne CAUQUELIN, « Mikel Dufrenne : portrait chinois », en Gilbert LACAULT, (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 25.

Mikel Dufrenne, como pensador, no cerró sus ojos a lo que pasaba en el mundo de la filosofía que le interesaba conocer, sino que se puso a aclarar sus ideas y su posición dentro de este mundo diversificado. No quiso aislarse sino integrarse en el mundo de los que filosofaron antes que él. Decía: «Después Hegel, evoco a Spinoza: me tengo que buscar la filosofía donde se encuentra, en los que la han aprobado filosofando; no sé a dónde voy cuando los sigo»⁷⁷. Esta confianza que tenía en los otros filósofos, no le quitó su papel: ofrecer lo que pudo marcando su particularidad. Las críticas que hacía, a veces, a sus filosofías, eran de una manera u otra la manifestación de su interés filosófico: demostrar límites, reformular el objeto y la manera de analizar temas tal como lo expresó claramente cuando hablaba de la situación del arte en el proceso del cambio que la sociedad contemporánea necesitaba. Escribía: «Mi intención no es analizar esta práctica, sino teorizar estas cuestiones. Quizás están mal planteadas, y quizás hace falta encontrar, para ellas, una formulación nueva - no para orientar de otra manera la práctica artística, sino para demostrar lo que, aún oscuramente, pero decisivamente, busca y prepara»⁷⁸.

La preocupación de Mikel Dufrenne era ofrecer un pensamiento válido para una ética, para una reflexión social y cultural, para una antropología⁷⁹, etc. Porque, para él, se trataba de pensar en el mundo y en lo que contiene. Ese pensar en el mundo implicaba, *ipso facto*, pensar en el hombre. Porque todo pensamiento se origina en las relaciones que el hombre tiene con el mundo. Para él, hacía falta valorar al hombre. Hacía falta tener una filosofía que le hiciera vivir y no la que lo eliminaba. De hecho, se desolidarizó con el espíritu dogmático, es decir, de este espíritu inamovible, encerrado, intolerante que a lo

⁷⁷ « J'évoque Spinoza, après Hegel : il me faut prendre la philosophie où elle est, chez ceux qui l'ont prouvée en philosophant ; je ne sais où je vais qu'en essayant de les suivre ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? » en *Revue d'esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 64.

⁷⁸ « Mon propos n'est pas de scruter cette pratique, mais de théoriser ces questions. Peut-être sont-elles mal posées, et peut-être faut-il leur trouver une nouvelle formulation – non pour orienter autrement la pratique artistique, mais pour rendre compte de ce que, obscurément encore, mais décisivement, elle cherche et elle prépare ». Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique*, *op.cit.*, p. 14.

⁷⁹ Cf. Carlos MORAIS, «Para uma Aproximação da Estética à Metafísica: Reflexão a partir da Fenomenologia 'Afetiva' de Mikel Dufrenne», en *Revista Portuguesa de Filosofia*: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations», T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 582.

largo ignoraba lo más fundamental en todo saber humano: valorar y no aniquilar el hombre concreto. Por eso, acusó fuertemente a unos sistemas filosóficos de su época de anti-humanismo por el hecho de olvidar, en sus planteamientos, el hombre mismo. No dudaba que el hombre había matado a Dios y que, en su época, era el turno del verdugo: el hombre: «Después de la muerte de Dios, por un acuerdo de voces, la nueva filosofía proclama la muerte del verdugo, la liquidación del hombre. Y es sobre este evangelio que toma conciencia de su unidad y de su fuerza»⁸⁰. Lo han olvidado, engañando a los espíritus pasivos con palabras bien formuladas, pero con veneno que dañaba al hombre mismo. Según Mikel Dufrenne, era urgente libertar al hombre de toda forma de mito y aprovechar para denunciar todas formas de ilusión, que unas ciencias, como las ciencias humanas, pensaban ofrecer al hombre de aquella época⁸¹.

La filosofía no debería quedarse insensible delante de la realidad del hombre y de su situación en el mundo. Esto es lo que Mikel Dufrenne ha querido proponer al mundo de su tiempo: plantear una filosofía que respeta al hombre, un hombre concreto y no un concepto del hombre. ¿Quién sabe si esta manera de defender una filosofía del hombre, no fue, para Mikel Dufrenne, un motivo para cumplir el deseo de su maestro Alain? Recordamos estas palabras de la carta que Alain le escribió⁸²: «Siempre y, de cualquier modo, tenga usted fe en el hombre»⁸³.

El mundo del arte fue uno de los campos privilegiados en la vida filosófica de Mikel Dufrenne. Para él, el arte tiene que ver con la vida. Es dador de la vida y su objeto es oponerse siempre a lo que desconsideraría al ser humano, su mundo y su libertad. Al menos, es lo que leemos en sus palabras sobre el papel que el arte dispone en la sociedad:

«En todo caso, parece normal decir que la politización que queremos exponer es una politización ‘de izquierda’. Politizado de derecha, el arte lo es siempre, se lo verá así,

⁸⁰ « Après la mort de Dieu, par des voix bien accordées, la philosophie nouvelle proclame la mort du meurtrier, la liquidation de l’homme. Et c’est sur cet évangile qu’elle prend conscience de son unité et de sa forcé ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 10.

⁸¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 10.

⁸² Nos referimos a la carta de Alain a Mikel Dufrenne del día 04 de marzo de 1948.

⁸³ « Ayez foi en l’homme, toujours et malgré tout ! ». ALAIN, « Lettre à Mikel Dufrenne du 04 mars 1948 », en *Revue d’esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l’amour, la terre », N° 30 (1996), p. 53.

cuando esté llevado por la clase dominante, a menudo sin saberlo ni quererlo. Pero, al contrario, me parece que hay una connivencia entre practicar el arte y ser de izquierdas (...) el ser de izquierdas se reconoce bajo criterios identificables: una cierta negación a lo inicuo, a todo lo que triunfa, desprecia, oprime, desnaturaliza, una cierta amistad con el mundo, una cierta exigencia de libertad, un cierto gusto de la danza por lo que tiene de generoso y de descuido (...)»⁸⁴.

Todo esto era la convicción de Mikel Dufrenne. Era lo que intentaba vivir y expresar con humildad científica que siempre le ha caracterizado y que Alain (su maestro) supo reconocer de esta manera: «Gracias a usted, hombre silencioso y activo; nuevo tipo del discípulo y del lector desconocido»⁸⁵. Y es verdad, Mikel Dufrenne fue un filósofo humilde que surgió cuando el mundo no lo esperaba. Hizo ver lo posible dentro de la apariencia de lo imposible, o lo visible dentro de la oscuridad de lo invisible que aparenta imponerse a la vista del ser humano. No se consideró el único pensador en la historia de la filosofía, sino que se puso a los pies de los que le precedieron en el pensamiento. La lectura y estudios que realizó sobre sus escritos, le dieron la oportunidad de afirmarse como esteta y filósofo defensor de la realidad del mundo y de todo lo que se encuentra en el mundo. Este mundo provoca siempre para que el sujeto se dé cuenta de su verdad y de la de todo lo que hay en él. La fenomenología y su método encuentran su campo y su aplicación nuevamente reformulada a la manera de Mikel Dufrenne.

⁸⁴ « En tout cas il va sans dire que la politisation dont on va parler est une politisation ‘à gauche’. Politisé à droite, l’art l’est toujours, on le verra, dès qu’il est pris en charge par la classe dominante ; mais souvent sans le savoir ni le vouloir. Mais il me semble au contraire y avoir une profonde connivence entre pratiquer l’art et être à gauche (...) l’être à gauche se reconnaît à des traits repérables : un certain refus de l’inique, de tout ce qui triomphe, méprise, opprime, dénature, une certaine amitié avec le monde, une certaine exigence de liberté, un certain goût de la danse pour ce qu’elle a de généreux et d’insouciant (...) ». Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique, op.cit.*, p.11-12.

⁸⁵ « Merci à vous, homme silencieux et actif ; nouveau type du disciple et du lecteur inconnu ». ALAIN, «Lettre», Signée le 4 mars 1948, en *Revue d’esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l’amour, la terre», N° 30 (1996), p. 53.

1.3. Un heredero e innovador en el mundo de la filosofía

No es que queremos resolver el problema de saber si Mikel Dufrenne fue filósofo o no. Sus obras, arriba señaladas, constituyen, por sí mismas, un testimonio importante. Desde luego, no se dudaría de que lo fue. Tomó conciencia de los problemas que su época planteaba⁸⁶ sin pretender tomar un monopolio del mundo de la filosofía⁸⁷. Su vida misma le llevó a la filosofía, para poder vivir según mandaba la filosofía o filosofar según ordenaba la vida.

Y es verdad, desde sus primeros instantes, como persona aficionada a la filosofía, no se quedó insensible a la historia de la filosofía en general y de la filosofía de su tiempo en particular. Se mostró abierto a diferentes corrientes filosóficas. Con su espíritu crítico, quiso seguir el camino trazado por los filósofos Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty acerca del término «fenomenología». Para ellos, la fenomenología es una descripción que tiene como objetivo llegar a una esencia⁸⁸, una manera de desvelar la esencia dentro del aparecer de las cosas⁸⁹. La verdad de las cosas está por descubrir⁹⁰. Y Mikel Dufrenne se situó bien en esta línea cuando quiso aplicar la fenomenología en el mundo de la experiencia estética. Aprovechó todas las oportunidades. En su labor como pensador, quiso sentirse libre y personal. Tomó su propia línea filosófica. Criticó,

⁸⁶ El filósofo es esta persona que toma conciencia de la realidad y de los problemas que plantea. Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 65.

⁸⁷ El filósofo es esta persona que colabora con los demás para aclarar su objeto y límites de sus investigaciones. Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61. En esto, las introducciones que hizo a cada obra suya son claras. Procuró definir el objeto de sus investigaciones y el camino que iba seguir para llevarlas a cabo.

⁸⁸ Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, (1975), *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Ediciones Península, Barcelona, p. 8.

⁸⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 19-21 [Versión francesa, véase p. 4-5].

⁹⁰ Es lo que Maurice Merleau-Ponty afirmó diciendo que «la realidad está por describir, no por construir o constituir». Maurice MERLEAU-PONTY, (1975), *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p. 10.

reaccionó o aclaró, de su manera, algunos planteamientos de sus compañeros pensadores de su época. ¿No sería esto que lo caracterizó hasta el final de su carrera filosófica?

Apreció mucho el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty hasta que cogió de él el mismo tema que marcó su filosofía, la percepción, y lo hizo como centro y pilar de sus planteamientos filosóficos en el mundo de la experiencia estética. Pero también marcó su distancia con él. No se limitó en aplicar la fenomenología en el tema de la percepción. Utilizó este tema de la percepción para poder describir la realidad de una experiencia estética. No quiso solamente limitarse sobre el privilegio que Merleau-Ponty otorgó a la visión, sino que en su última obra quiso demostrar también la importancia de la escucha⁹¹. La escucha abre a un nuevo mundo lleno de luces⁹².

Es esta manera de hacer la filosofía la que nos va a entretener en este apartado. Intentaremos situar a Mikel Dufrenne dentro del mundo de la filosofía, para ir viendo la novedad que trae para el mundo de la filosofía. Es esa novedad que lo hace diferente dentro de los filósofos que hay en el mundo. Su manera de filosofar o de vivir según manda la filosofía, nos abrirá posibilidad para seguir conociéndole en su persona y conociendo también su propia filosofía. Será para nosotros un avance importante que nos preparará al análisis del tema de la intersubjetividad en la experiencia estética que queremos estudiar en el trabajo nuestro.

1.3.1. Un clásico, buscador de la verdad en una fuente inagotable

En su labor filosófica, Mikel Dufrenne ha mantenido el deseo científico: alcanzar la novedad. Esta novedad consistía en hacer lo que los demás no han hecho o no han

⁹¹ Hacemos referencia al último escrito de Maurice Merleau-Ponty: Maurice MERLEAU-PONTY, (2013), *El ojo y el espíritu*, Traducción de Alejandro del Río Hermann, Editorial Trotta, Madrid. Y este fue una referencia para Mikel Dufrenne cuando escribió su último libro: Mikel DUFRENNE, (1987), *L'oeil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal.

⁹² Cf. Gilbert LASCAULT, « L'oeil et le soleil » en Maryvonne SAISON (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, *op.cit.*, p. 75.

hecho bien⁹³. En esto, alcanzó el deseo clásico de todos los filósofos, y ser calificado como clásico dentro de los otros filósofos clásicos.

Desde mi punto de vista, Mikel Dufrenne no se ha considerado como iniciador de un sistema filosófico, ya que estaba en contra de toda forma de sistema⁹⁴, sino un filósofo más dentro de muchos filósofos que había en su época. No desconectó con los que le precedieron. Como buscador de la verdad filosófica, tenía siempre los ojos puestos en las obras que los demás realizaron tal como lo expresó él mismo con estas palabras: «y es en sus escritos que iré a buscar la filosofía»⁹⁵. Y muchas veces lo hacía, con confianza, sin saber a dónde lo llevaban.

«Evoco a Spinoza, después Hegel: tengo que coger la filosofía donde se encuentra, en los que la han probado filosofando; no sé a dónde voy siguiéndoles. En todo lugar, con ellos, encuentro, bajo varios nombres, esta cuestión de relaciones del hombre con el mundo: lo uno y lo múltiple, la sustancia y el modo, la mónada y la monadología, la fenomenología y la lógica, la intencionalidad, lo en-sí y lo para-sí»⁹⁶.

Estas palabras de Mikel Dufrenne evocan la confianza que caracterizó sus planteamientos filosóficos, la apertura que fue la identidad de su propio espíritu como filósofo. Seguro que tuvo confianza de que algo nuevo pudiera culminar todos sus esfuerzos. Como todos los clásicos, Mikel Dufrenne se ha caracterizado por sus intereses

⁹³ Es lo que parece salir de la crítica que Mikel Dufrenne formuló a las ciencias humanas de su época tal cual lo hemos insinuado anteriormente: «Lo que me molesta en las ciencias humanas, no es lo que hacen, es lo que no hacen – todavía, o de una manera suficiente» [«Ce qui me gêne dans les sciences humaines, ce n'est point ce qu'elles font, c'est ce qu'elles ne font pas - pas encore, ou pas assez». Mikel DUFRENNE, «Suis-je philosophe?», en *Revue d'esthétique*, «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N° 30 (1996), p. 61.

⁹⁴ Para él un sistema impide la libertad, obnibila la vida del sujeto.

⁹⁵ «Et c'est dans leurs écrits que j'irai chercher la philosophie». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p. 10.

⁹⁶ «J'évoque Spinoza, après Hegel: il me faut prendre la philosophie où elle est, chez ceux qui l'ont prouvée en philosophant. Partout avec eux, je retrouve cette question des rapports de l'homme et du monde sous des noms divers: l'un et le multiple, la substance et le mode, la monade et la monadologie, la phénoménologie et la logique, l'intentionnalité, l'en-soi et le pour-soi». Mikel DUFRENNE, «Suis-je philosophe?», en *Revue d'esthétique*, «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N° 30 (1996), p. 64.

filosóficos y sobre todo por su método en el análisis de la realidad. Se ha visto obligado a pensar en el mundo y los seres que hay en él. Su objetivo era comprender y hacer comprender la fundamentación de la verdad de la realidad. Esta verdad depende, en todo, de la relación entre el hombre-sujeto y el mundo-objeto⁹⁷. De esto, Mikel Dufrenne no quiso presentarse como un filósofo que anduviese en las nubes. Quiso tener sus pies en la tierra, en lo concreto de la vida. Se dejó llevar por la afinidad y la armonía⁹⁸ que hay entre el hombre que siente y el mundo sentido. Para él, es un deber pensarlo e intentar comprenderlo. «Los eventos culturales son además los eventos sobre los cuales y sin lugar a dudas, cada uno tiene su sitio para medirse; (...) este ‘poder’ impone un deber»⁹⁹.

Efectivamente, en el año 1968, hubo muchos cambios político-culturales en muchos países del mundo por las independencias adquiridas: sobre todo en muchos países de África. También este cambio se extendió hasta el mundo de la filosofía. Se veía que el espíritu de formar sistemas filosóficos, iba cayendo poco a poco. Se notaba una cierta transformación en los discursos, incluso en los discursos de los filósofos. Volvió a surgir el deseo de ofrecer una filosofía que pudiera privilegiar estudios y análisis del hombre, hombre real y concreto, «hombre de carne y hueso» como lo había predicado Miguel de

⁹⁷ Muchas veces hemos usado este término «mundo» y seguiremos usándolo a lo largo de nuestra investigación sobre la experiencia estética en la fenomenología de Mikel Dufrenne. ¿Qué significaría? Mikel Dufrenne ofrece el resumen de todo lo que quiere expresar cuando usa el término «mundo»: «El mundo puede llamarse substancia, sistema o ser, unidad del pensamiento y del ser, de la necesidad lógica y de la necesidad material, de la presencia y de lo que es presente, es siempre lo que llamo el mundo, la realidad considerada como necesidad o como totalidad» [«Le monde peut s'appeler substance, système ou être, unité de la pensée et de l'être, de la nécessité logique et de la nécessité matérielle, de la présence et de ce qui est présent, c'est toujours ce que j'appelle le monde, la réalité considérée comme nécessité ou comme totalité»]. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 64.

⁹⁸ Así define Mikel Dufrenne la relación que hay entre el hombre y el mundo. Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 65.

⁹⁹ « Les événements culturels sont encore des événements, sur lesquels, sans doute, chacun à sa place peut peser ; (...) ce pouvoir impose un devoir ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 9.

Unamuno¹⁰⁰, «este ser de carne, hambriento y vulnerable, donde transite la necesidad, que es herido por el dolor, que goza con el placer, que es agitado por las pasiones»¹⁰¹.

Delante de la época contemporánea anti-humanista¹⁰², Mikel Dufrenne propuso una filosofía antropocéntrica: *Pour l'homme* [para el hombre]. Como lo veremos, detalladamente, en el siguiente capítulo, su objetivo era proteger al hombre contra todo lo que lo aniquilaba buscando su desaparición en el mundo del pensamiento. Diríamos que Mikel Dufrenne, no sólo se interesó de las cosas del mundo, sino que iba mucho más allá para analizar también las manos que las hacían. No se quedó solamente en el nivel de las artes, sino que se dejó cuestionar por la realidad de los artistas en la sociedad¹⁰³ y sobre todo de los espectadores en sus experiencias estéticas¹⁰⁴. Al fin y al cabo, todo lo conocido de lo que hay del mundo y en el mundo, tiene una marca imprescindible de él: «el hombre en quien el mundo se hace»¹⁰⁵.

Con su filosofía, Mikel Dufrenne se ha mostrado siempre como una persona que quería liberarse del dogmatismo, de todo espíritu del sistema que no dejaría pensar fuera del sistema. Se hizo un filósofo libre para criticar, para proponer una nueva manera de pensar. Se propuso analizar fenomenológicamente la realidad de la experiencia estética del espectador, delimitando lo que quería investigar y cómo lo iba a investigar. Tener un

¹⁰⁰ Miguel de UNAMUNO, (1983), *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, Akal, Madrid.p. 57-73.

¹⁰¹ « Cet être de chair, avide et vulnérable, que le besoin transite, que la douleur blesse, que le plaisir épanouit, que les passions agitent ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 147.

¹⁰² Nos referimos a lo que Mikel Dufrenne escribió al principio de su libro *Pour l'Homme*: « Cet essai se propose dévouer l'anti-humanisme propre à la philosophie contemporaine, et de défendre contre elle l'idée d'une philosophie qui aurait souci de l'homme ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p.9.

¹⁰³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique, op.cit.*

¹⁰⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit. T.2. La perception esthétique, op.cit.*

¹⁰⁵ « L'homme en qui le monde s'accomplit ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique*. «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N° 30 (1996), p. 64.

método, saber por dónde quería llegar eran sus maneras de proceder. Eran también uno de los comportamientos que dominaban la vida de los filósofos clásicos.

Abrirse a lo que hay no fue su invento. Pero, la insistencia sobre su importancia, y su aplicación en su carrera eran lo suyo. No inventó la verdad de lo real, sino que se dio cuenta de su presencia en la presencia misma del hombre, capaz de vivirla o de describirla. No pretendió saltar de lo conocido a lo desconocido, sino partir de lo que hay y seguirlo para que le enseñe el todavía no conocido. Dejó mover su espíritu, como pensador, en lo inagotable de las verdades que el mundo no cesa de revelar al que le abre puertas.

1.3.2. Mikel Dufrenne, un innovador solitario

Comprende mejor a una persona el que la ha cuidado, la ha educado, o las personas que le han conocido (personalmente o a través de sus obras). Por eso, nos creemos en buen camino para conocer mejor a Mikel Dufrenne, prestando atención a lo que nos dicen las personas que tuvieron contacto directo o indirecto con él: su maestro¹⁰⁶, sus compañeros de trabajo¹⁰⁷ y otros pensadores que han conocido y analizado su pensamiento¹⁰⁸.

Antes de todo, sabemos ya que la relación que había, entre Mikel Dufrenne y Alain, iba mucho más allá de la de alumno-maestro. Se trataba de una real y verdadera

¹⁰⁶ Aquí evocamos a Alain por el hecho de haber marcado mucho la orientación filosófica de Mikel Dufrenne. Cf. Marcelle BRISSON-DUFRENNE, « Biographie et bibliographie de Mikel Dufrenne » en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 139.

¹⁰⁷ Nos referimos a sus compañeros en la Escuela Normal Superiora: Étiemble, Henry Quéffelec, Jacque Soustelle; a sus compañeros en la cárcel de Gross Borno o en la cárcel de Arnswalde: Roger Ikor, Paul-André Lesort y Paul Ricoeur. Cf. Marcelle BRISSON-DUFRENNE, « Biographie et bibliographie de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 139.

¹⁰⁸ Nos referimos, por ejemplo, al doble homenaje que le fue reservado: antes y después de su muerte. Cf. Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris. Y *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996).

amistad¹⁰⁹, admiración y confianza total. Alain (3 de marzo de 1868 - 2 de junio de 1951), pseudónimo de Émile-Auguste Chartier, era publicista y filósofo francés. Enseñó la filosofía en París, en Mortagne (Orne), en Normandía¹¹⁰. Se dice que fue uno de los críticos de la filosofía de su tiempo. En su carrera filosófica, fue fascinado por el tema del hombre y el de la deducción trascendental. También deseó que su alumno y joven filósofo, Mikel Dufrenne, pudiera seguir el mismo camino¹¹¹.

De hecho, es lo que Mikel Dufrenne quiso encarnar en su carrera filosófica. Tener un espíritu crítico para poder ver claramente, dentro de lo que hay de la filosofía, lo que no se ha hecho todavía o lo que se ha mal hecho para poder proponer algo nuevo. No se fió a todas las corrientes filosóficas que había en su época. Las criticó, no por ser falsas filosofías, sino por haber olvidado, en sus planteamientos, el tema del hombre. Para él, el tema del hombre es imprescindible a todo saber: filosofía o ciencias humanas. De hecho, propuso una filosofía del hombre (hombre concreto), una filosofía antropocéntrica. ¿Qué sería de la filosofía de Mikel Dufrenne, si se la hubiera quitado ese espíritu antropológico-ético? En el saber humano, todo por el hombre y para el hombre. Lo contrario no tendría sentido. Y es verdad, «todo lo que dice del hombre es el hombre que lo dice»¹¹².

Entonces, estamos delante de una filosofía que invita y ayuda al hombre actual para afirmarse como hombre en vez de renunciar al hecho de ser hombre¹¹³. Renunciar a ser hombre es la muerte que hay que evitar, cueste lo que cueste. Por eso, hacía falta que la nueva filosofía rompiera sus relaciones con todos los mitos formulados acerca del hombre¹¹⁴, que abriera nuevos retos que valorarían, protegerían y celebrarían la vida del

¹⁰⁹ Cf. ALAIN « Lettre et Dédicace » en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30(1996), p. 53.

¹¹⁰ Cf. «Alain» en V.a., *Diccionario de filósofos*, Ediciones de Rioduero, Madrid 1986, p. 33.

¹¹¹ Cf. ALAIN, « Lettre et Dédicace » en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 53.

¹¹² Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p. 12.

¹¹³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p. 229.

¹¹⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p. 10.

hombre, y la importancia incuestionable de la ética y la antropología en todo intento filosófico¹¹⁵.

En pocas palabras diríamos que Alain deja a su fiel alumno el método para investigar: «Axioma antes de estudiar la deducción, primero se tiene que deducir, por ejemplo, deducir el Tiempo, que no es el Espacio»¹¹⁶. Le legó instrumentos y fuerza para poder levantar, con cuidado, algo nuevo. ¡Con cuidado! Porque en su manera de filosofar, de criticar las filosofías ciencias humanas de moda en su época, nos consta que siempre Mikel Dufrenne evitaba caer en lo que les criticaba: el espíritu absolutista y dogmatista que caracteriza a todo sistema. Por eso, no quiso emprender el camino de los idealistas. Su espíritu se hubiera quedado en las nubes, ignorando que sus piernas se han quedado en lo concreto de la vida de las cosas. Tampoco cayó en el otro extremo, el de los realistas. Su «fenomenología va mucho más allá que el realismo y el idealismo»¹¹⁷. Para él, la forma y la materia merecían ser valoradas de igual manera. No quiso ser proclamado como subjetivista, porque pensaba que la verdad de las cosas que buscaba no era creación del sujeto. El sujeto descubre la verdad gracias al objeto que la deja ver.

Mikel Dufrenne quiso emprender un camino nuevo: un camino intermediario, «un término medio» al estilo de la virtud moral aristocrática¹¹⁸. La ética de los extremistas no era la suya. Su deseo era buscar la unidad dentro de lo que había como diversidad; llegar a la reconciliación y al acuerdo dentro de las diferencias que pudieran imponerse a primera vista. Por eso, no nos extrañaríamos al encontrar, en el pensamiento de Mikel Dufrenne, unas ideas personales, con un caminar solitario, con un andar libre e independiente. Es también lo que Raymond Montpetit destacó cuando brindó homenaje a Mikel Dufrenne afirmando que «a lo largo de su obra filosófica y estética, Mikel

¹¹⁵ Para Mikel Dufrenne, y con razón, la antropología y la ética tienen que inspirar toda forma de pensar incluso toda forma de filosofar. Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 11.

¹¹⁶ « Axiome avant d'étudier la déduction, il faut d'abord déduire, p.ex. déduire le Temps, qui n'est pas l'Espace ». ALAIN, « Lettre et Dédicace » en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 53.

¹¹⁷ « Phénoménologie se situe par-delà le réalisme et l'idéalisme ». Frédéric JACQUET, (2014), *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 12.

¹¹⁸ Cf. ARISTÓTELES, (2008), *Ética a Nicómaco*, Alianza Editorial, Madrid, p. 84-85.

Dufrenne ha seguido una trayectoria propia a él, original y coherente»¹¹⁹. Lo había notado Alain su maestro desde el principio de la carrera de su alumno como una persona que no aceptaba ser ayudada de cualquier modo. Le escribía: «yo quería ayudarte, pero es lo que usted no quiere y todo esto lo comprendo»¹²⁰. Mikel Dufrenne se ha caracterizado como persona libre de elegir lo que quería y de emprender lo que quería sin pedir ayuda. No era simpatizante de los sistemas ya hechos, de estas ideas que piensan y ven cosas con un ángulo único. Era una persona llena de vivacidad, se movía a todos los lados para poder conocer mucho más la verdad que se movía en la realidad de las cosas en el mundo.

A pesar de todo, en sus venas seguía corriendo la sangre de todos los filósofos a los que conoció. Pero tenía, él solo, el mando de conducir su vida filosófica. Él mismo sabía la importancia que tenían las producciones de otros filósofos en su carrera filosófica, y reconocía su labor filosófica. Pero también sabía claramente que ellos, por sus esfuerzos, no han dicho la última palabra sobre la verdad de las cosas en el mundo. Por eso, se sintió obligado de ofrecer su granito de arena en este campo de filosofía. No pretendía ofrecer una filosofía bien acabada que impediría la existencia de otras investigaciones futuras. Siempre ofrecía cosas para poder despertar al hombre del sueño del error y de la ignorancia. Nunca pretendió quitar al destinatario de su obra libertad de poder opinar sobre ella. Si no fuera así, incluso nuestras investigaciones correrían riesgo de ser calificadas de sin sentido.

Mikel Dufrenne se distinguía por el simple hecho de no aceptar ser dominado por nada ni nadie. Fue un lector solitario que, por mucho tiempo, se ha quedado en la sombra por causa de sus ideas¹²¹. Parecía un hombre que no se fiaba de nadie. Veía lo que los demás ignoraban, y tenía valentía de demostrarlo sin miedo. Fue un lector que miraba

¹¹⁹ « Mikel Dufrenne a suivi tout au long de son oeuvre philosophique et esthétique une trajectoire bien à lui, originale et cohérente ». Raymond MONTPETIT, « Un homme poétique : Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 17.

¹²⁰ « Je voudrais bien vous aider, mais c'est ce que vous ne voulez pas, et je comprends bien cela ». ALAIN, « Lettre du 04 mars 1948 » en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 53.

¹²¹ Cf. Dominique NOGUEZ, « Éloge de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 10.

sin que se dieran cuenta lo mirado y otros miradores. Fue un «lecteur inconnu»¹²² tal como lo expresa su maestro. Sus observaciones descubrían la verdad naturalmente escondida en lo interior de las cosas.

Esta era su manera de filosofar: llevar a la luz la verdad de la realidad del mundo y sus cosas. Por eso, comunicar, dialogar con los demás para poder comprender sus planteamientos filosóficos, no faltaba en su quehacer filosófico. No privilegió polémicas sin sentido, sino la comunicación entre sujetos que favorecía comprensión de ideas de otras personas¹²³. Por eso, hacía falta que se pudiera levantar una nueva filosofía donde la antropología y la ontología se encontraran en una armonía enriquecedora completándose y explicándose mutuamente¹²⁴. Se trataría de esta filosofía que valoraría lo exterior, sin ignorar lo interior, que se permitiría la contemplación de la verdad, de las cosas inmanente también en su aparecer¹²⁵.

Resumiendo, un poco lo que acabamos de exponer, diríamos que, en toda su labor filosófica, Mikel Dufrenne, no quiso crear un sistema. Sentirse libre en pensar, sobre

¹²² ALAIN, « Lettre du 04 mars 1948 » en *Revue d'esthétique*. « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 53.

¹²³ Karl JASPERS, « Préface » en *Revue d'esthétique* « La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 56. Es este espíritu crítico que lo animaba desde sus primeros días como pensador filósofo que lo ha permitido ir aclarando o reformulando cosas de sus predecesores. Y esto es una novedad en un mundo caracterizado por las tendencias dogmáticas: formar sistemas filosóficos.

¹²⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? » en *Revue d'esthétique* « La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 62.

¹²⁵ Aquí damos importancia a las consideraciones de Michel Henry acerca del objeto de la fenomenología. Escribía: «no es precisamente el fenómeno, lo que aparece ('das was sich zeigt'), sino el acto de aparecer (phainesthai)». Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, Ediciones Sígueme, Salamanca, p. 35. [« Celui-ci n'est précisément pas le phénomène, ce qui apparaît ('das was sich zeigt'), mais l'acte d'apparaître (phainesthai) ». Michel HENRY, (2000), *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Éditions du Seuil, Paris, p. 35]. Tiene toda razón. Pero no hay que cerrar los ojos a lo que aparece. Por que todo acto de aparecer lleva a que aparezca algo, al fenómeno. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 75 [Versión francesa, véase p. 70].

todo buscar la Naturaleza de las cosas, era su único deseo¹²⁶. No quiso dejarse engañar por la superficialidad de las cosas o por sus apariencias. Pero esto no significa que desconsideró la importancia que estas tenían para revelar la verdad de las cosas. Al contrario. Estaba convencido de que la verdad o el sentido de las cosas se encuentran inmanente incluso en la superficie que exteriorizan las cosas en el mundo¹²⁷. Por el método fenomenológico, pudo llenar su espíritu de la verdad desvelada por la presencia vivida de las cosas. Quiso analizar la presencia del otro en su propia vida. Quiso marcar también su presencia personal en la de los demás. Si hay que comunicar con los demás lo hacía sin esperar que alguien lo hiciera en su lugar.

1.4. Conclusión

En el mundo de la filosofía, en vez de calificar a Mikel Dufrenne como un solitario, lo calificamos como un solidario. Su aportación literaria nos impide negar su importancia en el mundo de la filosofía. No podemos considerarle como esas mónadas de Leibniz que «no tienen ventanas por las cuales alguna cosa pueda entrar o salir en ellas»¹²⁸. Se interesó de los demás y sobre todo del tema del hombre que había que hacer resurgir en el mundo de la filosofía de su época. Su espíritu crítico, y su interés por el mundo del arte le valieron el título de un verdadero innovador en el terreno de la filosofía.

En vez de seguir a los pensadores que privilegiaban las ciencias empíricas negando la filosofía y su importancia en la vida, Mikel Dufrenne fue el apóstol de un nuevo evangelio comparado con el evangelio predicado por las filosofías que proclaman

¹²⁶ Cf. Paul RICOEUR, « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 13.

¹²⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 179 [Versión francesa, véase p. 195].

¹²⁸ Gottfried W. LEIBNIZ, (1983), *Monadología. Discurso de metafísica. Profesión de fe del filósofo*, Ediciones Orbis, S.A., Barcelona, p. 23.

la muerte de Dios, la liquidación del hombre mismo¹²⁹. Se trataba de una filosofía que valora las aportaciones de las ciencias. Para él, lo importante era mantener un cierto equilibrio en todo, llevar las ciencias a ser filosóficas, llevarlas a tomar conciencia de lo que eran en realidad¹³⁰. Esto no es posible si uno no valora el trabajo realizado por el otro. Las aportaciones de los demás sirven para empezar de nuevo el camino cuyo final escapa al emprendedor del camino.

La innovación de Mikel Dufrenne no consistía en gozar de las debilidades de los demás, ni negar la existencia de las filosofías de los demás. Para él, no había una sola manera de hacer la filosofía¹³¹. La verdadera filosofía debería ser esa reflexión infinita que integra la totalidad del ser humano. Debería empezar de lo antropológico, es decir, lo ético del hombre vivo y concreto, para poder ir fundamentando lo ontológico. La filosofía debería ser una reflexión infinita por el simple hecho que se tiene que ser una reflexión sobre el hombre, el mundo, y las relaciones que ellos mantienen. Se revela infinita e inagotable por el hecho de que el mundo es, en su naturaleza, inagotable¹³². No admitía unas ideas fijas y absolutas, dogmáticas que imponen sus ideas pensando que detrás de ellas no hubiera otras. Ahora bien, ¿qué hay detrás de lo que llamamos conocer el mundo? ¿Cómo definiríamos ese conocimiento que se manifiesta como privilegio solo del ser humano? ¿Cuáles son las condiciones que lo posibilitan? A continuación, en el segundo capítulo, intentaremos contestar a estas preguntas o a otras similares.

¹²⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 10.

¹³⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61.

¹³¹ Cf. Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 61.

¹³² « Le monde est inépuisable ». Mikel DUFRENNE, « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 64.

CAPÍTULO 2.

EL HOMBRE AL CENTRO DE TODO PROCESO DE CONOCER

2.1. Introducción

Ya sabemos que, en general, «todos los hombres desean saber»¹³³ y que los filósofos¹³⁴ o los que pretenden ser filósofos lo hacen de una manera especial. No sólo desean saber algo, sino que también se empeñan en analizar el mismo fenómeno de «conocer». De antemano, es llamativo el lugar del ser humano en el proceso de conocer. Además de esto, nos llama la atención la peculiaridad que presenta el ser humano en medio de otros seres que hay en el mundo. No sólo es un ser capaz de conocer, sino que también se distingue de otros por su capacidad de reconocer al otro ser humano como hombre. Mikel Dufrenne lo escribía maravillosamente con estas palabras: «el hombre no ha conocido siempre la gravitación o la electricidad, pero siempre ha reconocido al hombre, sin esperar la llegada de las ciencias humanas»¹³⁵. No se equivocó cuando lo diferenció con otros seres que había en el mundo.

Ahora bien, si afirmamos que el hombre puede reconocer al otro como hombre, significaría, *ipso facto*, que, en un tiempo dado de su historia, lo ha conocido. ¿Cómo? Y ¿qué ha conocido? Ahí está uno de los temas que desarrollaremos en este capítulo que iniciamos. Partiendo de unas y otras teorías de filósofos, intentaremos comprender y explicar el fenómeno del conocimiento que, desde luego, nos parece antropocéntrico en la filosofía de Mikel Dufrenne. No sólo explicaremos lo que es el ser humano, sino también demostraremos, con insistencia, su papel en este proceso de conocer. ¿Cómo

¹³³ John FINNIS, (2000), *Ley natural y derechos naturales*, Estudio Preliminar Cristóbal Obrego S., Abeledo-Perrot, Buenos Aires, p.97.

¹³⁴ Nos referimos al sentido etimológico del término filósofo como «amante de la sabiduría».

¹³⁵ « L'homme n'a pas toujours connu la gravitation ou l'électricité, il a toujours reconnu l'homme, sans attendre l'avènement des sciences humaines ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 145.

conoce al otro y a los objetos del mundo donde se encuentra? ¿Cómo se conoce? ¿Qué quiere el ser humano cuando busca conocerse o conocer al otro?

El ser humano tiene ansia de la verdad. Lo que busca es encontrar la verdad y nada más que la verdad. A lo largo de nuestros análisis, pensamos seguir el camino de toda fenomenología: partir de lo que hay más cercano a nosotros, e ir hacia lo más lejano evitando todo salto mortal. Mikel Dufrenne nos advierte de que «la esencia es algo que debe descubrirse, pero por un desvelamiento y no por un salto de lo conocido a lo desconocido»¹³⁶. No buscamos lo «desconocido», sino lo «conocido» que cada vez se revela nuevo según que el sujeto se pone en contacto con lo que impediría su manifestación. Buscamos «un astro nuevo»¹³⁷ sabiendo que existe antes que nuestra relación. No pretendemos hacernos «productores»¹³⁸ de la verdad del mundo y de lo que hay en él, sino ponernos en su escuela para ir descubriendo todo lo que se revela sobre la verdad de lo que hay. No pretendemos hacer una teoría nueva de la epistemología, ni mucho menos defender una epistemología que Mikel Dufrenne no ha defendido. Nuestro objetivo es estudiar la relación entre el ser humano y todo lo que lo rodea, entre otros una obra de arte. Explicar la realidad del otro en las vivencias del sujeto sería fundamental en el desarrollo de este capítulo.

¹³⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 39 [«L'essence est à découvrir, mais par un dévoilement et non para un saut du connu à l'inconnu». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p.5].

¹³⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 25 [«un astre nouveau». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 11].

¹³⁸ El ser humano no es el creador de la verdad, sino que se pone en recibir la verdad. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 20-22 [Versión francesa, véase p. 6].

2.2. El ser humano: sujeto para conocer y reconocer

Una de las mejores maneras para definir algo, es ir destacando sus particularidades, sus diferencias que tiene en medio de entes que hay en su mundo. Es, de una manera u otra, ir separando lo que la apariencia une injustamente. Es ir poniendo distancia para poder contemplar claramente las características propias de lo que se quiere conocer. Todo esto es lo que intentaremos hacer a la hora de definir el hombre como sujeto del conocimiento y del reconocimiento.

2.2.1. Hombre y mundo: una relación cambiadora

El punto de partida y de la llegada, el objetivo de la filosofía de Mikel Dufrenne, es el hombre en búsqueda de la Naturaleza de su mundo y de todo lo que hay en él (en el mundo). Según él, la filosofía de hoy tiene que salvar y proteger al hombre y no contribuir a lo que le mata. Una de las muertes que le amenaza es olvidarle, llevarle a olvidarse; es hacerle comprender que no es más que un objeto, es decir, una pura materia sin espíritu. Es también sujeto por quien todo se revela, se piensa y se hace. Es el protagonista importante de todo lo que hay y se hace en el mundo¹³⁹.

Desde luego, del pensamiento de nuestro autor, destacamos unas hipótesis evidentes. El ser humano está en el mundo para poder recibir una nueva historia. Es lo que Mikel Dufrenne expresó de esta manera:

«Nosotros estamos en el mundo, y esto significa que la conciencia es principio de un mundo y que todo objeto se revela y se articula según la actitud que ella adopte y en la experiencia que incorpore, pero esto significa también que esta conciencia se despierta en un mundo ya arreglado donde se encuentra como la heredera de una tradición, beneficiaria de una historia, y donde afronta por sí misma una nueva historia»¹⁴⁰.

¹³⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 10-11.

¹⁴⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 21 [« Nous sommes au monde, cela signifie que la conscience est principe d'un monde et que

Es un hecho incuestionable. En vez de preguntarnos por qué estamos en el mundo, ya que no lo podríamos saber, mejor cambiar la pregunta por un para qué. Esta última pregunta puede ser elucidada por la manera de estar en el mundo. Si decimos que el hombre es un ser que está en el mundo, habría que contestar también a la pregunta del cómo, de qué modo está en el mundo.

El ser humano tiene modos de estar en el mundo. Está en el mundo relacionando con él. Se relaciona con el mundo, no sólo con simple contacto, sino que tiene conciencia de su experiencia de su estar en el mundo y con lo que hay en el mundo. Tener conciencia de las relaciones que mantiene con todo lo que lo rodea es, de una manera u otra, tener conciencia de la realidad misma del mundo. Es afirmar que no está solo en el mundo. Está con otros entes. Estos entes lo definen tal cual lo demostró bien Mikel Dufrenne en su libro *Pour l'homme*: «Este hombre es hombre por lo que él no es, por la vida en él y la cultura a su lado»¹⁴¹. El hombre es un ente entre los entes que hay en el mundo¹⁴².

El hombre real está en el mundo para relacionarse con el mundo. Se relaciona con el mundo para poder conocerlo. Quiere conocer el mundo para poder conocerse también como un ente más del mundo ya poblado. Así que podríamos decir que el hombre encuentra un mundo ya hecho. La realidad y la verdad del mundo y lo que hay en él, no son frutos de la intención del hombre. Son anteriores a la conciencia humana. Salen de lo que Mikel Dufrenne llama Naturaleza «naturante» (es decir, el origen de la naturaleza de lo que hay en el mundo). Esta Naturaleza, principio de todo, no está al alcance del hombre y de sus capacidades para conocer. «En realidad no se puede pensar la Naturaleza

tout objet se révèle et s'articule selon l'attitude qu'elle adopte et dans l'expérience qu'elle en fait, mais cela signifie aussi que cette conscience s'éveille dans un monde déjà aménagé où elle se trouve l'héritière d'une tradition, la bénéficiaire d'une histoire, et où elle entame elle-même une nouvelle histoire ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 6].

¹⁴¹ « Cet homme n'est homme que par ce qui n'est pas lui, par la vie en lui et la culture autour de lui ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 12.

¹⁴² Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 125.

‘naturante’ porque no hay hombre para pensarla» destacaba ingenuamente Mikel Dufrenne¹⁴³.

Lo que se sabe, y sobre lo cual se puede opinar, es la Naturaleza «naturée»¹⁴⁴ que es fruto del encuentro entre el hombre y el mundo. En el mundo, el hombre no goza de quietismo. Se caracteriza por un cierto movimiento que, no sólo es signo de la vida, sino que también es actividad consciente. No es el hombre que atribuye el sentido al mundo tal como unos filósofos lo podrían pensar. Los idealistas piensan que el sentido de las cosas es el fruto directo de la conciencia. Pero su intención juega un papel en la afirmación de la realidad y la existencia de estos sentidos. El sentido de las cosas se revela al ser humano capaz de abrirse. Diríamos que todo parece nuevo en su historia que se define como relación con el mundo.

Su encuentro con el mundo, su movimiento hacia lo que es diferente de él, causa un cambio. El cambio es esa apariencia que le hace diferente en medio de lo que hay en el mundo. Su cambio es su identidad, es su vida. Que haya algo en él que se quedaría sin ser modificado es otro problema que habría que investigar en otros trabajos. Ahora, lo que nos preocupa, es poder explicar el fundamento de ese movimiento que caracteriza a la vida misma del ser humano. Pero, antes de todo, lo más importante que hay que hacer, no sería explicar el movimiento en sí de la realidad de la vida del hombre, sino identificar su causa, es decir, describir lo que podría ser su Naturaleza «naturante». No podríamos escapar de la relación que siempre el hombre mantiene con el mundo. Es la misma relación que estaría en el origen de todas las explicaciones adecuadas que podríamos ofrecer a cualquier movimiento que hay en el mundo.

Para poder explicar la relación que hay entre el hombre y el mundo, Mikel Dufrenne recurrió al espíritu dualista usando la imagen del cuerpo y alma: «el pensamiento del hombre, en su relación con el mundo, nos instala en el dualismo del sujeto y del objeto (que encuentra un eco en el hombre mismo, en el dualismo del alma y

¹⁴³ « La Nature naturante, on ne peut en rigueur la penser puisqu’il n’y a pas d’homme pour la penser ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme*, *op.cit.*, p. 126.

¹⁴⁴ Aquí no encontramos en español un término adecuado para traducir este término francés de «naturée». Para no cambiar su sentido, preferimos usarlo tal como es.

cuerpo). Pero el en-sí, no es solamente todo lo que el hombre tiene a distancia como un espectáculo o como el teatro de sus operaciones, sino también lo que lleva el hombre y le hace nacer»¹⁴⁵. Lo importante no es contemplar o explicar aquí lo que es este tipo de dualismo, sino darse cuenta de una diferencia que atiende a la unidad, a la interdependencia. Un monismo¹⁴⁶ que se funda y se explica por los elementos que el dualismo le ofrece. Lo importante no es quedarse en los elementos ofrecidos por el dualismo, de la diferencia entre el hombre y el mundo. Lo importante es explicar el modo en el cual el hombre se relaciona con el mundo, y su papel en el descubrimiento de la verdad del mundo.

Para conocer el mundo o lo que contiene, hace falta un encuentro entre hombre y mundo. Este encuentro es imprescindible para que se hable de la realidad del uno o la del otro. Este encuentro hace que nada ni nadie se quede como era antes. El mundo y el ser humano entran en la historia donde la transformación y la revelación cambian todo. El mundo no se queda en el anonimato. Y el hombre también no se queda encerrado en un quietísimo que aniquilaría su misma realidad. Su movimiento da lugar a otras cosas nuevas y ofrece posibilidad de descubrir la verdad de ellas. ¿Habría una cierta dependencia entre hombre y mundo? ¿Habría algo del hombre que justificaría la verdad del mundo y la de sus cosas? A continuación, intentaremos aportar respuestas a estas preguntas.

¹⁴⁵ « La pensée de l'homme dans son rapport au monde nous installe donc dans le dualisme du sujet et de l'objet (qui trouve un écho en l'homme même, dans le dualisme de l'âme et du corps). Mais l'en-soi n'est pas seulement tout ce que l'homme tient à distance comme un spectacle ou comme le théâtre de ses opérations, il est aussi ce qui porte l'homme et lui donne naissance ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 126.

¹⁴⁶ El monismo es imprescindible a la hora de pensar la inserción del hombre en el mundo como «Nature naturée». Es lo que Mikel expresó a la manera siguiente: «al menos habría que pensar la inserción del hombre en el mundo como Naturaleza 'naturée', que hace recordar la reflexión sobre el monismo. El pensamiento del hombre, lo verificaremos muchas veces, se ve obligado a oscilar entre el dualismo y el monismo» [«il faudrait au moins penser l'insertion de l'homme dans le monde comme Nature naturée, qui appelle la réflexion au monisme. La pensée de l'homme, nous le vérifierons à maintes reprises, est donc vouée à osciller entre le dualisme et le monisme ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 126.

2.2.2. Huella del hombre en la verdad del mundo

Una de las características del ser humano es su trabajo en el mundo. Hace su mundo y descubre las verdades que hay en su mundo. Su posición en el mundo puede ser su acción para transformar el mundo o crear conceptos para hacer ver las revelaciones del mundo. Por vía de su conocimiento, el mundo está presente en su propia presencia y viceversa. De ahí, se podría hablar, no del mundo natural, sino del mundo histórico. Se trata del mundo histórico, porque permite discurrir algo sobre la realidad del mundo natural. Dicho esto, de otra manera, diríamos que este mundo histórico es el fruto del encuentro del mundo natural con el ser humano descubridor y testigo de la manifestación de la verdad.

Sin embargo, lo que es el mundo histórico tiene algo que ver con la presencia misma del ser humano. Lo que hay se revela al hombre como sujeto del conocimiento¹⁴⁷. Es el hombre que lo descubre. Y este descubrimiento tiene que ser entendido, no como una capacidad que tiene el hombre para crear sentidos, sino como una capacidad que tiene para dar testimonio de la presencia real de un sentido o de una verdad. A esto, Mikel Dufrenne nos advierte de no caer en el idealismo sin sentido. Según él, y con razón máxima, hay «necesidad de poner, a la vez, acento sobre lo real y sobre la subjetividad»¹⁴⁸. De hecho, el hombre tiene que ser considerado como un ser compuesto por una materia y un espíritu. Es un ser cuya unidad entre lo material y lo espiritual se hace realidad y se funda mutuamente, y justifica la verdad de todo lo que dependiera de ellos. Es importante referirse a la subjetividad humana a la hora de hablar del conocimiento tal como nos lo recuerda Mikel Dufrenne con estas consideraciones suyas: «otros vivientes son, sin duda, sujetos, en este sentido que llevan en ellos los a priori materiales que les permiten organizar, a su manera, el mundo, pero este a priori, en ellos,

¹⁴⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 12.

¹⁴⁸ « Nécessité de mettre à la fois l'accent sur le réel et sur la subjectivité ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 128.

no es subjetivo, no es principio de conocimiento: los animales no piensan el mundo donde viven. Se concluirá que el conocimiento requiere una subjetividad humana»¹⁴⁹.

Dentro de lo que cabe, se impone la capacidad del ser humano, por su inteligencia y su capacidad, de reformular su propio pensamiento. Pero deberíamos matizarlo para evitar la exageración de ponerlo en un lugar que no lo correspondiera. En vez de ocupar un lugar de «dioses», mejor que ocupe y disfrute, el lugar de un «demiurgo platónico», de esa «divinidad artesana que crea el mundo a semejanza de la realidad ideal»¹⁵⁰. Siempre atentos a las inspiraciones que vienen de fuera, de lo alto, el hombre va haciendo su mundo. Es lo que insinuó Mikel Dufrenne. Escribía que «la vestimenta de ideas con que se arroja el mundo, es la túnica de Nessus: ella adhiere al mundo con todas las fibras de lo verdadero, y el hombre la cose sólo cuando el mundo mismo le presta sus medidas»¹⁵¹. El mundo conocido, no sólo tiene algo que ver con el hombre, sino que tiene también algo del hombre por el simple hecho de ser expresado. Hay huellas evidentes en la realidad manifestada del mundo. Por tanto, el hombre no se dejaría definir como un ser atento solamente a lo que le dicta el mundo en el cual vive. Se hace partícipe, y activo en la demostración de la verdad del mundo y de sí mismo. Deja que el mundo le afecte y le lleve a la luz de la verdad. Sale del sueño de la ignorancia y de la pasividad por vía del contacto que tiene con el mundo. Este contacto se hace posible gracias al cuerpo vivo y sentiente que tiene el ser humano tal como lo vamos a ver a continuación.

¹⁴⁹ « Les autres vivants sont bien déjà des sujets, en ce sens qu'ils portent en eux les a priori matériels qui leur permettent d'ordonner à eux le monde, mais cet a priori en eux n'est pas subjectif, il n'est pas principe de connaissance. On en conclura que la connaissance requiert une subjectivité humaine ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 132.

¹⁵⁰ Nicola ABBAGNANO, (2007), *Diccionario de filosofía*, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, F.C.E., México, p. 272. Se trataría de este hacedor del mundo y de lo que hay en el mundo. Su trabajo es caracterizado por el fenómeno de la contemplación y de la imitación de lo que pertenece al mundo de lo eterno. El demiurgo hace cosas a imagen de algo. Cf. PLATÓN, (1992), *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, traducciones, introducciones y notas por María Ángeles Duran y Francisco Lisi, Editorial Gredos, Madrid, p. 170-176.

¹⁵¹ « Le vêtement d'idées qui couvre le monde, c'est une tunique de Nessus : elle adhère au monde par toutes les fibres du vrai, et l'homme ne la tisse que parce que le monde lui donne ses mesures ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 127.

2.2.3. Cuerpo, intermediario en el encuentro

El ser humano conoce y reconoce el mundo y lo que hay en el mundo. Encuentra el mundo y se encuentra en el mundo. Este mundo lo precede porque siempre lo lleva. Si no fuera así, ¿dónde se encontraría? Para darse cuenta de la realidad del mundo que lo hace existir sin confundirse con esta realidad que es el mundo, el hombre entrega todo lo que es y tiene para poder abrirse a ella. Procura marcar su presencia en la presencia de ese mundo que se ofrece también a él. Establece su contacto relacional con la realidad del mundo que siempre lo supera. Lo supera porque la realidad ofrecida por el mundo no se deja dominar, en todo, por nada ni nadie. Es infinita. Por cada contacto o cada relación que le permite el mundo, el hombre descubre una parte de esa realidad. Que sea grande o pequeña, esa parte conocida por el hombre, es algo del mundo, es un mundo mismo.

No sólo este conocimiento abre los horizontes del hombre, sino que también lo hace integrarse en un mundo nuevo y diferente. Esta vez, la ley de la costumbre pierde su uso. El extrañamiento coge el mando de todo el rumbo. El hombre, como sujeto, vuelve a vivir y a disfrutar de una nueva vida. Se trata de la vida disfrutada partiendo de la contemplación. Esta contemplación supone comprensión, es decir, el hecho de tener algo juntamente, de entrar en el interior del mundo abierto por algo¹⁵². Es moverse hacia algo. No se trata de hacer un movimiento, sino también poder llegar al destino, en lo que estaba antes escondido. Es estar en y con todo un mundo comunicando con él¹⁵³.

En este estar en el mundo, el cuerpo del ser humano juega un papel importante. El cuerpo es el primer instrumento del hombre que le permite experimentar la existencia real de otros objetos. Mikel Dufrenne lo afirmó de esta manera: «los objetos existen antes para mi cuerpo que para mi pensamiento»¹⁵⁴. Se trata de mi cuerpo, porque es el único

¹⁵² Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 102. [Versión francesa, véase p. 101].

¹⁵³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 102. [Versión francesa, véase p. 101].

¹⁵⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 13 [«Ce n'est point pour ma pensée d'abord qu'il y a des objets, mais pour mon corps».

que está en contacto directo con el «yo» como sujeto de la experiencia. No hay intermediario entre el «yo» y su cuerpo. Yo soy mi cuerpo, y él es «yo». Es una unidad que, a veces, podría llevar a la confusión entre los dos. Pero son diferentes. No vamos a explicar esta diferencia que hay entre los dos. Nos quedamos en decir solamente que este cuerpo del hombre es importante en el proceso de conocer que hasta ahora nos ha ocupado. Es verdad que el conocimiento es la propiedad privada del ser humano, pero de un ser humano también dotado de un cuerpo vivo, de ese «cuerpo animado por un alma capaz de experimentar el mundo»¹⁵⁵.

El primer contacto, con el cuerpo, no fue cuando nos hemos enterado de su realidad. Existía antes que se despertara la conciencia. La historia empezó cuando el cuerpo recibió señales de parte de lo que era diferente de su «yo». La toma de conciencia sería una nueva historia que, no sería una creación «ex-nihilo», sino una continuación de lo que había empezado antes, una verdadera relación. Es esta relación arquitectónica que presintió Arturo Schopenhauer en todo conocimiento muchos años antes de la filosofía de Mikel Dufrenne. «Todo sistema de conocimiento, escribía Arturo Schopenhauer, debe tener una relación arquitectónica, es decir, una disposición tal que cada parte sostenga a otra (...) un pensamiento único, por vasto que sea, debe guardar la más perfecta unidad»¹⁵⁶.

El cuerpo conecta el hombre con lo que hay, con lo que le es diferente. Lo saca de su saco para ponerlo en otro que es su nuevo mundo. Se cierra de todo lo que es secreto para abrirse a la luz de la revelación. Mikel Dufrenne afirma con razón que «si la cosa no tiene realmente secretos para mí, es porque se halla a mí mismo, o porque gracias a mi cuerpo estoy al mismo nivel que ella. Tiene poder sobre las cosas porque reina sobre ellas y, al mismo tiempo, se abre a ellas porque está, de alguna forma, conectado a ellas y es

Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 423].

¹⁵⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 13 [«Corps plein d'âme capable d'éprouver le monde». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 423].

¹⁵⁶ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México, p.3.

capaz de registrar su presencia o su ausencia»¹⁵⁷. De hecho, el mundo es para el hombre-sujeto, un motivo para despertar y despertarse.

El mundo, en el cual el hombre se encuentra, tiene una existencia que precede ese maravilloso encuentro. Porque a través de ese encuentro, se nota que el hombre se descubre como ese ser capaz de conocer y reconocer a otros entes que hay en el mundo. Si hablamos de reconocimiento, ¿se trataría de la «reminiscencia platónica»¹⁵⁸? Aunque Mikel Dufrenne no cita explícitamente a Platón, la duda ofendería si pensáramos ahora que no hay nada del platonismo en lo que planteó acerca del fenómeno del conocimiento. Veremos más adelante que nuestro autor nos revela que la primera verdad que no depende de nada de los descubrimientos de cualquier ciencia es este reconocimiento que el hombre hace delante del otro hombre. ¿Cuándo lo hubiera conocido por primera vez? Por mucho que el ser humano lo ha pensado, no ha podido encontrar una respuesta justa y convincente. Porque por mucho que el hombre ha querido fundamentarlo, mucho se ha perdido en la absurdidad. Lo que ahora nos interesa, es seguir analizando ese contacto relacional entre el hombre y el mundo. A continuación, centraremos nuestra atención en los fenómenos de la presencia reveladora que le caracteriza.

¹⁵⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 13 [« Si la chose n'a pas en droit de secret pour moi, c'est qu'elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle. Il a pouvoir sur les choses, parce qu'il règne sur elles et en même temps s'ouvre à elles, parce qu'il est en quelque sorte branché sur elles, et capable d'enregistrer leur présence ou leur absence ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 423].

¹⁵⁸ Nos referimos a este sentido de recordar al alma parte integrante del hombre. Lo expresó Sócrates a Menón diciendo: «el alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces, y visto efectivamente todas las cosas, (...) no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay de que asombrarse si es posible que recuerde, no sólo la virtud, sino el resto de las cosas que, por cierto, antes también conocía (...). Pues, en efecto, el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia». PLATÓN, (1983), *Diálogos II. Gorgias Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo, op.cit.*, p.302.

2.2.4. Una presencia que se abre a la novedad

Hasta ahora hemos insistido sobre la correlación que hay entre sujeto y objeto. No existe objeto sin sujeto, ni sujeto sin objeto. El objeto existe por y para el sujeto¹⁵⁹. En este apartado que se abre ahora, no nos apartaremos de lo que, muchas veces, hemos hablado anteriormente. No se tratará de repetir y decir las mismas cosas. Se tratará de hablar del papel que juega el fenómeno de la presencia en el proceso de conocer algo del mundo. Con su presencia, el sujeto se da cuenta de la realidad presente¹⁶⁰. En su propia presencia vivencial, experimenta la realidad de algo diferente.

El fenómeno del conocimiento parece ser explicado mejor por el del reconocimiento. Es un reconocimiento que no niega novedades. Es un reconocimiento que parte de algo conocido anteriormente para ir mucho más allá. Hay una afinidad entre sujeto y objeto. Esta afinidad aseguraría su unidad imprescindible para que haya un conocimiento o reconocimiento¹⁶¹. La cercanía entre objeto y sujeto, o lo que llamaríamos confrontación entre los dos, hace que, de una manera recíproca, uno se relacione con el otro. Esto se explica en y por el proceso del fenómeno de la percepción que es posible sólo cuando hay relación entre elementos diferentes.

Según Mikel Dufrenne, en toda percepción, se busca llegar a la realidad presencial¹⁶² y al sentido de lo percibido. Se hace de dos maneras: ordinariamente y estéticamente. En la percepción ordinaria, el sujeto parte de lo dado del objeto percibido, para ir más allá del mismo objeto. Su atención le proyecta a algo fuera del objeto cuya

¹⁵⁹ En 1953, Mikel Dufrenne demostró esto en su tesis doctoral sobre la *fenomenología de la experiencia estética*. Y en 1954, volvió a insistir sobre esto en su artículo «Intentionalité et esthétique». Cf. Mikel DUFRENNE, (1976-1988), *Esthétique et philosophie, T.I*, Editions Klincksieck, Paris, p. 56.

¹⁶⁰ Cf. Michel HENRY, (2000), *Incarnation. Une philosophie de la chair, op.cit.*, p.70.

¹⁶¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 20. [Versión francesa, véase p. 5].

¹⁶² Según Mikel Dufrenne, la percepción nos advierte de la presencia del objeto. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 259. [Versión francesa, véase p. 280].

realidad es resultado de ese encuentro diferenciado entre el sujeto y el objeto. Diferenciar sería una de las cosas que le caracterizarían. Porque basta, percibir algo para poder diferenciar el sujeto que percibe y el objeto percibido. Se reconoce, no sólo el objeto percibido, sino también el sujeto percibido como dos realidades diferentes. Sin embargo, en la percepción que Mikel Dufrenne llamó de estética, el sujeto no se aparta del objeto percibido, se para sobre él para disfrutar de su realidad¹⁶³. No se separa para identificar el objeto o identificarse como sujeto. No hay tiempo para hacerlo. Lo que prima es la comunión entre los dos donde uno explica su realidad cuando se ha terminado. Es la misma experiencia estética que será uno de los elementos analizados en nuestro trabajo.

De cualquier modo, para que haya percepción, sea lo que sea, se exige que se realice un fenómeno de la presencia. Porque, tal como lo escribió Mikel Dufrenne, la «percepción prueba la presencia»¹⁶⁴. Esta presencia supone la realidad de algo que parece en la realidad presente del otro. Pero aquí, hay que aclarar una cosa: percibir la realidad de algo, no significa revelar todo de él. Esto es una verdad incuestionable. Toda percepción guarda siempre su carácter de ser una promesa. Toda percepción es una trascendencia en la inmanencia, una verdad que se revela ocultando siempre algo¹⁶⁵. Lo necesario no es abarcar todo del objeto percibido sino poder llegar al sentido. Que este sentido sea pequeño o grande, importa poco en el proceso de la percepción. Lo que importa es que el sujeto pueda disfrutar de algo del objeto percibido.

Si decimos que el sujeto se encuentra implicado en la revelación de un objeto no significa que inventa su sentido. No es él, el maestro de la ceremonia. Se presenta como obediente delante de lo que manda la presencia misma del objeto. Dócil que tiene que ser, hace lo que dice el objeto que está en su presencia. El sentido inmanente en lo sensible, lo libera de la indiferencia natural, lo mantiene conectado con la realidad presente del

¹⁶³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 162. [Versión francesa, véase p. 171].

¹⁶⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 263 [«perception éprouve la présence». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 285].

¹⁶⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 261-263. [Versión francesa, p. 283-285].

objeto, y ofrece expresiones para disfrutar o para opinar sobre su realidad. Esto se verifica mucho en la experiencia estética que analizaremos un poco más adelante. Aquí nos limitamos en decir que, es para la revelación de algo que ha habido un contacto entre sujeto y objeto. Esta revelación es resultado de una cierta relación recíproca entre sujeto y objeto. No es una relación unidireccional sino bidireccional. No hay que privilegiar el papel de uno negando el de otro. Cada cosa que los protagonistas ponen en juego para la realidad de su relación, constituye ese puente que facilitaría la llegada a la verdad sin necesidad de efectuar saltos¹⁶⁶. Para el sujeto, el mundo deja de ser protagonista pasivo para ser activo e importante guardando su independencia.

La cosa, delante del sujeto, goza de su poder que no hay que negar. ¿No sería esto lo que presentía Mikel Dufrenne cuando consideraba una obra de arte como un «casi-sujeto»¹⁶⁷, es decir, algo que dotaría de capacidades influyentes en la actitud y la vida misma de su espectador? Calificó una obra de arte como un «casi-sujeto»¹⁶⁸ por el hecho que ésta se comportaría como si fuera un sujeto de verdad. Parece tener una cierta vida y vivencia por su forma y su cuerpo que son normalmente necesarias para que esta obra sea sentida por el cuerpo del «sujeto-espectador». Su cuerpo le sirve de intermediario y su forma le ofrece fuerza para mover toda la realidad que se pone en relación con él. Es lo que hace siempre el espectador. Sale de su mundo para acudir al mundo del objeto estético.

Entonces, a la pregunta ¿qué conocemos de las cosas? Responderemos sencillamente que conocemos sólo su mundo que revela por su simple presencia en la del sujeto. Entre los dos, se realiza un fenómeno de compenetración que no niega ni borra la identidad de cada uno, sino que la reafirma abriéndose a la novedad de la verdad de cada uno. En el conocimiento, el sujeto penetra en el mundo del objeto y el objeto penetra en

¹⁶⁶ Ver la nota explicativa N° 2 que está en Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 39. [Véase la versión francesa en la p. 4-5].

¹⁶⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1967-1988), *Esthétique et philosophie, T. I, op.cit.*, p. 58.

¹⁶⁸ Este tema de la obra de arte calificada como «casi-sujeto», será estudiado con mucho detalle en nuestro trabajo. Pero adelantamos diciendo que será uno de los elementos que nos permitirá plantear el papel importante que juega la realidad del fenómeno de la relación intersubjetiva en la realidad de la experiencia estética.

el del sujeto. El sujeto recibe la revelación de la realidad del objeto y de sí mismo. Por eso, no dudamos concluir este apartado diciendo que todo conocimiento abre al reconocimiento, y consiste en disfrutar de la proximidad o de la afinidad que hay entre los protagonistas del conocimiento: sujeto y objeto. Es también un hacia afuera sobre todo en la realidad del sujeto cognoscente tal cual lo analizaremos a continuación.

2.3. Subjetividad como un hacia afuera en el conocer

Hasta ahora, hemos analizado la relación que, siempre, se establece entre sujeto cognoscente y objeto conocido cuando se trata del acto de conocer. Ahora, queremos centrar toda nuestra atención sobre el sujeto sobre su comportamiento en el acto de conocer. No nos faltarán oportunidades para subrayar, una vez más, su importancia. Veremos todo lo que implica este acto de conocer en la realidad vital del sujeto y en la de todo lo que le rodea en su mundo.

2.3.1. Hombre situado

Queremos, no sólo situar el hombre en el mundo, sino definirlo partiendo de la realidad del mundo o de la que nos ofrece el mundo. Pero, antes de hacerlo, hay que recordar un poco algo sobre lo real y todo lo que implicaría en nuestro deseo de conocer al hombre y su mundo que le define. El método antiguo¹⁶⁹ nos serviría, aunque no sea el único. La reducción fenomenológica que fue usada por nuestro autor Mikel Dufrenne, nos parece más interesante. Se trata de este método que parte de lo que hay¹⁷⁰ (lo real) con la confianza de que lo que hay le llevaría al descubrimiento de su propia esencia. Matizando un poco, diríamos que lo real, no sólo es lo que hay, sino también es el

¹⁶⁹ Cuando hablamos del método antiguo nos referimos a todo método que usa la comparación como instrumento imprescindible para poder definir algo. Algo es lo que es refiriéndose a lo que hay fuera de él, es decir, diferenciándose o separándose de lo que hay a su alrededor.

¹⁷⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 125.

principio de todo el esfuerzo manifestado por un sujeto que quiere conocer. Es el principio de ese camino epistemológico, un camino cuyo principio es esa experiencia subjetiva del primer contacto. Es esa manifestación de algo, a los diferentes sentidos corporales, que se encuentra confirmada como verdadera por un proceso intelectual («reflexión»). Dicho esto, diríamos que todo lo real es la manifestación de un «ente». Y cualquier «ente» es un «Dasein», es decir, ese «estar sosteniéndose dentro de la nada del Ser (...); sosteniéndose en cuanto comportamiento»¹⁷¹. Es lo que es, porque nos aparece en un lugar dado dentro de un tiempo dado. Es decir que se revela dentro de un espacio y de un tiempo que nuestro entendimiento podría dominar. Que quede claro, desde el principio, que no queremos ni privilegiar el realismo o empirismo, desfavoreciendo el idealismo. Seguiremos el ejemplo de nuestro autor Mikel Dufrenne que, odiando todo espíritu de sistema de pensamiento, quiso coger el camino intermedio. Este intermedio escogido por él, significaba que, de una manera u otra, cada lado tendría un par de verdad en el proceso de conocer el mundo y lo que hay en él.

Volviendo a nuestra tarea de definir el hombre, diríamos que, de una parte, el hombre es lo que es gracias al mundo que le ha dado a luz. De otra parte, el hombre es lo que es gracias a sus modos de vivir en el mundo: trabajar y pensar. Encontrarse en el mundo es una vocación, es decir, una llamada para poder transformar el mundo. Gracias a su trabajo, el mundo se muestra en una forma u otra. La forma que muestra el mundo, tiene algo que ver con el trabajo del hombre. Aquí podríamos subrayar el papel que tiene el hombre en la aparición de las verdades que el mundo parece exteriorizar. No sólo el mundo abre puertas para que se acceda a su interior, sino que también se abre para que algo de él saliera al exterior. Por eso, para el hombre, recibir la revelación sería una vez más entrar en la interioridad de un mundo. Pero esto es posible cuando él mismo (el hombre), en su realidad, deja sitio a la realidad de ese mundo mismo que está ahí para ser conocido.

La correlación con el mundo es lo que define al hombre y no los conceptos bien formulados sobre la realidad del hombre. Estos conceptos también tienen fundamento sobre la realidad concreta del hombre. Lo importante no es el hombre conceptualizado,

¹⁷¹ Martín HEIDEGGER, (2006), *Ser y tiempo*, Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Editorial Trotta, Madrid, p. 30.

sino el hombre concreto, el hombre localizado en el tiempo y en el espacio. Se trata de un hombre situado. «Yo soy el que ve el mundo y el mundo es lo visto por mí. Yo soy para el mundo y el mundo es para mí»¹⁷², diría José Ortega y Gasset. Es el único que podría permitir discursos y conocimientos. Sólo se conoce al hombre que tiene su realidad en el mundo, al hombre cuya definición se encuentra implicada implícitamente o explícitamente en su relación con el mundo que lo lleva. Se trata de ese hombre cuyo «cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él»¹⁷³.

2.3.2. Naturaleza y vivencias

Como lo hemos dicho anteriormente, la realidad del hombre tiene mucho que ver con la realidad del mundo. Pero este hombre es conocido porque está en el mundo. ¿Qué es el mundo? El tema del mundo fue mucho analizado en la filosofía de Mikel Dufrenne. Para él, el mundo es todo ese «conjunto de los objetos percibidos»¹⁷⁴. Lo que es percibido del mundo forma parte del mundo, pero no es el todo del mundo. Lo percibido del mundo permite opinar sobre la realidad del mundo. Y la naturaleza de lo percibido se funda en la del mundo que lo lleva. Detrás de la naturaleza de lo percibido, esta otra Naturaleza que sería el origen de todo, «Naturaleza naturalizando» («Nature naturante»). Se trata de una Naturaleza que posibilita la existencia de otras naturalezas de entes que hay en el mundo («Natures naturées»)¹⁷⁵. Dentro de ellas, hay el hombre que se revela siempre, como otros entes en el mundo, como «Nature naturée».

La palabra «naturée» evoca una cierta acción hecha por algo sobre algo. Si decimos, con Mikel Dufrenne, que el hombre, en vez de ser Naturaleza «naturante», es

¹⁷² José ORTEGA Y GASSET, (1957-1982), *¿Qué es filosofía?*, *op.cit.*, p.169.

¹⁷³ Maurice MERLEAU-PONTY, (2013), *El ojo y el espíritu*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁷⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 191 [«Ensemble des objets perçus». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 198].

¹⁷⁵ Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie, T.I*, *op.cit.*, p. 60-61.

naturaleza «naturée» significaría que lo que el hombre deja ver de sí mismo, depende de algo que lo hace, lo mortifica, le da una forma tal. No podríamos considerar al hombre en sí, si queremos ofrecer una definición completa de él, sino que deberíamos considerar también todo lo que le permite ser lo que es: su mundo. El hombre aparece en su naturaleza, no sólo como engendrado, sino también como el que engendra. A esto se le iguala al mundo como origen del sentido de lo que hay en él¹⁷⁶. Lo que es y lo que hace ofrecen definición para el mundo y para todo lo que hay en él.

De todo esto, y con Mikel Dufrenne, destacamos que el sujeto del conocimiento es un ente en el mundo, un ente capaz de percibir, y de pensar sobre las cosas fuera de él. Como otros seres vivos, el hombre se siente estar en el mundo y con el mundo. Ese hombre está llamado, casi como cualquier ser vivo en el mundo, a organizarse en función de lo que vive en el mundo. Organiza los modos que dispone para relacionarse con el mundo y con todo lo que hay en él. Pero, mucho más que otros seres vivos, el hombre es el único capaz, no sólo de transformar el mundo por su vida, sino también de formular conceptos, y sistemas para descubrir y hacer ver a los demás la realidad del mundo que lo rodea. Es el único ente capaz de trascenderse para conocer el mundo y hacerlo conocer. Su papel, no es inventar la verdad, sino recibir la verdad, descubrir la verdad gracias a lo que el objeto de la verdad le permite realizar.

Aquí no confundimos percibir y conocer. Son dos cosas diferentes que se implican mutuamente. Sin el conocimiento sería imposible hablar de la percepción. Porque percibir es, de una manera u otra, conocer, es decir, descubrir el sentido del objeto. Pero parece que la percepción va mucho más allá del conocimiento. Porque implica, de una manera u otra, una vivencia o una experiencia. Importante en la vida del hombre es la revelación de las cosas y sus sentidos, e importante lo es también el hecho de sacar, de esta revelación, consecuencias¹⁷⁷. Por eso, diríamos que todo conocimiento lleva en sí una experiencia vivencial, y que todo sentido del objeto implicaría un comportamiento del sujeto. Para que sea lo que es, tiene que ser vivido, tiene que marcar su autoridad sobre

¹⁷⁶ Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye, p. 24.

¹⁷⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 11. [Version francesa, véase la p. 421].

el sujeto evitando toda forma de dualismo¹⁷⁸. De allí, diríamos que el hombre se diferencia con otros entes que hay en el mundo por su vida, por su trabajo, por su pensamiento. Estos son sus tres modos que definen su estar en el mundo, sus relaciones con el mundo. Porque es un ente hecho para relacionarse con otros entes y consigo mismo.

Recapitulando todo lo que hemos hablado anteriormente, diríamos que el hombre que nos ha interesado, es el hombre concreto, y no su ideal. Es el hombre situado en el tiempo y en el espacio, el hombre que está en el mundo, el hombre que es del mundo y tiene algo del mundo. Se identifica al mundo. Es dador del sentido de lo que se puede experimentar, abriéndose a lo que el mundo le permite conocer y hacer. El hombre se diferencia con otros seres por su deseo natural para conocer el mundo y su sentido. Sin embargo, no hay que perder de vista que todo conocimiento se origina no en el hombre sino en el mundo mismo que ofrece lo cognoscible. El hombre descubre lo que el mundo le permite descubrir. Su conocimiento se queda en los límites y márgenes asignados por el mundo mismo. ¿Se le podría juzgar como pasividad en el proceso de conocer? ¿Habría una conexión imprescindible para que el mundo y lo que contiene salga a la luz? ¿Sería un error separar el hombre cognoscente con el mundo conocido? ¿El mundo real y la verdad que él mismo permite que sea contemplada, tendrían algo que ver con la presencia directa o indirecta con la realidad de la presencia del hombre en el mundo?

Al fin y al cabo, nos damos cuenta que estas preguntas parten de la necesidad de definir lo que es real en el mundo de lo que no lo es. De hecho, Mikel Dufrenne declaraba sencillamente, con una definición corta y contundente, que «para el hombre lo real es siempre lo que hace y piensa de lo mismo real»¹⁷⁹. Esto sería válido en la realidad de las cosas fuera del hombre como sujeto del conocimiento. Pero, ¿qué pasaría cuando se trata de experimentar y de opinar sobre la realidad del sujeto mismo del conocimiento? ¿Puede el hombre conocerse, es decir, darse cuenta de su propia realidad en el mundo?

¹⁷⁸ Aquí nos referimos a las dos condiciones para una significación: la unión entre el el signo y la cosa significada tiene que ser sellada en el comportamiento del sujeto; y el sentido tiene que ser captado inmediatamente en el signo. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 11-12. [Versión francesa, véase la p. 421-422].

¹⁷⁹ « Le réel pour l'homme est toujours ce qu'il en fait et ce qu'il en pensé ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p.127.

2.3.3. Conocer, trascender diferencias

Anteriormente, hemos hablado, con mucho detalle, de cómo el ser humano conoce el mundo y lo que hay en el mundo. Nos hemos dado cuenta de que no se puede hablar del conocimiento sin la presencia de dos protagonistas imprescindibles: sujeto y objeto. También, no nos cansaremos de repetir que el hecho de estar en el mundo da al hombre la oportunidad, no sólo de conocer el mundo en el cual vive, sino también de conocer a otros habitantes que hay en su mismo mundo. El mundo suyo es el mundo de otros entes. Es un mundo compartido. Si conoce el mundo y lo que hay en el mundo, si es uno de los entes que puebla ese mundo, ¿podríamos decir que puede conocerse también? Esta es la pregunta maestra que, en seguida, va a guiar nuestras investigaciones. Pero lo que nos interesa ahora no es el tipo de conocimiento que tiene de él, porque podría ir variando según individuos. Lo que nos interesa es ver cómo el hombre, sujeto del conocimiento, se conoce y se reconoce como hombre.

Desde los principios de la filosofía, como disciplina dedicada a buscar la verdad del hombre y la de las cosas, la necesidad del hombre para conocerse fue una base importante para una buena filosofía. Recordamos la reacción de Sócrates y su invitación para luchar contra los engaños de los sofistas. Su objetivo era llegar a la verdad. Pero su punto de partida era el lema que estaba a la entrada del templo de Delfos: «conócete a ti mismo». Este lema lo usó como base y método de toda su filosofía para llevar a las personas a liberarse de mentiras y a seguir la verdad. ¿No sería lo que los fenomenólogos, entre otros, Mikel Dufrenne, rehabilitaron con su reducción fenomenológica?

Nos interesa lo que une a estos dos filósofos: Sócrates y Mikel Dufrenne. Por ejemplo, nos consta que, para ellos, la verdad no es fruto de nadie. Pero su manifestación es fruto del encuentro relacional entre sujeto y objeto. El sujeto encuentra la verdad en lo más profundo de las cosas, en el interior de un mundo. No hay que quedarse en lo superficial, en lo exterior, sino que hay que ir más allá de lo exterior, de lo que me ofrecen mis sentidos corporales. Ellos son puentes que permiten darse cuenta de la manifestación de la verdad de lo que hay del mundo y en el mundo. Lo verdadero de las cosas tiene que ser descubierto por el sujeto. Tiene que manifestarse al sujeto como testigo de la realidad.

Tiene que ser expresado por el sujeto. De ahí podríamos afirmar, como Michel Henry que hay verdades expresadas de las cosas y la «verdad originaria» que las posibilita¹⁸⁰.

De todas maneras, Mikel Dufrenne da un paso más. Para Sócrates y sus seguidores, se habría privilegiado más lo interior que lo exterior, que lo exterior era engañoso, que habría que ir más al interior para encontrar la verdad¹⁸¹. Desde mi punto de vista, esto sería olvidar la unidad que hay entre lo exterior y lo interior. La existencia del uno se justifica por la existencia del otro. Y además de esto, si hay que buscar la verdad en lo interior de las cosas, hay que aceptar el papel que juega lo exterior en esta búsqueda de la verdad: es la puerta de entrada para lo que hay en el interior (toda puerta forma parte también de la realidad verdadera de la casa)¹⁸². Lo exterior permite que sea posible ese proceso que lleva a la plena luz de la verdad. Con esto, encontramos maravillosamente la definición que nos da Michel Henry sobre el método fenomenológico: «en la fenomenología, el método es un modo de elucidación que pone mientes en sacar progresivamente a plena luz»¹⁸³.

Dicho esto, ¿cómo llega el hombre a la plena luz de lo que el mismo es? Para saberlo, hay que seguir los pasos de la filosofía del hombre que nos propuso Mikel Dufrenne en su libro *Pour l'homme*. En este libro, Mikel Dufrenne hizo ver la primera de las verdades del hombre: el ser humano es el único ente en el mundo capaz de reconocer a otro hombre fuera de sí mismo. A propósito, Mikel Dufrenne destacó que «el hombre

¹⁸⁰ Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne, op.cit.*, p. 37.

¹⁸¹ Aquí nos referimos al método de Sócrates y a lo que era y hacía como filósofo: «Sócrates se comparaba voluntariamente con su madre, que era partera: él no enseña nada, sino que se contenta con asistir al parto de los espíritus, ayudar a sacar a la luz lo que sus interlocutores llevan ya dentro de sí mismos. Tal era el espíritu de la ‘mayéutica socrática’». V.a, (2007), *Historia de los filósofos ilustrada por los textos*, Segunda edición, Editorial Tecnos, Madrid, p. 28.

¹⁸² Aquí, sería nuestra manera de interpretar este principio de los fenomenólogos: «tanto aparecer, tanto ser». Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne, op.cit.*, p. 45.

¹⁸³ Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne, op.cit.*, p. 44 [«Dans la phénoménologie, la méthode est un procédé d'éluclidation qui vise à amener progressivement en pleine lumière». Michel HENRY, (2000), *Incarnation. Une philosophie de la chair, op.cit.*, p. 45-46].

no ha conocido siempre la gravitación o la electricidad, pero siempre ha reconocido al hombre»¹⁸⁴.

El hombre percibe el mundo. El mundo y lo que contiene marcan su presencia en la presencia del hombre. Lo que descubre del mundo y en el mundo, es fruto de una experiencia de vida, de una cierta vivencia, de un encuentro relacional entre el hombre y el mundo. Por eso, haciendo nuestras las ideas de Mikel Dufrenne podríamos afirmar que, antes de conocer el mundo, el mundo se conoce ya en la realidad vital del sujeto que se pone a conocerlo¹⁸⁵. Este sujeto es un ente especial. Porque delante de él, otros entes salen a la luz¹⁸⁶. Su presencia podría ser considerada como recepción de la luz de la verdad que revela cada objeto presente en su realidad, o como luz misma que alumbra al mundo y todo lo que hay en él. Su presencia, enchufada a la toma de luz del mundo, revela la presencia de todos los entes que se ponen en relación con él. Su lugar parece insustituible en el proceso epistemológico que define el hombre mismo.

Todo fenómeno de conocimiento nos confirma la multiplicidad de entes que componen el mundo conocido. El hombre no está solo en el mundo. Su vivir es un vivir con. Su realidad es una relación con otros entes del mundo. Su acto de conocer es una pura apertura, «un poder que nos pone en el mundo»¹⁸⁷. Es esta apertura la que permite relaciones entre dos elementos diferentes. Hablamos de la diferencia, porque siempre en la realidad del sujeto cognoscente, el otro se revelará como diferente, como un ente que salta a algunas normas comunes para otros entes en el mundo. Se trata del fenómeno de la diferencia que despierta al sujeto, de esa diferencia que fundamenta todo diálogo.

Esta realidad de la diferencia posibilita la realidad de los entes. El hombre ha sido capaz de identificarla o de experimentarla en su propia presencia (aunque es muy pronto hablar de la presencia del hombre, ahora despertado por la realidad de la

¹⁸⁴ « L'homme n'a pas toujours connu la gravitation ou l'électricité, il a toujours reconnu l'homme ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 145.

¹⁸⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 146.

¹⁸⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 146.

¹⁸⁷ Cf. Gilbert LASCAULT, « L'oeil et le soleil », en Maryvonne SAISON (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts, op.cit.*, p. 73.

diferencia). Darse cuenta de su presencia, es decir, de su propia realidad, sería una etapa más en su experimentación. En todo caso, si el hombre hubiera sido incapaz de sentir la presencia del mundo en su propia «carne»¹⁸⁸, toda su investigación se hubiera reducido en vano. Su primer talento era saber usar sus propios sentidos corporales y saber usar útilmente todas las informaciones (interiorizándolas) que le ofrecen estos sentidos suyos. Lo importante no es solamente la cabeza, sino también el corazón¹⁸⁹. Los sentimientos fundamentan y guían todo pensamiento que el ser humano podría tener.

Desde mi punto de vista, la realidad de la diferencia parece la primera verdad que se impone al hombre cuando se relaciona con el mundo. Incluso está en juego este espíritu de la diferencia cuando «el hombre reconoce al hombre en plena y humilde percepción»¹⁹⁰ como su semejanza. Este reconocimiento refuerza, no sólo la idea de la realidad de la diferencia, sino que también muestra la importancia que tiene el otro en el proceso de conocerse. El otro deviene como un espejo que le permite verse tal como es. El «conócete a ti mismo» del templo de Delfos y reiterado varias veces por Sócrates encontraría su aplicación. Para el hombre sujeto del conocimiento, el otro hombre sería como su oportunidad para salir afuera. Pero sería también la puerta de entrada para ir conociendo lo que su naturaleza le permite conocer de su vida personal. La mirada puesta sobre el otro, su semejante, es como si fuera un reflejo de luz sobre la realidad misma de la persona descubridora de la realidad del otro hombre presente en su presencia. Es una

¹⁸⁸ Se usa este término «carne» en vez del de «cuerpo» para subrayar, una vez más, no sólo la diferencia que Michel Henry destaca entre los dos, sino también para insistir sobre el tema de la vida (o vivencias) y su implicación en lo que el hombre podría hacer y experimentar. Además de esto, para Mikel Dufrenne, «el hombre es ya ese ser de carne ávido y vulnerable, que es afectado por la necesidad, herido por el dolor, divertido por el placer, agitado por las pasiones» [«l’homme est déjà cet être de chair avide et vulnérable, que le besoin transit, que la douleur blesse, que le plaisir épanouit, que les passions agitent »]. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 147.

¹⁸⁹ Nos referimos a estas palabras de Blaise Pascal, filósofo francés: «Conocemos la verdad, no solamente por la razón, sino también por el corazón» {110 – 282}. Blaise PASCAL, (2012), *Las provinciales, opúsculos, cartas, pensamientos, obras matemáticas, vida de Monsieur Pascal, op.cit.*, p. 375. O bien estas: «El corazón tiene sus razones que la razón no conoce» {423 – 277}. Blaise PASCAL, (2012), *Las provinciales, opúsculos, cartas, pensamientos, obras matemáticas, vida de Monsieur Pascal, op.cit.*, p. 478.

¹⁹⁰ «L’homme reconnaît l’homme au sein de la plus humble perception». Frédéric JACQUET, (2014), *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne, op.cit.*, p.258.

manera de trascender las diferencias para poder poner la ecuación de igualdad. Soy en muchas cosas lo que el otro, mi semejante, revela a mis ojos: soy «el otro del otro»¹⁹¹. ¿Quién es el otro? ¿Quién es semejante al hombre (otro del otro) que le revela lo que es de verdad?

El otro hombre es un ente peculiar en *sui generis*. Es una obra bien hecha de derecho. Tiene tendencia de mostrar su verdad, su interior. Tiene tendencia a salir de su indiferencia para mostrarse al exterior. Tiene tendencia a salir de sus fronteras para poder comunicar con el mundo y lo que hay en el mundo¹⁹². Tiene un mundo que es común para todo lo que se acerca a él. Pero su presencia no se cansa de abrir nuevos horizontes. No se encierra en su mundo. Levanta un mundo lleno de provocaciones y preguntas que, a veces, les faltan todavía respuestas. El otro hombre es un ser que, no sólo se sirve de su cuerpo como primera palabra que ofrece al exterior de sí mismo, sino que también se sirve de él para poder expresarse delante de quien tiene capacidad de atenderle. Todo lo que hay en su mundo tiene algo que ver con el mundo de todo lo que se relaciona con él. Está siempre en el campo de relación que define y caracteriza a otros entes a su lado.

2.3.4. Conocer: fenómeno de ausencia y de presencia

No hay lugar a dudas de que el acto de conocer implica un cierto encuentro, una cierta relación entre dos elementos. Todo conocimiento sirve para encontrar la realidad de las cosas (su naturaleza o su verdad) y disfrutarla. Se la encuentra, no en lo superficial (en lo exterior) de las cosas, sino en su interior. Por eso, no se equivoca quien afirma que todo proceso de conocimiento consiste en ir más allá de lo superficial, de lo exterior hacia lo interior de las cosas. Consiste en pasar la línea de separación para llegar a lo más íntimo de las cosas. Consiste en ir poniendo entre paréntesis cosas de menos importancias para poder identificar las más importantes que son las esenciales de la verdad de las cosas:

¹⁹¹ « L'autre de l'autre ». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 148.

¹⁹² Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 148.

reducción fenomenológica¹⁹³. Es, por ejemplo, el mismo proceso que caracterizó a nuestro autor Mikel Dufrenne cuando quería conocer la realidad del objeto de la experiencia estética. Decía que «el objeto estético nos invita a dejar la inmediatez de lo sensible, y nos propone un sentido respecto al cual lo sensible sólo es un medio (...) nos invita a separarnos de la apariencia y a buscar en otra parte su propia verdad»¹⁹⁴.

El fenómeno de un movimiento es también imprescindible a la hora de comprender lo que es conocer. Al aparecer, el conocimiento se define como un movimiento que va del sujeto al objeto. Pero también no hay que olvidar, el otro movimiento que viene del objeto al sujeto. Sin embargo, el movimiento que nos interesa aquí, es este movimiento que se encuentra caracterizado y motivado por este fenómeno de ausencia y de presencia. La presencia siempre se define con su vocación de llenar la ausencia. Así, el conocimiento definido por el movimiento, sería considerado como esta etapa en la realidad de la ausencia donde el gran protagonista es la presencia. La ausencia va dejando sitio a la presencia. Es como si dejara su sitio para ocupar el otro sitio fuera de lo que tenía. Si es así, tendríamos entonces razón de considerar el proceso de conocimiento como un salir hacia algo, un descubrimiento de algo que estaba escondido, un llegar al mundo que antes estaba distanciado con el mundo del sujeto, un hallar algo inmanente en el mundo presente de las cosas.

El fenómeno de la presencia y de la ausencia fundamenta la visión epistemológica de Mikel Dufrenne. En el fenómeno de conocimiento, el sujeto y el objeto reciben algo nuevo que antes no tenían. El sujeto se da cuenta de la existencia del objeto fuera de él mientras, que el objeto mismo sale de su anonimato. Es lo que Mikel Dufrenne intentó, de una manera u otra, demostrar cuando analizaba lo que el objeto estético espera

¹⁹³ Cf. Edmund HUSSERL, (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires, p. 70-77. 238-239.

¹⁹⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 359 [« l'objet esthétique nous invite à quitter l'immédiat du sensible, et nous propose un sens à l'égard duquel le sensible n'est qu'un moyen (...) il m'invite à me détourner de l'apparence et à chercher ailleurs sa propre vérité ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 389].

del espectador, o de lo que aporta el espectador al objeto estético¹⁹⁵. De antemano, recordamos que uno necesita lo que esencialmente le falta. Por eso diríamos que el objeto estético necesita ser consagrado y definido como tal¹⁹⁶. Y «precisamente alcanza su plena realidad gracias al espectador»¹⁹⁷. El objeto necesita ser sacado de su mundo natural para que su presencia sea confirmada por alguien en el mundo cultural importante. Para manifestarse, el objeto estético necesita el espectador como testigo. Y este, al entrar en contacto con el objeto estético, desarrolla lo más humano que pudiera haber en sí mismo¹⁹⁸.

Volviendo al tema del conocimiento, diríamos que lo que motiva para conocer es buscar y llegar a la realidad de las cosas, a su verdad. Esta verdad es siempre inmanente al interior de un mundo. Su totalidad se halla en la superficie de un mundo. Se necesita una entrada en lo más hondo. Pero no hay que olvidar que es el objeto el que muestra su realidad al ingenuo que es el sujeto. El sujeto proclama, del objeto, lo que ha aprendido de él. Sin embargo, el hecho de exteriorizarse no le quita su aspecto interior que fundamenta su naturaliza.

El sujeto se da cuenta de la verdad de las cosas, pero no la agota. Siempre el mundo del objeto reserva algo oculto donde nada ni nadie podrán acceder. Esto confirma lo que hemos expresado anteriormente de que, en ningún momento, el sujeto debería

¹⁹⁵ Nos referimos a los títulos usados por Mikel Dufrenne: «Lo que la obra espera del espectador». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p.88 [«Ce que l'oeuvre attend du spectateur». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 82]. Y «Lo que la obra aporta al espectador». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 99. [«Ce que l'oeuvre apporte au spectateur». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p.98].

¹⁹⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 87. [Versión francesa, véase la p. 81-82].

¹⁹⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 87. [« C'est par le spectateur qu'elle trouve sa pleine réalité ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 81].

¹⁹⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 99-100. [Versión francesa, véase la p. 98].

proclamarse como creador o inventor de la verdad de las cosas. Delante del objeto conocido, el sujeto tendría que sentirse y proclamarse nada más que un receptor humilde y fiel.

2.4. Teoría de la significación

Anteriormente, hemos podido analizar los elementos importantes del proceso del fenómeno del conocimiento. Ahora hace falta hablar del tema de la significación como algo que da consistencia al acto de conocer, justifica su «para qué» y lo fundamenta. Esto nos obligará a hablar, varias veces, de diferentes implicaciones que supone el fenómeno de conocer. No dudaremos en exponer algo sobre las diferentes condiciones que estarían en la base de todo proceso de conocer. Nuestra atención se centrará sobre el conocimiento que observamos cuando alguien experimenta y disfruta del mundo de arte.

Para poder hablar de la significación o el fenómeno del sentido en el mundo estético, hay que volver a descubrir y analizar ese encuentro revelador del sujeto con el objeto. Para hacerlo bien, hay que elegir de qué lado analizaremos ese encuentro. ¿Del lado del sujeto o del lado del objeto estético? Los dos lados tienen valor indudable en el descubrimiento de la significación del objeto estético en la vida del sujeto que lo experimenta.

2.4.1. Inmanencia corporal para una significación

Antes de todo encuentro revelador entre el sujeto y el objeto, más bien se hablaría del fenómeno de la distancia que del de la diferencia. O mejor dicho, lo que había, era una «indiferencia» de la existencia de uno u otro protagonista de ese encuentro. De hecho, el encuentro sirvió para poner a luz la realidad de la existencia de uno y del otro. El acercamiento entre los dos tiende a la unificación sin dejar el aspecto que les caracteriza esencialmente: diferencia. La diferencia no es para negar la realidad de uno o del otro, sino para confirmar una vez más la realidad existencial del otro. Aquí la presencia del

otro en la realidad del sujeto muestra claramente que el fenómeno de la alteridad se funda mucho más en la diferencia. Y esa diferencia es posible gracias a la realidad de la cercanía de dos realidades. La diferencia de una es su propia identidad. Su definición depende de la presencia de la realidad del otro.

Esto no quiere decir que ignoramos la importancia del fenómeno de la inmanencia que parece explicar la realidad del sentido hallado en todo proceso de conocimiento. El sujeto mismo del conocimiento se encuentra inmanente en el «logos» mismo de la realidad existencial del objeto. El sujeto está presente en la presencia misma del objeto. No hay secretos entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido tal como lo afirmaba Mikel Dufrenne:

«pero, de hecho, en la percepción, las cosas se nos hacen presentes, no hay ningún obstáculo entre ellas y nosotros, nos son afines. (...) Si la cosa no tiene realmente secretos para mí, es porque se halla a mi mismo nivel, o porque gracias a mi cuerpo estoy al mismo nivel que ella. Tiene poder sobre las cosas porque reina sobre ellas y, al mismo tiempo, se abre a ellas porque está, de alguna forma, conectado a ellas y es capaz de registrar su presencia o su ausencia»¹⁹⁹.

Estamos delante de «una totalidad objeto-sujeto» de la que habla el mismo autor²⁰⁰.

Entonces, ¿cómo es posible hablar del sujeto cognoscente sin haber evocado la realidad que tiene y que le permite ponerse en contacto con el objeto, el cuerpo? El cuerpo tiene su importancia en la revelación de la realidad del objeto presente. El cuerpo es

¹⁹⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 12-13. [« Mais en fait, dans la perception, les choses nous sont présentes, il n'y a point d'écran entre elles et nous, elles sont de la même race que nous (...). Si la chose n'a pas en droit de secret pour moi, c'est qu'elle est de plain-pied avec moi, ou plutôt que par mon corps je suis de plain-pied avec elle. Il a le pouvoir sur les choses, parce qu'il règne sur elles et en même temps s'ouvre à elles, parce qu'il est en quelque sorte branché sur elles, et capable d'enregistrer leur présence ou leur absence ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 423].

²⁰⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 14. [« Une totalité objet-sujet ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 425].

imprescindible en el proceso de afirmar la realidad del objeto presente en las vivencias del sujeto. El cuerpo es un medio o «un instrumento de la presencia en el mundo»²⁰¹. Es una puerta de entrada y de salida en esta comunicación con lo exterior tal como lo hemos expresado anteriormente. Por sus sentidos, el cuerpo experimenta la existencia del objeto. No lo crea, sino que lo siente. El sentir precede el conocer. Lo revelado del objeto presente se descubre al cuerpo humano. Es lo que Mikel Dufrenne ha querido expresar maravillosamente cuando decía que «el objeto que yo percibo se revela a mi cuerpo»²⁰².

Sin el cuerpo capaz de sentir, la realidad de encontrar la significación por el conocimiento se reduciría a la nada. Toda significación es inmanente en lo sensible. Hay acercamiento y reducción de la distancia que separaba el sujeto del objeto. Esta reducción de la distancia elimina el fenómeno de ocultamiento y aumenta el fenómeno de alumbramiento en la realidad del objeto. El sujeto hace el esfuerzo de dejar su posición para poder abrazar al objeto que viene a su encuentro. Lo abraza con todo lo que tiene, con todo lo que es. Pero esto no significa que el sujeto se encuentra condicionado a dejar su propia identidad. Al contrario. Su propia identidad le sirve mucho para recibir la revelación que le viene de la realidad del objeto.

Una vez más, el descubrimiento de la realidad del objeto confirma la capacidad de recepción que el sujeto dispone. El sujeto es todo un mundo. Su mundo le ayuda a entrar en contacto con el mundo que el objeto le trae. El sujeto no es, sólo un cuerpo, sino también un espíritu. El sujeto no es solamente los cinco sentidos corporales, tiene también la capacidad de imaginar, y de pensar. Pero todo esto no serviría si, de parte del sujeto, no hubiera aprovechamiento de las vivencias.

²⁰¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 18. [« Instrument de la présence au monde ». Mikel DUFRENNE (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 429].

²⁰² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, p. 13. [« L'objet que je perçois se révèle à mon corps ». Mikel DUFRENNE, (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique*, p. 423].

2.4.2. Vivencias abiertas para una verdad inagotable

En el proceso de conocer el objeto, el cuerpo, sobre todo el cuerpo humano, juega un papel importante. Se trata del cuerpo de un hombre vivo, de un hombre cuyo cuerpo está lleno de vida²⁰³. Se trata del cuerpo capaz de sentir y de darse cuenta de que es sentido. Se trata de ese cuerpo que abre sus puertas a la conciencia. No sólo el sujeto se encuentra abierto al mundo exterior, sino que el mundo exterior se abre delante de él, y abre una nueva posibilidad de vivencias. Lo que nos permite arriesgarnos afirmando que toda sensibilidad se fundamentaría en una vivencia. Todo lo que se puede contar de la sensibilidad, saldría de una cierta vivencia y se movería en el ámbito de ella. Aquí, la situación vital parece imprescindible.

Pero lo que nos interesa aquí, no es estudiar el papel de la vida en el fenómeno del conocimiento, sino ir, poco a poco, analizando cómo se relacionan el cognoscente con el conocido. No podríamos llegar a hacerlo si, acaso, ignoramos la importancia que tienen el fenómeno del tiempo y del espacio en la manifestación de la realidad del objeto en la vida del sujeto. Mikel Dufrenne demostró cómo son necesarios a la hora de explicar la realidad compleja de la alteridad: no se apartó de la filosofía de Emmanuel Kant.

Para Kant, el tiempo y el espacio son imprescindibles para pronunciar algo sobre la manifestación del objeto en el mundo conocido. Los objetos aparecen al sujeto en el tiempo y en el espacio²⁰⁴. Mikel Dufrenne interiorizando la epistemología kantiana, precisa fenomenológicamente la realidad del tiempo y del espacio, incluso lo hace en el mundo de la obra de arte. Primero define el tiempo luego el espacio mostrando la implicación que cada uno tiene, no sólo en el conocimiento, sino también en otros procesos epistemológicos: representación y contemplación. Para Mikel Dufrenne, conocer el objeto que sea, estético o no, es ser capaz de representarlo y al mismo tiempo

²⁰³ Subrayamos este tema de la vida en el cuerpo. Porque sabemos que la expresión de «hombre de carne y hueso» se queda indeterminada para precisar si es un hombre vivo o un hombre muerto. Lo que interesa a nuestro trabajo es lo primero, un hombre cuyos sentidos corporales y su inteligencia funcionan correctamente.

²⁰⁴ Cf. Immanuel KANT, (1978), *Critica de la razón pura*, Prólogo, traducción, notas e índices por Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, Madrid, p. 67.74.77.

contemplantlo. Al espíritu del «re» de la re-presentación, el sujeto recibe en su interior la realidad del objeto que se ofrece. Toda re-presentación tiene algo de interioridad. «La ‘re’ de representación expresa esta interiorización», escribía Mikel Dufrenne²⁰⁵.

Estamos delante de un acto hecho por el sujeto. El espíritu se comporta como el puro receptor que supone tener espacio para poder recibir lo que se ofrece a él y que necesita también ser recibido con toda su interioridad²⁰⁶. Diríamos que es como si el sujeto se vaciaría para poder crear un espacio apropiado al nuevo habitante que es el objeto conocido. Es lo que más tarde evocaremos como otra forma nueva de «neutralización». Lo «en sí» y lo «para sí» del sujeto se encuentran neutralizados para que el mismo sujeto se abandone completamente en la mano del objeto. El dominado deviene dominador. El esclavo deviene maestro casi como al espíritu pascaliano²⁰⁷. Un cambio total del papel. Es este proceso de neutralización y de recepción que nos permiten hablar del otro proceso: el de la contemplación. Al fin y al cabo, el término mismo evocaría al mismo tiempo algo que volaría encima de algo, o algo efectuado al mismo tiempo que el otro²⁰⁸.

Cuando consideramos la realidad del objeto fuera del sujeto, no sólo miramos lo interior que el objeto deja percibir por el sujeto en su cuerpo o en su vida, sino que también marcamos una cierta distancia y una simultaneidad de componentes del fenómeno de la contemplación²⁰⁹. De hecho, por ejemplo, para Mikel Dufrenne, no se entendería el

²⁰⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 24-25. [« Le ‘re’ de représentation exprime cette intériorisation ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 434].

²⁰⁶ Muchas veces usaremos este termino de interioridad para evocar esa fuente de donde se saca toda la verdad que se podría conocer sobre algo.

²⁰⁷ Ver estas consideraciones de Blaise Pascal: «¿Eres menos esclavo porque seas amado y halagado de tu amo? Tienes mucha suerte, esclavo, tu amo te acaricia. Pronto te pagará» {361 – 209}. Blaise PASCAL, (2012), *Las provinciales, opúsculos, Cartas, pensamientos, obras matemáticas, vida de Monsieur Pascal, op.cit.*, p. 458.

²⁰⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción, op.cit. estética*, p. 24-25. [Versión francesa, véase p. 434].

²⁰⁹ Aquí nos referimos a las mismas palabras de Mikel Dufrenne: «el ‘con’ de contemplar expresa la posibilidad de un sobrevolar y de una simultaneidad que apela al espacio». Mikel DUFRENNE, (1953-1983),

fenómeno de la contemplación si se ignora la realidad del pasado, presente y el futuro. La contemplación es el hecho de revenir al pasado para poder sorprender el futuro viviendo continuamente en el presente del objeto²¹⁰. El que manda es el objeto y no el sujeto. Lo que cuenta es lo que ofrece el objeto que, incluso, llega a hacer olvidar la realidad esencial del sujeto contemplador. Su ser se dilata en el ser del objeto para formar una sola unidad.

Sin embargo, el hecho de formar una unidad no significa fusionar los dos ni mucho menos confundirlos. Tampoco se quiere decir que el sujeto contemplador domina todo del objeto contemplado. Siempre queda algo escondido. «Siempre queda un además y un más allá»²¹¹. Por eso, no podríamos afirmar que la representación y la contemplación ofrecen toda la verdad de las cosas. Porque la presencia del objeto delante del sujeto es una revelación que no cesa de ocultar algo. Se compararía su inmensidad con la del mar, las nubes y el paisaje montañoso contemplado por el viajero del cuadro del pintor alemán Caspar David Friedrich.



Nº 1: «The wanderer above the sea of fog » (1818) (Imagen de

www.wikiart.org).

Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit., p. 25. [« Le ‘com’ de contempler exprime la possibilité d’un survol et d’une simultanéité qui en appellent à l’espace ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 434].

²¹⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 24-25. [Versión francesa, véase p. 434].

²¹¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 25. [« Il reste toujours un ailleurs, et un au-delà ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 434].

Se trata de una realidad que trae consigo lo escondido. Es un mundo que se revela partiendo de su propio interior inagotable tal como lo afirmó Mikel Dufrenne del mundo del objeto estético: «no está en un mundo, constituye un mundo, y este mundo es interior a él»²¹².

2.5. Imaginación y su papel de intermediario

Como lo hemos insinuado anteriormente, en el proceso de conocer el objeto implica, de una manera u otra, dos fenómenos imprescindibles: presencia y ausencia. Implica una experiencia de la ausencia que va llenándose de la presencia de algo que se le ofrece. Por cuestión de método, no nos hemos preocupado de cómo el objeto se ofrece sino de cómo el sujeto recibe fielmente todo lo que el objeto le revela. Aquí, alabamos el papel importante que juegan el tiempo y el espacio a la hora del descubrimiento de la verdad de las cosas. Pero no desvaloramos la aportación de las vivencias presenciales del sujeto a la hora de darse cuenta de la verdad del objeto. Tampoco es el momento de ignorar la importancia del fenómeno de la trascendencia de la contemplación en este proceso de describir la revelación de la verdad de las cosas en el mundo. Parecen instrumentos que favorecen el acceso a la verdad. Sin embargo, hay otra facultad del ser humano que no es menos importante a la hora de definir la verdad de las cosas: la imaginación.

Antes de todo, precisamos que el tema de la imaginación fue tratado por varios autores en la historia de la filosofía ofreciéndonos varias explicaciones al asunto. La mayoría coinciden en atribuirle el papel de intermediario. Es el caso, por ejemplo, de Ed. Casey que quiso titular así su escrito publicado en *Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*: «La

²¹² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 37. [« Il n'est pas dans un monde, il constitue un monde, et ce monde lui est intérieur »]. Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 449].

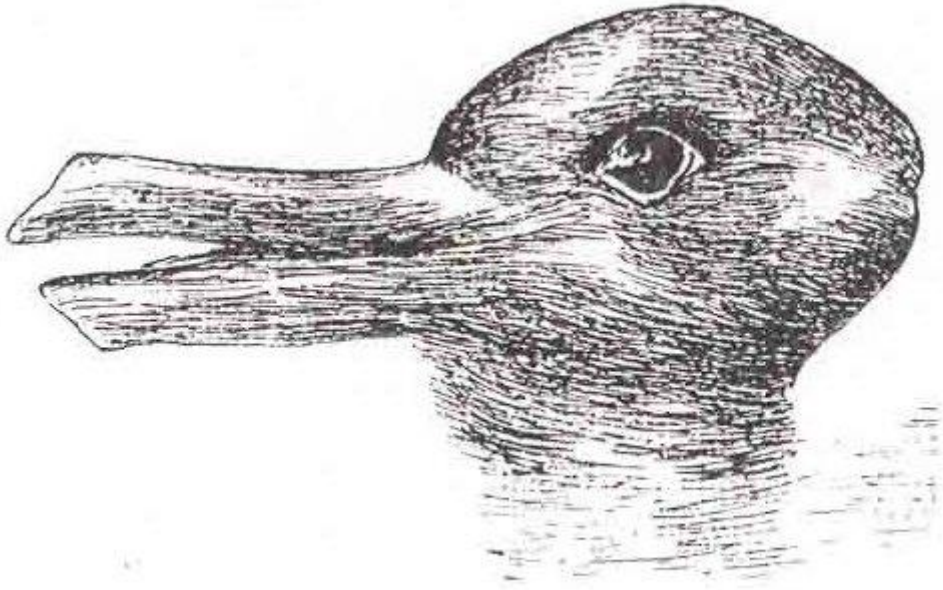
imaginación como intermediario»²¹³. Nuestro deseo no es seguir, a la letra, los análisis de Ed. Casey, sino ir a su fuente, a la obra misma de Mikel Dufrenne, para poder comprender esta facultad que dispone el ser humano para opinar sobre el sentido y la verdad de las cosas en el mundo. Esperamos, no sólo definir el término «imaginación», sino también analizar su papel en el proceso de revelar la verdad.

2.5.1. Imaginación: apertura a una realidad

No hay lugar a dudas de que la palabra imaginación evoca presencia de imagen. ¿De qué imagen se trata? ¿Se trata de la imagen de algo real o irreal? Para empezar, no dudamos que haya diferencias entre el objeto y su imagen. La imagen no es cien por cien el objeto. Tampoco la imagen ignora todo del objeto. Siempre se refiere al objeto hasta identificarse con él. La presencia de lo irreal en la imagen no la reduce en nada, sino que le ofrece oportunidades para mostrarse fuera de sí. Igual que lo real es importante para la realidad del objeto, lo irreal también es imprescindible para la demostración de la misma realidad. Mikel Dufrenne, en su *Fenomenología de la experiencia estética*, se atrevió a afirmar que toda imagen trae consigo la realidad de lo real y la de lo irreal como «prerreal»²¹⁴. Lo real y lo irreal son imprescindibles en la realidad del objeto que se revela al sujeto. Los dos forman una totalidad donde cada uno enriquece la realidad del otro.

²¹³ Cf. Ed. CASEY, « L'imagination comme intermédiaire », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p.93-96.

²¹⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, op.cit., p. 32. [Versión francesa, véase p. 443].



Nº 2: Le canard-lapin de Joseph Jastrow²¹⁵.

Lo irreal no es un sinsentido en la realidad del objeto. Tiene su importancia. Es una anticipación, una fuente de posibilidad de la realidad de lo real²¹⁶, un «prerreal» como lo expresó Mikel Dufrenne²¹⁷, algo que permitiría la llegada de lo real. En este sentido, lo irreal y lo real no se excluyen, sino que se complementan.

Refiriéndonos al tema de la imaginación, diríamos sencillamente que toda imaginación se ofrece al hombre como instrumento. Por ejemplo, para un artista o para un espectador activo, la imaginación sirve para producir una obra de arte y para

²¹⁵ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p. 21. Joseph Jastrow (1863-1944) : psicólogo norteamericano de origen polaco, graduado en artes, doctor en filosofía. Cf. V.a, (1929), *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana, T. XXVIII, (segunda parte)*, Espasa-Calpe, Bilbao-Madrid-Barcelona, p. 2585. Es conocido principalmente por sus trabajos en el campo de la psicoanálisis sobre todo por sus dibujos ambiguos que ilustran sus teorías sobre la « ilusión de óptica » : « ¿cree en lo que ve o ve en lo que cree ? ».

²¹⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 34-35. [Versión francesa véase p. 446-447].

²¹⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 32. [Versión francesa, véase p. 443].

disfrutarla. Sirve para aclarar las significaciones transmitidas por una obra de arte. Permite que algo se aclare en toda su extensión. Así, la podríamos considerar como esa luz que ilumina al mundo ofreciendo un mundo. Es la luz que hace descubrir las riquezas que esconde el misterio del mundo. Hace ver por su capacidad de sobrevolar las cosas y de sintetizarlas²¹⁸.

Por tanto, la imagen es lo que la imaginación produce y reproduce cuando el sujeto entra en presencia del objeto que se ofrece a él. Por eso, una de las significaciones del fenómeno de la imaginación sería este modo que el sujeto tiene para recibir la presencia del objeto en su vida. Es fruto de una cierta vivencia, la manera que tiene el sujeto para relacionarse con el mundo. En la imaginación, el sujeto recibe un mundo para poder producir otro mundo casi al espíritu de un «te doy para que me des». En la imaginación, el sujeto entra en lo interior del objeto y hace ver la verdad de este²¹⁹.

Siendo así, la imaginación jugaría un papel importante en la comunicación del sujeto con el objeto. La imaginación abre en cierto modo el mundo²²⁰ del objeto para poder recibir su realidad. En este caso, el sujeto, en vez de inventar, recibe. Lejos de ser un poder para producir, la imaginación podría ser considerada como capacidad de reproducir. Esta reproducción posibilita la representación del objeto. Esta representación es imprescindible en la realidad, por ejemplo, del objeto estético.

El fenómeno de la reproducción o de la representación lleva en sí algo de novedad. No se trata de simples repeticiones que carecerían de sentido, sino que, en ellas, hay algo producido (aunque esta producción que leemos en la realidad de la imaginación no es una creación ex-nihilo). Hay siempre algo dado que precede y que posibilita esa producción de la imaginación. Pero unos autores como Mikel Dufrenne se atrevieron a considerar la imaginación como esa capacidad que no se queda al nivel de la percepción,

²¹⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 30. [Versión francesa, véase p. 441].

²¹⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 30. [Versión francesa, véase p. 441].

²²⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 34-35. [Versión francesa, véase p. 446].

sino que va mucho más allá, a la búsqueda del sentido de lo que hay. «La imaginación no deja de ir al encuentro de lo real, de sobrepasar lo dado en busca de su sentido»²²¹. Y por la misma imaginación, el sujeto sobrepasa la realidad del objeto para poder volver sobre ella. Es lo que Mikel Dufrenne expresó: «reservando la palabra imaginación al poder único de negar lo real en beneficio de lo irreal, nos arriesgamos a desconocer otra posible forma de negar lo real, que es la de superarlo para regresar a él, como hay una manera de instalarnos en la nada para hacer que el ser emerja»²²².

Para concluir este punto, diríamos que nos hemos alejado de las consideraciones sartrianas sobre el tema de la imaginación²²³. Apoyamos la idea de Mikel Dufrenne según la cual «lo imaginario que nos seduce nos instruye tanto como atrae»²²⁴. Aparte de ser conexión entre el cuerpo y el espíritu, es también la puerta para acceder al sentido del objeto, a su verdad. Fundamenta el juego que hay entre lo real y lo irreal en la revelación de la verdad del objeto y sobre todo del objeto estético. Lo real encuentra su realidad en lo irreal y lo irreal en lo real²²⁵. Para que todo esto sea posible, entra en juego el fenómeno de la neutralización que, a continuación, vamos a analizar.

²²¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 35. [« L'imagination ne cesse d'aller à la rencontre du réel, et de dépasser le donné vers son sens ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 447].

²²² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 32. [« En réservant le mot d'imagination au seul pouvoir de nier le réel en faveur de l'irréel, on risque de méconnaître une autre façon de nier le réel, qui est de le dépasser pour revenir à lui, comme il y a une façon de nous tenir dans le néant pour faire émerger l'être ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 443].

²²³ Ver el pensamiento de Jean-Paul Sartre sobre «el objeto irreal». Jean-Paul SARTRE, (1940), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éditions Gallimard, Paris, p.161-175.

²²⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 33. [« L'imaginaire qui nous séduit nous instruit autant qu'il nous ravit ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 444].

²²⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie, T.1, op.cit.*, p. 40.

2.5.2. Imaginación: de la presencia a la representación

La imaginación no es sólo esa capacidad de apertura hacia el objeto o esa capacidad para ofrecer una significación del objeto, sino también ese lugar donde la ausencia y la presencia juegan un papel importante. La imaginación no evoca ese vacío sin sentido. Lo que ofrece no carece de sentidos. Al contrario. La imaginación tiene su sentido. En ella lo irreal encuentra su importancia a la luz de lo real. Este lo define maravillosamente. Porque, por la imaginación y junto con la realidad, la irrealidad mantiene su función insustituible en la relación que hay entre sujeto y objeto. Por eso, la imaginación podría ser considerada como esa presencia ausente, esa capacidad de poder representar la realidad del objeto ausente. *Ipsa facto*, la ausencia de algo no podría impedir intuir su presencia. Partiendo de cosas que pudieran estar en contacto con el sujeto, este podría formar, en sí mismo, imágenes de ellas. Sin embargo, la imaginación le abre a una realidad ausente porque es «capacidad de visibilidad»²²⁶. Es verdad, a la hora de formar imágenes, el sujeto no tiene referencia inmediatamente. Por eso, unos, con prisa, podrían llegar a calificar erróneamente de vacío todo lo que sale de la imaginación²²⁷. Pero la imaginación es esa capacidad que tiene el ser humano para producir o representar de algo que sea real o virtual.

Todo esto, fue el tema de discusión entre Mikel Dufrenne y Jean-Paul Sartre. Pero no queremos entrar en ella. La razón es que no influye mucho en lo que nos toca estudiar: «la intersubjetividad en la experiencia estética». Lo que nos interesa, es poder analizar la relación que tendrían el fenómeno de la ausencia y el de la presencia en la revelación de la realidad del objeto estético. ¿Acaso esta realidad de la imaginación cuya importancia hemos explicado y apoyado a lo largo de nuestros análisis, no nos podría ayudar en el planteamiento de otra forma de relación: relación intersubjetiva? No sólo

²²⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 26. [« Puissance de visibilité ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 436].

²²⁷ Nos referimos a la crítica que Mikel Dufrenne hace de los pensamientos de Jean-Paul Sartre acerca de la imagen y lo imaginario. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 32-33. [Versión francesa, véase p. 443].

nos interesa la presencia material de sujetos, sino también la presencia espiritual de las cosas. ¿Acaso, un artista, por ejemplo, a veces si no es siempre, no produce su obra pensando a un público presente o a uno que es ausente? ¿Nos es verdad que el que baila, por ejemplo, sabe claramente que lo que ofrece como obra tiene que ser recibido por alguien? Sin embargo, el que lo recibe no cabe en el espacio que el bailarín podría dominar, aunque sea su intención. Siempre el público le sorprende mostrando sus lados que estaban ausentes en la presencia que creía dominar.

La imaginación rompe las fronteras materiales. El sujeto no se queda en los límites marcados por el cuerpo. Sigue los caminos abiertos por el espíritu unificador. Busca lo que unifica y no lo que separa. Contempla desde una distancia, pero su espíritu se separa del objeto contemplado. Se funda en su presencia y no deja que lo escape²²⁸. La imaginación será entonces todo esfuerzo del espíritu para hacer presente algo que no estaba antes. Es, de una manera u otra, la capacidad que tiene el sujeto para mantenerse en la presencia del otro o dejar que el otro marque su presencia en la suya.

Para que esto se haga real, el fenómeno de la «neutralización»²²⁹ se impone al sujeto de la experiencia y de la imaginación. Por ejemplo, el bailarín tiene que neutralizar en sí mismo la realidad de su presencia para poder abrirse y gozar de la presencia del objeto de su actuación. En él, la imaginación afirma la presencia del objeto negando, de una manera u otra, la propia presencia del sujeto. Se trata aquí del pasaje de la presencia a una representación, de la exteriorización a la interiorización, de la apariencia a la realidad verdadera de la cosa imaginada. En la imaginación, se encuentra expresada la realidad del sujeto, la intención que tiene del objeto representado. Esta intención es, no sólo el fruto del contacto con el aparecer del objeto, sino también una cierta relación con

²²⁸ Aquí nos referimos a la definición maravillosa que Mikel Dufrenne ofrece al verbo contemplar: «Contemplar es regresar al pasado para descubrir el futuro sólo de ser uno con el objeto a través de la presencia, separándose del presente en el que estoy perdido en las cosas». Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 24. [« C'est revenir au passé pour surprendre le futur ; je ne cesse d'être présent avec l'objet par la présence qu'en me détachant du présent où je suis perdu dans les choses ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 434].

²²⁹ Trataremos del tema de la «neutralización» más adelante.

el objeto que se abre como un «casi-sujeto»²³⁰. Tiene su libertad y su independencia. Tiene su mundo. Y su mundo es lo que le caracteriza y lo define²³¹. Es lo que es por lo que esconde en él y que se revela gracias a la imaginación. Es esta imaginación la que prepara el terreno a la percepción o a la comprensión de la verdad del objeto. Pero detrás de esto, está lo «a priori»²³² que funda toda la relación, tal como lo veremos a continuación.

2.5.3. Lo «a priori», apertura a la posibilidad

El tema de «a priori», interesó tanto a Mikel Dufrenne que le dedicó dos obras importantes: *La noción de a priori*, e *Inventaire des a priori*. Pero no son los únicos lugares donde Mikel Dufrenne analizó y explicó el problema de lo a priori. En su tesis doctoral le dedicó unas páginas²³³, y en su obra *Le poétique*, aparece el tema²³⁴. Desde luego, para Mikel Dufrenne, la realidad de lo «a priori» era imprescindible a la hora, por

²³⁰ El objeto como, por ejemplo, el objeto estético en una obra de arte se comporta como si fuera un sujeto. Por eso se le podría equiparar a un sujeto bien hecho y de derecho.

²³¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 37. [Versión francesa, véase p. 449]. Hablando del objeto estético Mikel Dufrenne precisó que no está en el mundo. Él mismo constituye un mundo. Pero que su mundo se encuentra en su interior. De otras palabras, la realidad del objeto estético no se busca fuera de su mundo o a su superficie, sino que hay que ir mucho más allá entrando en su interior. Allí está escondida la verdad esencial. Podríamos decir que la imaginación, no sólo es una preparación, sino que también podría servir de buen camino que llega ciertamente a esa interioridad del objeto.

²³² «Lo a priori se define con relación a la experiencia, pero como aquello que es anterior a ella, lo cual determina ya su naturaleza trascendental». Mikel DUFRENNE, (1959-2010), *La noción de 'a priori'*, Ediciones Sígueme y Epidermis editorial, Salamanca y México, p. 12.

²³³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 129-173. [Versión francesa, véase p. 543- 594].

²³⁴ Cf. Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), en *Vers une esthétique sans entrave. Melanges offerts à Mikel Dufrenne*, *op.cit.*, p. 133.

ejemplo, de comprender y de explicar la verdad de una experiencia estética y su objeto estético.

La explicación ofrecida por Mikel Dufrenne sobre la noción de «a priori», se inscribe en su deseo de demostrar, no sólo la experiencia estética y su significación, sino también su deseo por aclarar las condiciones de posibilidad de una tal experiencia estética, y sobre todo para describir su verdad. Lo «a priori» deja de ser solamente condición de posibilidad de un conocimiento de algo. Se sitúa a la base misma de todo lo que hay para poder disfrutar de la relación que se establece entre, por ejemplo, un sujeto y un objeto estético. Es por esta razón que lo «a priori», en la experiencia estética, sería la base de todo sentimiento. No es sentido, sino que expresa a su manera una posibilidad para llegar al sentido mismo de una experiencia estética o a su explicación.

Cuando hablamos de la experiencia estética, nos referimos a esta experiencia donde los sentimientos se encuentran despiertos por algo. Lo explicaremos con mucho más detalle más adelante. Ahora, recordamos solamente que cuando hablamos del tema del sentimiento no olvidamos el presentimiento que precede el sentimiento. De hecho, Mikel Dufrenne afirmó en su tesis, que «no hay sentimientos sin presentimientos»²³⁵. Aunque se refería a algo que precedería al sentimiento causado por una expresión del objeto en contacto con el sujeto, podríamos decir que en todo caso hay algo que origina todo, o que da posibilidad a todo esto. Este algo lo nombraríamos como lo «a priori».

Cuando Mikel Dufrenne habló del tema de lo «a priori», no sólo intentó definirlo, sino que también demostró las diferentes formas que viste según sus diferentes usos. Si hay experiencias, ¿por qué no podría haber los a priori que las fundan? Las formas de a priori se definen de diferentes maneras. Por ejemplo, cuando la referencia es el objeto de la experiencia, se hablaría de lo a priori objetivo; si es el sujeto, se hablaría de lo a priori subjetivo; si es la misma experiencia se hablaría de lo a priori afectivo. Esta última trataría

²³⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 169. [« Pas de sentiment sans présentiment ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, op.cit., p. 182].

de localizar lo que funda las diferentes afecciones, emociones que el sujeto manifiesta al disfrutar, en su vida, de la presencia de un objeto²³⁶.

De todas maneras, Mikel Dufrenne descubrió que, en la realidad del sujeto y en la del objeto, está la realidad de lo «a priori» como origen de toda norma implicada en la relación entre los dos. El sujeto tiene que tener antecedentes que lo permiten recibir algo del objeto. Las predisposiciones, anteriores a cualquier experiencia, abren las puertas para poder abrazar la verdad de lo interior que se abre a su presencia. Si la presencia fue considerada por Mikel Dufrenne como condición que favorece la relación entre sujeto y objeto, podríamos entender también que lo «a priori» entraría en el mismo juego²³⁷. El sujeto recibe el objeto porque es capaz de recibirlo. Esta capacidad precede y anticipa cualquier experiencia o conocimiento del objeto.

Estas predisposiciones subjetivas que caracterizan al sujeto, se encuentran condicionadas por el carácter del mismo objeto recibido. Es que en el objeto mismo hay una autoridad suprema que causa y organiza cualquier experiencia vivencial que el sujeto podría tener al relacionarse con él. Si es así, ¿se diría, sin ningún riesgo de equivocarse, que el objeto presentaría, de antemano, ciertos «a priori» que le permitirían ser recibido por el sujeto? Por supuesto que sí. El objeto es sentido porque tiene ante todo la propiedad que le permite ser sentido. Lo «a priori», en el objeto estético, es toda su forma o su

²³⁶ No ignoramos la diferencia maravillosa que Mikel Dufrenne estableció entre los términos de emoción y sentimiento subrayando que este último evoca lo más íntimo del sujeto, es decir, la puerta más segura para abrazar el sentido que afecta al sujeto o que el sujeto mismo expresa. El sentimiento es el revelador del incondicionado que tiene su lugar en lo más íntimo del sujeto afectado. Cf. Nicolae TERTULIAN « En relisant la *Phénoménologie de l'expérience esthétique* », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts a Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 121-122.

²³⁷ Cf. Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 133.

esencia²³⁸. Lo «a priori», en el objeto, es todo lo que hace, lo que es, todo lo que le capacita realizar su propia naturaleza suscitando su mundo²³⁹ y revelando algo de su verdad.

No sólo hay relaciones entre el sujeto sentiente y el objeto sentido, sino que también es evidente la existencia de un fenómeno de reciprocidad entre ellos. No sólo lo «a priori» permite al objeto revelar su verdad, sino que también da al sujeto espectador la oportunidad de confirmar una verdad descubierta en la presencia del objeto o de valorar la revelación privilegiada de la misma verdad del objeto sentido.

Refiriéndonos, por ejemplo, a la experiencia estética, diríamos que hay un encuentro que calificaríamos como afectivo: «es porque el espectador es un ser con categorías afectivas que se despierta delante de lo ‘a priori’ afectivo del objeto»²⁴⁰. El mismo encuentro se verifica de una manera contundente en el mundo estético previsto por el objeto mismo a imagen y semejanza del sujeto. Se ofrece a su espectador gracias a todas las posibilidades depositadas por la mano ingenua y todopoderosa del artista. Sin embargo, esto no quiere decir que el objeto, en su realidad, se quedaría sin su independencia o que su verdad dependería solamente de la presencia del sujeto. Tampoco queremos mostrar que la independencia del objeto, en contacto con el sujeto, tendría que ser ignorada. Solamente, queremos subrayar, con insistencia, la importancia del encuentro que garantiza la revelación de la verdad del uno y del otro protagonista de dicha relación. Esto sí. Se trata de un encuentro de dos mundos que se revelan mutuamente. El mundo del sujeto deja sitio al mundo del objeto que necesita ser sentido y releído por el espectador.

No sólo lo «a priori» podría ser condición de posibilidad, sino que también podría ser definido como punto de unidad en el sentido de la semejanza. Lo «a priori» es

²³⁸ Cf. Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 134.

²³⁹ Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 135.

²⁴⁰ « C'est parce que le spectateur est un être doté de catégories affectives qu'il s'éveille à l'a priori affectif de l'objet ». Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 135.

el punto común²⁴¹ para estos dos protagonistas de la realidad experiencial. Lo «a priori» sería, entonces, todo lo que dispone el sujeto sintiente u objeto sentido y que podría facilitar que los dos se unan. Nicolae Tertulian, haciendo una lectura a la *Fenomenología de la experiencia estética* de Mikel Dufrenne, escribía que se trata de una unidad imposible de romper. Lo dice de esta manera: «el poder que tiene el sentimiento para abrir un mundo expresa la unidad imposible de ser destruida entre subjetividad y objetividad en la inmanencia de la obra de arte»²⁴². En esta unión que se revela como fruto de afección, el sujeto sintiente y el objeto sentido se dan a entender que serían como unos elementos de la misma raza²⁴³. Es esa mismidad que les caracteriza y que posibilita una unión fructífera. Fructífera porque es la posibilidad de una revelación de algo que antes estaba oculto en la realidad de los dos. Esto es una plena epifanía de mundos en la presencia vivencial del mismo sujeto sintiente.

Aquí, subrayamos, no sólo la independencia que caracteriza al ser del objeto, sino también a su dependencia sobre todo a la hora de manifestar su propio interior (su verdad). Lo «a priori», que presenta el objeto, tendría algo que ver con el sujeto que está en contacto con él. O diríamos que el sujeto se reconoce en lo que el objeto es en su presencia. La unidad entre el objeto sentido y el sujeto sintiente, que está aquí subrayado, justifica contundentemente la inmanencia de la verdad de cada uno en la manifestación de la verdad del otro. Por eso, Mikel Dufrenne tiene razón en considerar el objeto estético como un «casi-sujeto»²⁴⁴. El objeto estético es un «casi-sujeto» porque es obra de un autor

²⁴¹ Cf. Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 135.

²⁴² « Le pouvoir du sentiment d'ouvrir un monde explique l'unité impossible à défaire entre subjectivité et objectivité dans l'immanence de l'oeuvre d'art ». Nicolae TERTULIAN, « En relisant la phénoménologie de l'expérience esthétique », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p.122.

²⁴³ Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, op.cit., p. 136.

²⁴⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 181. [Versión francesa, véase p. 197].

y lleva consigo las marcas de su autor. Revela a su autor cada vez que el sujeto se pone a preguntarlo. A propósito, escribía Mikel Dufrenne:

«Estamos autorizados a tratar el objeto estético como un casi-sujeto porque es la obra de un autor: un sujeto aparece siempre en él, y precisamente por ello que se puede hablar indiferentemente de un mundo del autor o de un mundo de la obra. El objeto estético conserva la subjetividad del sujeto que lo ha creado, que se expresa en él, y que a su vez él mismo manifiesta»²⁴⁵.

El sujeto, no sólo deja huella a su objeto creado, sino que también su presencia acompaña, y contribuye también al ofrecimiento de su verdad como una epifanía de la verdad misma de su obra. Al fin y al cabo, es lo que llamaríamos del objeto ser imagen y semejanza de las vivencias anteriores tenidas por el sujeto. Esto no quiere decir que la obra es, en todo, la copia del objeto o la imagen del sujeto. La obra podría ser considerada separadamente de su sujeto. La independencia que la obra adquiere después de su creación, organiza su dependencia del sujeto hasta cambiar o ignorar su presencia²⁴⁶. Pero es siempre enriquecedor considerar la presencia y el papel del sujeto en la realidad presencial de la obra. Es la pura solidaridad²⁴⁷ que se impone a la hora de revelar la verdad

²⁴⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 235. [« Nous sommes autorisés à traiter l'objet esthétique comme quasi-sujet parce qu'il est l'oeuvre d'un auteur : un sujet apparaît toujours en lui, et c'est pourquoi on peut parler indifféremment d'un monde de l'auteur ou d'un monde de l'oeuvre. L'objet esthétique recèle la subjectivité du sujet qui l'a créé, qui s'exprime en lui, et qu'à son tour il manifeste ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 256].

²⁴⁶ Recordemos que Mikel Dufrenne precisa con razón que el autor de la obra de arte se encuentra revelado por la misma obra. No es siempre que este autor coincide con el autor histórico. En nuestro estudio. No importa hacer la distinción. Lo importante que hay que destacar es que la presencia de una obra artística no es un resultado del azar. Muestra de una manera u otra la presencia del sujeto u del mundo vivencial del autor de la obra. Quedarse solamente en el nivel del objeto, sería quedar en medio camino. Porque, al fin y al cabo, mientras afirmamos relaciones entre sujeto u objeto estamos delante de la realidad de relación entre sujeto y sujeto mediante el objeto estético. El objeto estético jugaría aquí el papel del intermediario o del médium.

²⁴⁷ Cf. Roberto FIGURELLI, « La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, *op.cit.*, p. 135.

del objeto estético o de hablar de las consecuencias del encuentro entre sujeto y objeto en su propia experiencia.

2.6. Conclusión

Después de todo lo que acabamos de analizar sobre la realidad de lo «a priori» en la realidad del sujeto y del objeto no podemos calificar a nuestro autor Mikel Dufrenne en el grupo de los idealistas. Él no nos lo perdonaría. Para él sería una manera de acusarle que su fenomenología ha privilegiado el papel del sujeto sintiente ignorando el del objeto sentido y viceversa. Como lo escribía Roberto Figurelli uno de los lectores del pensamiento de Mikel Dufrenne, «el idealismo, ofreciendo a lo ‘a priori’ un sentido puramente lógico, ve en lo ‘a priori’ una simple condición subjetiva para captar al objeto»²⁴⁸. Se le olvida que el objeto tiene algo que decir de sí mismo o de su entorno (su autor). Este algo expresado por el objeto mismo es fundamental a la hora de descubrir y de disfrutar de la presencia de la verdad que él ofrece.

Como lo hemos visto, Mikel Dufrenne, una vez más, se aparta de los planteamientos idealistas planteando lo «a priori» más en lo concreto del sujeto que en lo lógico de las cosas. Por ejemplo, el autor de la obra de arte o el espectador de la misma obra son personas concretas²⁴⁹. No son elementos inventados por la pura imaginación sartriana. Son reales y capaces de establecer relaciones entre ellos por medio de la obra de arte (lo veremos con mucho detalle más adelante). Todo esto es posible cuando dicha obra artística abre su mundo para poder aniquilar, estéticamente, el mundo del sujeto. O el mundo anterior del sujeto se encuentra consumido en el mundo mismo que el objeto

²⁴⁸ «L'idéalisme, en donnant à l'a priori un sens purement logique, voit dans l'a priori une simple condition subjective pour saisir l'objet ». Roberto FIGURELLI, «La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 139.

²⁴⁹ Cf. Roberto FIGURELLI, «La notion d'a priori chez Mikel Dufrenne », en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne, op.cit.*, p. 136.

abre por medio de ese encuentro especial. Es una pura transformación o una metamorfosis del mundo de los dos: sujeto y objeto.

Lo que aquí está en juego es el fenómeno de la experiencia que permite la realidad de un nuevo mundo para el sujeto y para el objeto. Aquí consideramos el objeto que dialoga como si fuera un sujeto lleno de vida, animado para poder animar. Y lo es por su cualidad de ser un «casi-sujeto» tal como lo repetiremos muchas veces en lo que queda de nuestro trabajo.

CAPÍTULO 3.

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y SU APERTURA INTERRELACIONAL

3.1. Introducción

Anteriormente hemos analizado en general la relación que hay entre el sujeto sentiente y el objeto sentido. Hemos podido ver que esta relación fundamenta la revelación del mundo de cada protagonista: el mundo del sujeto y el del objeto. Ahora nos toca salir, poquito a poco, de lo general para ir enfocando nuestra atención a lo particular. No hablaremos del objeto en general, sino que nuestro enfoque se centrará sobre un objeto estético tal cual una experiencia estética del sujeto nos lo podría revelar.

De antemano, unas consideraciones se imponen a la vista de todos. Cuando uno está delante de un cuadro se da cuenta de que, al contemplarlo, el cuadro le entretiene durante un tiempo como si estuviera conversando con él. ¿Cuántas veces, por ejemplo, al ritmo del juego de tambores o al de la melodía musical, hemos movido, conscientemente o no, nuestro cuerpo o una parte de nuestro cuerpo? ¿Cómo podríamos, entonces, seguir dudando o ignorando la fuerza existencial que hay en la naturaleza misma de una obra de arte? El sujeto, como espectador, se deja llevar por el objeto estético que se encuentra en la presencia de la misma obra de arte contemplada. Es lo que justifica, de una manera u otra, la fuerza que el objeto estético tiene. Se erige como maestro de la ceremonia. Y su espectador se pone en la postura de ser siempre obediente y fiel a todo lo que manda una obra de arte contemplada.

Si aceptamos que una obra de arte es aquella que tiene fuerza para atraer, para organizar y para llevar a su espectador, hay que reconocer también una cierta vida que la anima y comunica a todos los sujetos capaces de atenderla y de entenderla. Si no fuera así, la experiencia estética que nos toca analizar no tendría su razón de ser.

Ahora bien, no se puede evocar una experiencia estética sin suponer la realidad de dos voluntades: una la del objeto de arte que se revela, otra la del sujeto que contempla y afirma la realidad presente de la obra de arte en cuanto tal. Hay implicación mutua de

una en la realidad de la otra. Esta implicación es fruto de una cierta relación que no hay que negar entre el sujeto y el objeto de una experiencia estética.

Desde luego, las preguntas fundamentales se imponen a nuestro análisis: ¿Qué es la experiencia estética? ¿Cuál es su objeto? ¿Cómo se realiza? ¿Cuál es su identidad dentro de otras experiencias que hay en el mundo de los humanos? Estas preguntas y otras similares nos introducen en unas investigaciones que nos llevarán a confrontar la realidad de una experiencia estética con otras realidades de otras experiencias; a pensar sobre su esencia más profunda. Lo haremos en tres momentos importantes.

En primer lugar, queremos estudiar la experiencia estética como una de las vivencias privilegiadas del ser humano. Este ser humano se califica como un ser que quiere siempre explorar el mundo, conocerlo y transmitir su conocimiento. Se enfrenta a la obra con unas consideraciones especiales. Con actitud humilde, se ofrece a escucharla. En segundo lugar, analizaremos el objeto de la experiencia estética. Nos interesará explicar que, de una manera u otra, esta fuerza, esta vida que fundamenta la experiencia estética tiene algo que ver con su sujeto. Por último, descubriremos la interdependencia que hay en toda experiencia estética, y sobre todo la relación especial que se impone y da fundamento a la misma experiencia estética.

3.2. Experiencia estética y su identidad subjetiva

La realidad del fenómeno de una experiencia parece ser connatural con la realidad del ser viviente capaz de sentir. El fenómeno de una experiencia interviene en muchos dominios de la vida del ser humano. Mikel Dufrenne, desde el principio de su labor filosófica decidió claramente estudiar la identidad de la experiencia estética²⁵⁰. Reconoció que la experiencia estética del espectador no era la única que una obra de arte podría tener. Se podría hablar también de la experiencia estética del artista que no puede negar la existencia real de la experiencia estética del espectador. El artista y espectador

²⁵⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 17. [Versión francesa, véase p. 1].

son diferentes. Pero sus acciones no se niegan mutuamente. De hecho, decía Mikel Dufrenne que estas dos guardan siempre una cierta comunicación²⁵¹.

La experiencia no es propiedad privada de la estética, ni mucho menos del espectador. Tampoco lo es para las diferentes ciencias que hay en el mundo, ni mucho menos para el ser humano solamente. Porque los animales suelen también gozar y aprovechar de una experiencia para vivir o comportarse de una manera u otra. ¿Quién podría dudar de que ellos no tengan, por ejemplo, una cierta experiencia de hambre y que esta experiencia les empuje a salir de sus lugares, en búsqueda de la comida?

Entonces, ¿qué es una experiencia? ¿Qué es una experiencia estética dentro de otras varias experiencias que hay en la vida del ser humano? ¿Cuál es su peculiaridad? Todas estas preguntas nos guiarán a la hora de comprender lo que hay detrás del fenómeno de una experiencia estética verificada en la vida de un sujeto. ¿Qué es lo que hay en la vida de un sujeto o de una obra de arte que fundamentaría esa experiencia estética? ¿Cómo explicaríamos el fenómeno de una relación que se abre en la realidad de una experiencia estética?

3.2.1. Experiencia, camino para la realidad

El término «experiencia» implica, en cierto modo, la existencia de un sujeto y la de un mundo. Se origina dentro de la relación que caracteriza al comportamiento de un sujeto en el mundo. Se abre al mundo y sobre todo se alimenta de su naturaleza. En esto no estamos de acuerdo con Jonh Dewey que consideraba experiencia como una distancia con el mundo. Escribía: «La experiencia no es sólo algo extraño que se sobrepone ocasionalmente a la naturaleza, sino constituye un velo o pantalla que nos separa de la naturaleza»²⁵². Si es verdad que la experiencia separa objetos, pero los separa para poder,

²⁵¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

²⁵² John DEWEY, (1925-1948), *La naturaleza y la experiencia*, Prólogo y versión española por José Gaos. Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires, p. 3.

luego, posibilitar la comunicación entre ellos, una cierta interacción tal como lo subrayó mucho Jean-Marie Schaeffer en las definiciones que formuló acerca del termino experiencia²⁵³. Así, la experiencia constituye un camino corto y seguro que une el sujeto al objeto. O mejor dicho es uno de los métodos que pueden ayudar en el hecho de acercarse a la realidad de la naturaleza de las cosas. Lo que el mismo Jonh Dewey reconoció con estas palabras: «la experiencia se presenta como el método, y el único método, para adueñarse de la naturaleza y penetrar sus secretos, y la naturaleza empíricamente descubierta (con el uso del método empírico en la ciencia natural) ahonda, enriquece y dirige el ulterior desarrollo de la experiencia»²⁵⁴. Esto nos hace considerar como experiencia, el acto del espectador que consagra tal obra como obra de arte²⁵⁵. Sin esta experiencia consagratoria, por ejemplo, una obra tal perdería la posibilidad de ser calificada de arte. Se quedaría fuera de esta cultura²⁵⁶ que, con todo derecho, la hace integrarse en el mundo de arte. Sin el uso de la experiencia, la realidad artística se quedaría escondida en una obra. Y la obra de arte no marcaría diferencias delante de otras obras que hay en el mundo. Es imposible evocar el mundo del arte ignorando la importancia que tiene una experiencia en la producción artística o en la manera de disfrutar de obras artísticas ya producidas. Es lo que subrayó maravillosamente Jean-Marie Schaeffer: «el

²⁵³ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 37.37.40.

²⁵⁴ John DEWEY, (1948), *La naturaleza y la experiencia*, *op.cit.*, p. 4.

²⁵⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18 [Versión francesa, véase p. 2].

²⁵⁶ Hablando de la cultura y su papel importante en la experiencia estética, nos referimos a estas consideraciones de Mikel Dufrenne: «La experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde se ofrecen las obras de arte y en donde se nos enseña a reconocerlas y a fluir de ellas». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 24. [«L'expérience esthétique s'accomplit dans un monde culturel où s'offrent des oeuvres d'art et où on nous apprend à les reconnaître et à les goûter». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 10].

arte y la experiencia no sabrían ser separados, y preguntarse sobre quien tiene la presencia sobre el otro equivale a hacerse una pregunta que no tiene objeto»²⁵⁷.

Para ser auténtica, una obra de arte necesita de una experiencia hecha por el público. La obra presentada por un artista se enriquece, de una manera u otra, del trabajo experimental del público o mejor dicho su historia nace y se realiza plenamente a través de la realidad experiencial de un público. Lo que significa que su forma y su esencia tendrían propiedades que fueron hechas considerando o suponiendo la realidad de un público y de la experiencia que le espera en la situación vital de un mismo público. Hay, entonces conexión entre la realidad de un artista y la de un espectador. La razón de ser de una explica y se encuentra explicada en la razón de ser de la del otro. Son inseparables.

Una experiencia no es algo que oculta, sino el lugar donde van descubriéndose los secretos y ofreciendo su verdad. Toda experiencia, no sólo funda la veracidad de las cosas y sus autentificaciones, sino que hace ver la realidad²⁵⁸ de cosas cuya naturaleza es ocultarla. La característica común que hay entre experiencias, ya que en el mundo no hay una única experiencia, es que toda experiencia, sea lo que sea, lleva al descubrimiento de cosas nuevas. Estas cosas quedarían ocultas para los que estuvieran fuera del mundo de una experiencia, de esta actividad de poder experimentarlas, por órganos sensibles, por inteligencia o por vía mística.

La sensibilidad es una de las vías importantes en una experiencia. Pero no es la única para poder llegar a la naturaleza de cosas. La razón o la intuición no se alejarían de esa realidad de una experiencia²⁵⁹. Esto significa que la experiencia siendo algo empírico lleva a algo no empírico. Parte de lo material a lo espiritual, de lo más cercano a lo más lejano, de lo más superficial a lo más profundo. Una experiencia es un camino real que conduce a los hechos y leyes de la naturaleza. No es solamente camino, sino que forma

²⁵⁷ « L'art et l'expérience ne sauraient être séparés, et se demander qui a la préséance sur l'autre équivaut à se poser une question qui n'a pas d'objet ». Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p. 21.

²⁵⁸ Cf. Gérard DELEDALLE, (1967), *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, P.U.F., Paris, p. 281.

²⁵⁹ Cf. John DEWEY, (1948), *La naturaleza y la experiencia, op.cit.*, p. 3.

una cadena de realidades de formas distintas. Forma una unidad de estados diferentes. Por tanto, la experiencia sería, entonces, un lugar preparado para recibir y transmitir la expresión de la naturaleza: naturaleza en el sentido de ser algo cuyo objetivo es poder significar algo²⁶⁰. «La experiencia abre túneles en todas las direcciones, y al hacerlo así trae a la superficie cosas en principio ocultas»²⁶¹.

Una experiencia es acceso. No es una puerta, sino que abre una puerta. Es la llave para poder abrir una casa donde se encuentra almacenado su realidad. Es la misma casa donde se encuentran acumuladas todas las informaciones sobre la interacción que caracteriza al sujeto con el mundo, consigo mismo, y con los demás seres humanos²⁶². Las posibilidades son múltiples para hacer experiencias. Estas posibilidades se justifican por la multiplicidad de objetos y sujetos que fundamentan la realidad del fenómeno de una experiencia.

3.2.2. Multiplicidad en el fenómeno de una experiencia

¿Cómo podríamos fundar la realidad misma de la naturaleza, de esa realidad de la experiencia que sirve para poder llegar al fundamento de las cosas? Esta pregunta nos abre a la naturaleza de la experiencia. Sin embargo, pensamos que, desde luego, no se podría hablar de su naturaleza si todavía se ignora cómo se hace (la experiencia). Esto nos abre directamente a la vida misma del sujeto de una experiencia. Porque toda experiencia es una experiencia vivida por alguien. No se separaría una experiencia con una vida y una vida vivida²⁶³.

²⁶⁰ Cf. John DEWEY, (1948), *La naturaleza y la experiencia*, *op.cit.*, p. 3.

²⁶¹ John DEWEY, (1948), *La naturaleza y la experiencia*, *op.cit.*, p. 4.

²⁶² Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 38-40.

²⁶³ Nos referimos a las consideraciones de Jean-Marie Schaeffer sobre la conexión que hay entre una vida vivida y una experiencia estética. A lo mejor es uno de los objetivos de su libro *L'expérience esthétique*: demuestra cómo esa experiencia se fundamenta en la vida real de las personas. Haciendo nuestras sus consideraciones, vemos que lo que se dice de la experiencia estética podría ser aplicado a toda experiencia si reconocemos la importancia de un sujeto en todo fenómeno de la experiencia. «Su particularidad reside

Desde luego, hay que recordar que la manera de hacer experiencia es múltiple. Y la manera de calificarla será también múltiple. Dependerá del punto de partida para definirla. Es lo que justifica, a veces, las diferencias que se ponen entre diferentes experiencias que hay en el mundo. Por ejemplo, una experiencia que se hace en el dominio del arte es diferente de la que se realiza por el biólogo o físico en su empeño de explicar nexos de lo que hay en el cosmos. Incluso, en el mundo del arte, se puede encontrar diferentes tipos de experiencias: experiencia artística y experiencia estética²⁶⁴. La primera (la experiencia artística) será la experiencia de la creación artística relacionada mucho con lo psicológico, y la segunda (experiencia estética) sería una experiencia para disfrutar de lo creado artísticamente. Es una experiencia que se relacionaría mucho con el fenómeno de una contemplación. La contemplación, tal como lo veremos más adelante, es uno de los temas importantes que hay que comprender bien para poder abrazar las ideas principales de Mikel Dufrenne en su labor de analizar la verdad de la experiencia estética.

Volviendo un poco sobre la significación del término experiencia, destacamos que la verificación como función de una experiencia (esta función está más acentuada en las experiencias científicas o experimentales). Una experiencia aparece cuando se quiere fundamentar la verdad de un mundo y de lo que hay en él, darse cuenta realmente de cómo él o sus elementos manifiestan sus verdades, sus constituciones esenciales. La experiencia, como lo dice mejor John Dewey, es «algo que plantea problemas y verifica las soluciones propuestas»²⁶⁵. De ahí, se puede distinguir entre experiencia primaria, que plantea problema y proporciona datos, y experiencia secundaria o reflexiva, que propone y verifica soluciones propuestas²⁶⁶. En lo que nos concierne, como investigadores de la

en el hecho que aparece a la vez como evento que se funda en lo más hondo de nuestra vida vivida y como una singularidad que emerge como si fuera una realidad otra» [«Sa particularité reside dans le fait qu'elle apparaît à la fois comme un événement se rattachant au plus profond de notre vie vécue et comme une singularité qui en émerge comme si elle était une réalité autre»]. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 18.

²⁶⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 17-18. [Versión francesa, véase p. 1-2].

²⁶⁵ John DEWEY, (1948), *La naturaleza y la experiencia*, *op.cit.*, p. 8.

²⁶⁶ Cf. John DEWEY, (1948), *La naturaleza y la experiencia*, *op.cit.*, p. 9.

experiencia estética, diríamos que es esta experiencia «primaria» que debería estar en juego para que disfrute el público de la presencia activa de un objeto estético. Sin embargo, no olvidamos la importancia recíproca que se establece entre las dos categorías de experiencia. Sin la experiencia primaria, la experiencia secundaria sería imposible. Y sin la experiencia secundaria, el trabajo se quedaría en la mitad del camino. La obra bien acabada y reconocida tal cual es, es esa obra que cumple todos los requisitos de una experiencia y de una experiencia estética. Entonces, hablando de la experiencia estética, resumimos la experiencia primaria y la experiencia secundaria en una sola y única unidad.

Se puede también distinguir la experiencia ordinaria de la experiencia abstracta. La primera evoca contacto directo con las cosas mientras que la segunda no trata de ese contacto. De ahí cuesta saber de qué lado pondremos la experiencia estética: ¿en la experiencia ordinaria o en la abstracta? La experiencia estética suele implicar un contacto con las cosas de una manera sensible. Acaso, ¿no es esto lo que empujó a Jean-Marie Schaeffer a definirla y diferenciarla con lo que llama «*expérience commune*»²⁶⁷? De todas maneras, vemos que él mismo subrayó la singularidad o «*étrangeté*»²⁶⁸ que esta experiencia presenta dentro de lo común que hay en la vida de los seres humanos.

Cuando relacionamos la experiencia estética con la experiencia ordinaria, no queremos decir que el sujeto de la experiencia estética se queda en la superficialidad de las cosas. La experiencia estética lleva al sujeto mucho más allá de la superficie de las cosas. Es verdad que el artista crea su obra poniendo propiedades que permiten a la obra ser sentida por el público. Pero no hay que perder de vista que la obra ofrece mucho más que lo que creía ofrecer su autor creándola. O, mejor dicho, en la obra de arte, el autor crea mucho más que lo que esperaba. Lo que explica los diferentes descubrimientos inagotables que salen cuando se hace una experiencia con ella. ¿Cuántas interpretaciones que se hacen delante de una obra artística? La experiencia estética es una puerta que se abre a un lugar donde las informaciones artísticas y estéticas nunca se agotan. La experiencia ordinaria y la abstracta que se fundamentan en la facultad de la imaginación se implican, y se enriquecen mutuamente en la realidad de una experiencia estética.

²⁶⁷ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p. 11-12.

²⁶⁸ Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p. 18.

Para poder afirmar la verdad de las cosas en el mundo, el uso de una experiencia sirve de gran utilidad. Se sabe claramente que la verdad de la realidad no encierra al ser humano en una mónada, sino que supone una apertura a los demás. Igualmente, la realidad de una experiencia y sobre todo las afirmaciones que salen de una experiencia suponen de la existencia de presencias que se relacionan. Es esta relación la que posibilita el acceso a la verdad buscada. En ella se encuentra expresado la realidad de la comunicación²⁶⁹.

3.3. Subjetividad en la experiencia estética

Queda saber si la experiencia estética, que ahora nos interesa, se define como experiencia subjetiva u objetiva en el sentido clásico de los términos. Desde luego no se puede negar la realidad de estas dos experiencias en la realidad de la experiencia estética. El sujeto experimenta objetivamente y subjetivamente. Pero el aspecto subjetivo primaría mucho más que el objetivo en la realidad de una experiencia estética. La subjetividad se impone de cualquier modo sin negar la importancia de la objetividad. El sujeto de la experiencia estética se siente siempre preocupado de lo que el artista ha producido. Se unirá activamente al deseo del autor. En la obra contemplada y disfrutada, se une la intención del artista y la de su espectador.

3.3.1. El Sujeto al centro de una experiencia estética

Es verdad, no hay experiencia sin objeto, ni experiencia sin sujeto²⁷⁰. Y un objeto es lo que es gracias al trabajo de un sujeto que lo ha creado. Al decir que un objeto contiene muchas riquezas que sobrepasan las que el autor de una obra pensó meter en ella durante la creación, no significa una independencia absoluta de parte de la obra o que esta no tiene nada que ver con el sujeto-creador. Sin el acto de este último no podríamos saber

²⁶⁹ Cf. Gérard DELEDALLE, (1967), *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, op.cit., p. 282.

²⁷⁰ Cf. Gérard DELEDALLE, (1967), *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, op.cit., p. 390.

qué riqueza contiene la obra. También, el diálogo con el sujeto (autor de la obra) podría servir de base para una fructuosa lectura, y ser la puerta para poder comunicarse con lo que se encuentra escondido en una obra artística.

¿De qué sirve, entonces, una experiencia? La pregunta ha sido contestada en todo lo que hemos analizado anteriormente. Sirve de comunicación. Disminuye la distancia que separaba el sujeto y la obra, el sujeto (espectador) y el sujeto (autor de la obra). Permite el acceso a la manifestación de la novedad tal como lo expresó Gérard Deledalle acerca de una experiencia empírica. Decía que «la experiencia empírica consiste en repetir en una situación nueva los gestos cuya situación anterior tuvo resultados maravillosos»²⁷¹. Es el caso, por ejemplo, del bailarín de la música tradicional de los «banyarwanda» que veremos en la segunda parte de nuestra investigación. Veremos que su objetivo es siempre influir, llevar al público a experimentar la misma realidad que el artista mismo estuviera experimentando. En su actuación, el público ha de sentirse invitado a experimentar, de la misma manera, lo que el bailarín está haciendo. Tiene que imitar sus gestos, sus movimientos al ritmo de una melodía, etc. Aquí, no se trata de monotonía o de una repetición sin sentido. Se trata de una evolución que siempre trae algo nuevo. Este algo nuevo se funda y se justifica en lo antiguo. Y la experiencia que anima y alegra, por ejemplo, al bailarín de la danza tradicional de los «banyarwanda», es la que él mismo va notando a lo largo de la implicación activa del espectador. «La experiencia adquiere (...) un sentido nuevo, el de comprobación, de poner a prueba»²⁷² diría Gérard Deledalle. La actitud del espectador influye mucho en la manera de actuar del bailarín de la danza tradicional de los «banyarwanda». Volveremos sobre esto más adelante. Pero, desde luego, subrayamos el hecho de que el arte tiene no solamente un antes y un después, sino que es el lugar de encuentro y de comunión entre los vivos y/o entre los vivos y difuntos.

²⁷¹ «L'expérience empirique consiste à répéter dans une situation nouvelle les gestes qui dans une situation antérieure eurent des résultats heureux ». Gérard DELEDALLE, (1967), *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, op.cit., p. 391.

²⁷² «L'expérience acquiert donc (...) un nouveau sens, celui de vérification, de mise à l'épreuve ». Gérard DELEDALLE, (1967), *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, op.cit., p. 393.



Nº3: La mirada y la observación del «otro» genera y orienta el movimiento del bailarín del arte musical de los «banyarwanda»²⁷³.

De una manera sencilla, concluimos este apartado diciendo que una experiencia estética nos ofrece algo sobre una obra de arte que está ahí en la vivencia histórica del sujeto. Es una experiencia que deja que el objeto estético se revele, que diga realmente lo que es y lo que contiene. Es esta experiencia la que ofrece posibilidades para fundamentar la esencia de una obra de arte²⁷⁴. Es esta experiencia la que nos acerca a la realidad siempre actual de una obra de arte. Trasciende el tiempo tal como lo ha expresado mejor Mikel Dufrenne con estas palabras: «incluso aunque la obra sea muy antigua, aparecerá en nuestro universo como un astro nuevo; hoy nuestra mirada, liberada al fin, es capaz de rendir a las obras del pasado el homenaje que sus contemporáneos no habían sabido dedicarles y de convertirlas en objetos estéticos»²⁷⁵. La experiencia estética es una actitud

²⁷³ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 275

²⁷⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 25-26. [Versión francesa, véase p. 12-13].

²⁷⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 25. [« Même si l'oeuvre est très vieille, serait dans notre univers astre nouveau ; c'est aujourd'hui que notre regard enfin libéré est capable de rendre aux oeuvres du passé l'hommage que leurs contemporains n'avaient peut-être pas su leur accorder, et de les convertir en objets esthétiques ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 11-12].

que uno tiene delante de una obra de arte²⁷⁶. Su objetivo no es ofrecer lo común de las realidades artísticas, sino lo esencial de ellas²⁷⁷ y permitir disfrutarlas. ¿Cuál sería su identidad?

3.3.2. Experiencia estética, un aparecer de un objeto

Que quede claro: la expresión «experiencia estética» no fue un invento de Mikel Dufrenne²⁷⁸. La recibió de otros autores. La analizó sabiendo que fue tratado por otros. Pero tomó distancia por su manera de plantear y resolver problemas. En los análisis que hizo sobre la experiencia estética y su objeto, valoró no sólo el trabajo del sujeto sobre su obra, su «hacer que lo produce»²⁷⁹, sino también su sentir que implica atención, contemplación²⁸⁰. No se limitó solamente al comportamiento, sino que también valoró, de una manera u otra, la obra como fenómeno, es decir, su aparecer delante del sujeto de una experiencia. Ese «aparecer» de una obra supone su presencia en la realidad vital de un sujeto. Su presencia depende de la estructura que dispone. Y su estructura tiene algo que ver con el trabajo, deseo, intención, o talentos que el autor tenía a la hora de producirla. Por eso, sería razonable que, a la hora de analizar una experiencia estética, no se ignore la importancia de considerar conjuntamente la larga pasión que se culmina con

²⁷⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 27. [Versión francesa, véase p. 13].

²⁷⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 27. [Versión francesa, véase p. 14].

²⁷⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 26. [Versión francesa, véase p. 12].

²⁷⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 30. [« Faire que le produit ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 17].

²⁸⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

la producción del artista y la mirada apasionada del espectador²⁸¹. En pocas palabras, la obra presente es fruto de una vivencia relacional es una relación misma. ¿No sería esta «relación atencional» que Jean-Marie Schaeffer evocó en su libro *L'expérience esthétique*? Sería difícil negarlo sabiendo que, para este autor, todo lo estético evoca un proceso de atención²⁸². Lo afirmó así haciendo diferencia entre lo estético y lo artístico: el primero se refería a la relación y el segundo al hacer. «La relación estética es un proceso atencional, mientras que el término 'artístico' se refiere a un hacer, y por supuesto al resultado de este hacer, es decir, a la obra de arte»²⁸³. Lo que está en juego, en la experiencia estética, es la vivencia en la realidad de un sujeto.

Sobre esto encontró unas ideas de Mikel Dufrenne que puso también, en su tesis doctoral, la diferencia entre lo estético y lo artístico, entre la experiencia del espectador y la del autor de la obra de arte²⁸⁴. No quiso orientar sus estudios sobre el hacer artístico por miedo de caer en el psicologismo²⁸⁵. Pero esto no significa que Mikel Dufrenne ignorara la aportación de la psicología en este campo. Se trata de «una psicología sin psicologismo»²⁸⁶.

²⁸¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 3].

²⁸² Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p.41.

²⁸³ « La relation esthétique est un processus attentionnel, alors que le terme 'artistique' se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'oeuvre d'art ». Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p. 41.

²⁸⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 17. [Versión francesa, véase p. 1].

²⁸⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 17-18. [Versión francesa, véase p. 2].

²⁸⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 21. [« Une psychologie sans psychologisme ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 6].

Como lo subrayó Mikel Dufrenne, no queremos negar la posibilidad de la experiencia estética fuera del mundo del arte²⁸⁷. El mundo del arte no abarca todo el campo del objeto estético que causa una experiencia: es un su sector restringido²⁸⁸. Se trata de pensar el arte (objeto estético) y su implicación en la vida de un sujeto. Afirmaba Mikel Dufrenne que «estamos en el mundo porque hemos venido a él. Y así es como la obra de arte ‘está ya ahí’, solicitando la experiencia del objeto estético, y proponiéndose, como tal, a nuestra reflexión en punto de partida»²⁸⁹. Por eso, podríamos afirmar también que el objeto estético, es lo que es, por lo que tiene, por su vocación de afectar sentimentalmente al sujeto que le ofrece una buena acogida en su vida. Lo que es va mucho más allá de la materialidad que sale a la vista. Pero su más allá no niega ni suprime la importancia de su materialidad. Es esta materialidad la que posibilita encuentro, contacto, relación como base de la existencia de una experiencia estética.

Entonces, la experiencia estética sería esa experiencia producida gracias a la presencia de la verdad del objeto estético en la vida del sujeto de una experiencia. Sería esa experiencia que el sujeto obtiene cuando entra en contacto con la verdad de la obra artística. Sería esa experiencia que revela, al sujeto, la verdad de una obra artística. Por eso, no nos equivocaríamos si consideraríamos toda experiencia estética como un lugar de encuentro. En este lugar, el sujeto toma conciencia de la presencia de un objeto estético, de la realidad de una obra artística presente en su vida. Es donde el sujeto, como conciencia, constituye un objeto y también se constituye él mismo. «El sujeto está unido al objeto, no solamente para constituirlo, sino para constituirse» anunciaba Mikel

²⁸⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 21-23. [Versión francesa, véase p. 7-8].

²⁸⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 23. [Versión francesa, véase p. 9].

²⁸⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 25. [« Nous sommes au monde parce que nous y sommes venus. Et c'est ainsi que l'oeuvre d'art est 'déjà là' pour solliciter l'expérience de l'objet esthétique et qu'elle propose comme telle à notre réflexion un point de départ ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 11].

Dufrenne²⁹⁰. Porque, en una experiencia estética, uno no necesita ningún medio para darse cuenta, de una manera sensible, de la verdad de un objeto estético. Ya que toda verdad de un objeto estético se hace sensible de una manera inmediata sobre todo cuando esa verdad se manifieste en la realidad de lo bello tal como lo expresa mejor Mikel Dufrenne con estas palabras: «la diferencia entre los dos términos, que orienta la belleza hacia su uso estético y justifica la prioridad que reivindica a veces la estética, está en que lo bello designa la verdad del objeto cuando esta verdad es inmediatamente sensible y reconocida»²⁹¹.

En resumen, diríamos que la experiencia estética supone, no sólo un acuerdo entre la imaginación y el entendimiento del sujeto, sino también un encuentro entre el sujeto y la realidad esencial de la obra del arte. Se trata de esa realidad esencial la que llama la atención²⁹², y provoca una actitud en el ser y en el estar del sujeto. Se trata de esa imaginación fértil que genera comunión intersubjetiva y comunicación empático-afectiva²⁹³. Las actitudes estéticas que el sujeto manifiesta, suponen, obviamente, una cierta relación entre el sujeto de la experiencia y lo esencial de la obra de arte. Es como si, en sus vivencias, el sujeto respondiera a las diferentes solicitudes que le plantea la

²⁹⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 24. [« Le sujet est lié à l'objet, non seulement pour le constituer, mais pour se constituer ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 10].

²⁹¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 32. [« La différence entre les deux termes, qui oriente le beau vers son usage esthétique et justifie la priorité que revendique parfois l'esthétique, c'est que le beau désigne la vérité de l'objet lorsque cette vérité est immédiatement sensible et reconnue ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 20].

²⁹² Aquí estamos de acuerdo con la definición que Jean-Marie Schaeffer reserva al término estético como un proceso atencional de relación. Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique*, *op.cit.*, p. 41.

²⁹³ Cf. Carlos MORAIS, «Para una Aproximação da Estética à Metafísica: Reflexão a partir da Fenomenologia 'afectiva' de Mikel Dufrenne», en *Revista Portuguesa de Filosofia. Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 588.

presencia de la realidad esencial de un objeto estético²⁹⁴. Esta realidad esencial de la obra de arte es, desde mi punto de vista, la esencia misma de una experiencia estética. Porque es ella misma la que está en la base de todos los sentimientos, emociones u otras formas de relación que pudiera haber cuando un sujeto entra en relación con una obra de arte.

3.3.3. Experiencia estética, relaciones fructuosas

Como lo hemos expresado anteriormente, toda experiencia estética evoca una habilidad o un conocimiento derivados de una observación, de una participación y de una vivencia. Toda experiencia implica, de una manera u otra, la presencia de dos elementos diferentes: sujeto y objeto, del sujeto que tiene experiencia de su objeto. No hay experiencia sin sujeto y sin objeto. Un sujeto entra en contacto o en relación con un objeto. Un sujeto necesita la presencia real de un objeto para nacer con él, para estar con él (ya que no lo estaba anteriormente). Lo que le basta es sólo la presencia real del objeto experimentado en su vida. Porque, para él, «en el plan de la presencia, todo está dado, nada es conocido»²⁹⁵.

De un lado, en ese encuentro sujeto-objeto de experiencia, el objeto cambia por el simple hecho de ser observado y experimentado. Deja el mundo de lo irreal y se incorpora en el mundo de lo real. Abandona el mundo de la abstracción para entrar en el de lo concreto. Rompe con el mundo de lo desconocido para formar parte del de lo conocido. Se disocia del mundo de lo indefinido para integrarse en el de lo definido. Se diferencia del mundo de lo indeterminado para identificarse con el mundo de lo determinado. Se trata de un cambio de estatuto que se afirma en la realidad del objeto experimentado.

²⁹⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 32. [Versión francesa, véase p. 21.

²⁹⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 14. [« Sur le plan de la présence, tout est donné, rien n'est connu ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 424 – 425].

De otro lado, la presencia real de un objeto en la vivencia del sujeto, no deja a este último insensible. El sujeto se siente transformado por el simple hecho de entrar en contacto con el objeto. El objeto ejerce una cierta influencia sobre el sujeto. Y el sujeto se deja llevar y ser manipulado por la presencia del objeto. El objeto se hace presente en el sujeto. O el sujeto se da cuenta, no sólo de la presencia del objeto percibido, sino, de que se encuentra ya llevado al mundo del objeto mismo dejando, de una manera u otra, su propio mundo. Maravillosamente lo afirmaba Mikel Dufrenne de esta manera: «el objeto estético mismo debe ser real para dominarnos, y arrastrarnos al mundo que nos abre y que es su más alta significación»²⁹⁶. De ahí, podríamos también afirmar que el sujeto no podría seguir viviendo una vida indiferente delante de las realidades que se ofrecen a sus sentidos y a sus capacidades vivenciales. Le transforman a un ser activo, testigo de la verdad que ellas le transmiten.

Entrando en contacto con el objeto, el sujeto adquiere un cierto conocimiento nuevo: el conocimiento de sí mismo, y el del objeto percibido. Este conocimiento, que es algo más en la vida del sujeto, es fruto de una comunicación. Es como si el objeto se encontrase siempre en una actitud de ofrecimiento, en una actitud de apertura a todo el que quiera ser recibido por él (objeto), recibirlo como presencia real. Por eso, el sujeto debe cumplir algo para que el objeto se haga presente en su realidad vital. Debe disfrutar de su presencia. Debe darse cuenta de lo que el objeto es en sí y por sí, es decir, en su esencia más íntima, como diría Clément Rosset²⁹⁷.

Volviendo a la experiencia estética, definida «como un modo y una actitud concreta de relacionarnos con las cosas y con el mundo»²⁹⁸ estético, diríamos que ella se muestra siempre como la habilidad que el sujeto tiene para darse cuenta de la presencia

²⁹⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 210-211. [« L'objet esthétique lui-même doit être réel pour s'imposer à nous, et nous entraîner dans ce monde qu'il nous ouvre et qui est sa plus haute signification ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 224].

²⁹⁷ Cf. Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, Versión Castellana de Rafael del Hierro Oliva, Editorial Pre-Textos, Valencia, p. 134.

²⁹⁸ Ricardo PINILLA BURGOS, «La relación estética: Notas para un análisis de la experiencia estética a partir de su multiplicidad intencional» en *Revista portuguesa de Filosofia*, T. 67, Fasc.3 (2011), p. 395.

de algo que afecta su vida sentimental. El sujeto, delante del objeto, toma una actitud de escucha, de reflexión y de acción. Mientras que el objeto se caracteriza por su actitud de ofrecimiento mostrándose, el sujeto, por su parte se ofrece recibiendo, en su vida, todo lo que el objeto le revela. Diría Mikel Dufrenne que hay una cierta comprensión entre sujeto y objeto: el uno lleva al otro en su estar presente²⁹⁹. Y es verdad, el sujeto se queda despierto al tomar conciencia de la presencia del objeto. «Esta conciencia se despierta en un mundo ya arreglado donde se encuentra como heredera de una tradición, beneficiaria de una historia, y donde afronta por sí misma una nueva historia»³⁰⁰.

Queda por saber si la recepción que el sujeto hace de la presencia real del objeto cambia ontológicamente el objeto de la experiencia estética. Si es así, el sujeto tiene una fuerza que crea o modifica el ser mismo o la verdad del objeto estético. Si no es así, estaríamos tentados de afirmar que el objeto muestra su fuerza y su resistencia que van más allá hasta independizarse delante de la fuerza y de la vivencia que el sujeto presenta delante de él (Objeto).

Como iremos viéndolo, Mikel Dufrenne se posiciona ante la afirmación de la idea de la independencia del objeto estético³⁰¹. El sujeto de la experiencia no cambia nada de lo que es el objeto. No se hace, sino que se muestra. El sujeto recibe fielmente lo que le da el objeto. Su postura es seguir las normas del mismo objeto de la experiencia. Del objeto de la experiencia se conoce solamente lo que se ofrece por medio de contacto. Y lo que ofrece es su realidad, no su imagen o su representación. No es el sujeto el que

²⁹⁹ Ver la idea de la unidad (entre el sujeto y el objeto percibido) subrayada por Mikel Dufrenne desde el principio de su obra. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 19-20. [Versión francesa, véase p.5].

³⁰⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 21. [« S'éveille dans un monde déjà aménagé où elle se trouve héritière d'une tradition, la bénéficiaire d'une histoire, et où elle entame elle-même une nouvelle histoire ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 6].

³⁰¹ Nos referimos a estas palabras suyas: «el objeto estético reivindicaba la autonomía del en-sí y merecía ser considerado por sí mismo». Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 9. [« l'objet esthétique revendiquait l'autonomie de l'en soi et méritait d'être considéré pour lui-même ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 419].

determina o crea su sentido, su sitio en el espacio o en el tiempo, sino que traduce lo que el objeto mismo le enseña con autoridad. Estamos ante una actitud activa de contemplación por parte del sujeto. Lo importante para él no es investigar sobre el «dónde, cuándo, el por qué (...), sino únicamente lo que las cosas son»³⁰². Lo importante es que los dos, sujeto y objeto, pueden encontrarse activos en ese fenómeno de la experiencia.

De aquí surge una pregunta. ¿De dónde viene una tal autonomía en la realidad de una experiencia estética? El hecho de ser independiente y autónoma, no nos ofrece argumentos suficientes para poder afirmar la ausencia de influencias mutuas entre los dos (objeto y sujeto). Sería también contradecir lo que hemos visto en los párrafos anteriores. La materialidad del objeto se encuentra como fruto del hacer de un sujeto, con su cabeza y con su mano. ¿Quién podría negar la acción del sujeto sobre el objeto que llamamos artificial? ¿Podríamos aplicar la misma afirmación sobre cualquier objeto estético? ¿Acaso el que percibe el objeto estético no podría ser, al mismo tiempo, receptor y creador a la vez?

De todas maneras, nos es difícil, en la realidad de una experiencia estética, afirmar la realidad de un puro espectador, de un espectador pasivo³⁰³. El espectador se encuentra siempre afectado por el objeto estético. Y por su genialidad, hace imágenes, representaciones. Expresa el sentido del mismo objeto percibido. El que percibe el objeto estético, lo hace distintamente que cualquier otro espectador. Para que una obra cause efectos estéticos, el sujeto debe poner a su disposición todo su ser y su estar, todo su cuerpo y su alma, toda su conciencia³⁰⁴. Hay una cierta vinculación entre lo estético y lo afectivo tal cual lo demuestra perfectamente Ricardo Pinilla Burgos en su artículo ya

³⁰² Arturo SCHOPENHAUER, (1963), *El amor, las mujeres y la muerte*, Biblioteca E.D.A.F., Madrid, p. 189.

³⁰³ La realidad del «puro espectador» parece ser la posición de Mikel Dufrenne. El objetivo de nuestras investigaciones es demostrar, gracias a la realidad de la trascendencia del tiempo estético, que no hay «espectador puro». En adelante lo veremos con mucho detalle.

³⁰⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p.51. [Versión francesa, véase p. 41].

citado anteriormente³⁰⁵. Tener un cuerpo vivo capaz de sentir es imprescindible para que el sujeto pueda gozar de la presencia del objeto estético en su vida.

3.3.4. Experiencia estética: vivir y sentir en el cuerpo

Como lo hemos expresado anteriormente, toda experiencia implica una cierta relación, una relación entre el sujeto y el objeto. Por eso, Mikel Dufrenne no dudó en definir la experiencia como «relación que tenemos con los fenómenos por medio de la sensibilidad»³⁰⁶. Entonces, cabe preguntarse sobre cómo se hace la experiencia. ¿Cuáles son los elementos implicados para que haya una cierta experiencia estética? Para contestarla hace falta volver a analizar, con nuestro autor, el tema del cuerpo y su papel, esta vez, en la realidad de una experiencia estética.

La presencia de un objeto en la vida de un sujeto se hace posible a través de un cuerpo. Lo sensible de un objeto me llega cuando mi cuerpo está en contacto con la presencia de un objeto. «Es lo sensible que sólo es dado en la presencia»³⁰⁷. Comentando el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, Bernardo Haour escribía que «lo sensible es retomado por el cuerpo»³⁰⁸. No es el cuerpo el que crea lo sensible, sino que se da cuenta de ello. Esto justifica el hecho que algo diferente se propone delante de él.

El cuerpo es un elemento imprescindible para poder realizar y cumplir las funciones de la percepción. Sin el cuerpo, la experiencia estética se reduciría a nada. Gracias al cuerpo, el sujeto puede darse cuenta de la presencia de otros cuerpos a su

³⁰⁵ Cf. Ricardo PINILLA BURGOS, «La relación estética: Notas para un análisis de la experiencia estética a partir de su multiplicidad intencional», en *Revista portuguesa de Filosofia*, T. 67, Fasc.3 (2011), p. 397.

³⁰⁶ Mikel DUFRENNE, (1959-2010), *La noción de «a priori»*, *op.cit.*, p. 12.

³⁰⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 51. [« C'est le sensible qui n'est donné que dans la présence ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique.T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 41].

³⁰⁸ Bernardo HAOUR (s.j.), (2010), *Introducción a fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*, Fondo Editorial, Lima, p.52.

alrededor. El cuerpo favorece que haya un sentimiento. Con el cuerpo el sujeto siente el objeto, se hace más cercano a él. Se reducen distancias que, a veces, si no es siempre, disminuyen los grados de contacto y de comunicación. Con el cuerpo, el sujeto acepta la oferta hecha por el objeto. Se deja hacer delante de la propuesta del objeto. Se abre a su lenguaje para poder escuchar y sobre todo dialogar con él. De allí, se puede equiparar una obra de arte a un cuerpo vivo tal cual lo hizo Maurice Merleau-Ponty³⁰⁹ o el mismo Mikel Dufrenne. Este lo demostró cuando definía el objeto estético como algo que define su identidad diferenciándose a otros objetos que hay en el mundo. Como el cuerpo vivo, el objeto estético tiene su lenguaje porque es el lenguaje mismo que tiene eco en la vida.

Si la experiencia estética sirve para identificar un objeto que se ofrece en y con su presencia, hay que aceptar que el papel del sujeto en dicha experiencia es identificar, descubrir, revelar la verdad de ese mismo objeto. No estamos delante de una verdad como adecuación entre el objeto y las ideas que el sujeto dispone, sino que estamos delante de un proceso realizado por el sujeto a través de su cuerpo. «La verdad no ‘habita’ únicamente al ‘hombre interior’; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacía mí a partir del dogmatismo del sentido común o del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo», confesó Maurice Merleau-Ponty³¹⁰. Entonces, el objeto encuentra su sentido, siempre nuevo, gracias al trabajo cumplido por el sujeto a través de su cuerpo. Parece una cierta transformación del objeto hecha por el

³⁰⁹ Cf. Maurice MERLEAU-PONTY, (1975), *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p. 168.

³¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, (1975), *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p. 10-11.

sujeto, una «metamorfosis» tal como la define Bernardo Haour³¹¹, o una «apoteosis³¹² de lo sensible»³¹³ según revelan las palabras de nuestro autor Mikel Dufrenne.

Por eso, diríamos que, gracias al trabajo cumplido por el cuerpo, la experiencia supone una cierta transformación por parte del sujeto y por parte del objeto. El sujeto no está en su mundo cerrado sino en un mundo de interacción con otros mundos. Por su importancia en nuestro trabajo, repetiremos muchas veces que el objeto se ofrece, y el sujeto se pone en actitud de recepción para poder afirmar lo que recibe del objeto, y para ser testigo de la presencia real de ese don ofrecido. De una manera u otra es lo que Mikel Dufrenne solió destacar cuando escribió así:

«Así, nos hallamos ante el objeto estético en cuanto que de algún modo ‘le pertenecemos’: somos indiferentes al mundo exterior, que no percibimos más que marginalmente y que renunciamos a evocar, para poder experimentar la verdad de lo que nos es presentado. Lo que se nos presenta es lo sensible en su apogeo, no ya un sensible desorganizado e insignificante, sino un sensible que se manifiesta a si mismo por el rigor de su desarrollo,

³¹¹ Cf. Bernardo HAOUR (s.j.), (2010), *Introducción a la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*, *op.cit.*, p. 53.

³¹² Apoteosis (en francés «apothéose») es una palabra compuesta de dos palabras de origen griego «apó» que significa «de lo alto» con idea de intensidad, y «theós» que es dios. Por eso, la palabra entera significaría «deificación». Se refiere a la ceremonia que hacían los antiguos para colocar los emperadores u otros mortales de grandes prestigios en el número de los dioses o héroes. Por extensión, la palabra apoteosis podría ser usada cuando se ensalza exageradamente a alguien con alabanzas y honores. También se le podría utilizar cuando se habla de un escenario teatral espectacular o de toda manifestación de gran entusiasmo que tiene lugar en algún momento de una celebración o acto colectivo. Cf. «Apoteosis», en V.a., *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, T. V, Hijos de J. Espasa, Barcelona, p. 1063-1066. Cuando Mikel Dufrenne la utilizaba, era para poder significar que el objeto cambia de rango o de rumbo en la experiencia, sube de grado. Ahora es lo que manda como lo harían los dioses. Todo el mundo tiene que inclinarse delante de sus mandatos.

³¹³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 51. [«*Apothéose du sensible* ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 41].

y que nos comunica además otras cosas por lo que representa, en la medida en que está ordenado a una representación, y por lo que expresa al afirmarse a sí mismo»³¹⁴.

En toda experiencia se supone un ofrecimiento de algo nuevo, un conocimiento, una revelación de algo distinto y sobre todo de una presencia del objeto delante del sujeto que hace la experiencia. Es imprescindible el papel de un cuerpo vivo, capaz de sentir y de estar consciente de la existencia presencial de algo provocador. Por supuesto que también entra en juego su facultad intelectual cuyo papel no puede ser negado en la realidad de una experiencia. ¿Qué papel desempeña un espíritu contemplativo en la realidad de una experiencia estética?

3.3.5. Experiencia estética y su espíritu contemplativo

Como lo hemos expresado anteriormente, existen muchas maneras de hacer experiencias. Existen muchas variedades de experiencias. Toda experiencia permite al sujeto, no sólo acumular conocimientos, sino también hacer presentes unas vivencias. El sujeto de la experiencia no es el que tiene muchas vivencias o muchos conocimientos empíricos, sino el que deja que se hagan reales estas vivencias o estos conocimientos. Esta experiencia estética se impone siempre a toda persona que se pone a dialogar con un objeto estético. Y esta experiencia es un camino más seguro para poder opinar, describir

³¹⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 53. [« Ainsi, je suis devant l'objet esthétique aussitôt que je suis à lui : je suis indifférent au monde extérieur, que je ne perçois plus que marginalement et que je renonce à évoquer, pour éprouver la vérité de ce qui m'est présenté. Ce qui m'est présenté c'est le sensible dans sa gloire, non point un sensible inorganisé et insignifiant, mais un sensible qui se dit en quelque sorte lui-même par la rigueur de son développement, et qui me dit encore autre chose à la fois par ce qu'il représente, dans la mesure où il est ordonné à une représentation, et par ce qu'il exprime en se disant lui-même ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 44].

verdaderamente lo que es y debe ser su objeto³¹⁵ y su sujeto³¹⁶. Lo que es importante en una experiencia estética no es la voluntad de crear o efectuar algo sino una cierta disposición para ponerse en las manos del otro. No hay que exultar «una especie de voluntad de poder» [«une sorte de volonté de puissance»] sino «un recogimiento» [«un recueillement»] que sugiere una pura experiencia estética. Es una actitud que se entiende mejor cuando se la toma en su aspecto singular de pura contemplación estética³¹⁷.

En efecto, la actitud contemplativa es imprescindible en una experiencia estética. El sujeto se libera de sus intenciones, de sus deseos e incluso de su propia voluntad. En la contemplación, el sujeto se olvida de sí mismo para dejar espacio y disponer el tiempo favorable a lo que le propone el objeto contemplado. Como lo hemos expresado anteriormente, en la experiencia estética, las cosas se hacen considerando al objeto como maestro de la operación. El objeto estético manda porque es el mismo la norma³¹⁸ por excelencia. El sujeto abandona toda su capacidad sentimental y racional tal cual lo demostró mejor Clément Rosset con estas palabras: «El mundo de la contemplación supone captación de los objetos desde fuera del principio de razón y de su campo fenoménico de utilidad»³¹⁹. Es el mundo de la contemplación que elige leyes de conducta.

³¹⁵ Nos referimos a estas consideraciones de Mikel Dufrenne: «el objeto estético no se puede definir más que con referencia, al menos implícita, a la experiencia estética». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p.23. [« L’objet esthétique ne peut se définir qu’en référence, au moins implicite, à l’expérience esthétique ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.I. L’objet esthétique, op.cit.*, p. 9].

³¹⁶ Se trata de ese sujeto unido al objeto estético. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 24. [Versión francesa, véase p. 10].

³¹⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

³¹⁸ Esta norma es «su voluntad de absoluto». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 33. [« sa volonté d’absolu ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.I. L’objet esthétique, op.cit.*, p. 22]. El objeto estético es norma cumpliendo su misma voluntad y no la que vendría fuera. Aquí se funda su autonomía: decide lo que hay que hacer, obliga en hacerlo.

³¹⁹ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer, op.cit.*, p. 134.

Con la contemplación, el sujeto puede ir más allá de lo visible, de lo sensible, de lo racional. Esto exige sacrificios al sujeto contemplativo: sacrificar algunas de sus cosas, olvidarse de todo lo que pudiera concernir sus intereses. Su contemplación, aunque podría causar deseos conscientes o inconscientes, se revela, por fin, como efecto de las supresiones de todos los deseos³²⁰. Estamos en pleno terreno de un arte bien hecho y de derecho cuyo objetivo es una contemplación desinteresada, y donde el goce artístico es el disfrutar estéticamente de la presencia de una obra de arte. «El arte pone en juego un interés afectivo esencial: precisamente el goce de no sentirse ya afectado por los propios afectos»³²¹. En la experiencia estética, observamos un cierto silencio de los deseos y voluntades del sujeto, aunque sus capacidades intelectuales podrían estar, de una manera u otra, en vela y en activo.

Artista y espectador, ambos han de adoptar esta actitud contemplativa para poder aprovechar la presencia de un objeto estético en sus vidas. Es lo que Mikel Dufrenne intentó demostrar cuando afirmó que el artista mismo podría ser espectador de su propia obra: «pues el artista se hace espectador de su obra a medida que la crea»³²². Nadie se escaparía de la contemplación estética. Bastaría ponerse en contacto con una obra de arte para sentir efectos de su presencia en su realidad vital. Toda obra supone una cierta iniciativa de su creador. Pero mucho más necesita lo que Mikel Dufrenne denominó como «la consagración de un público»³²³ para merecer ese adjetivo de «artística». Esto es el resultado de un cierto proceso estético en la realidad vital de un sujeto. Gracias al público, una obra de arte necesita marcar diferencia con otras realidades del mundo. Necesita distanciarse de las otras obras por el simple hecho de ser elegido por el público y sobre

³²⁰ Nos referimos a ese comentario hecho por Clément Rosset: «La contemplación estética incita seriamente los deseos conscientes e inconscientes (...) el efecto de esta contemplación consista (...) en silenciar estos deseos». Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, op.cit., p. 137.

³²¹ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, op.cit., p. 137.

³²² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 18. [« Car l'artiste se fait spectateur de son œuvre à mesure qu'il la crée ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, op.cit., p. 2].

³²³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 18. [« La consécration d'un publique ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, op.cit., p. 2].

todo por haber sido privilegiada. Esta consagración pública es siempre fruto de una cierta experiencia estética. En esta consagración, se abre a una cierta comunicación, entre el artista y el espectador de la misma obra de arte³²⁴.

La experiencia estética es imprescindible para que se descubra el valor de una obra artística; es decir, para que su valor sea reconocido. A través de la experiencia estética, el espectador recibe todo lo que le ofrece la obra. No la recrea, sino que descubre todo lo que la obra le permite descubrir. A través de la experiencia estética, una obra de arte deja el rango de las cosas todavía no conocidas. Se metamorfosea, en su estar, imponiendo su propio sentido al sujeto que lo percibe y lo vive. Gracias a la experiencia estética, el espectador contempla la potencia que tiene la obra de arte. Vive según lo que manda el objeto contemplado que invade todo su ser. La contemplación le acerca a la voluntad del objeto contemplado para poder dejar al lado su propia voluntad. No es que el sujeto contemplador ignore su propia voluntad, sino que la voluntad del otro (objeto estético) le parece más importante que la suya. Pone en paréntesis su propia voluntad para dedicar todo su ser y su estar a la comunión con el objeto estético que se ofrece con la presencia de la obra de arte. El sujeto se deja guiar por él y sobre todo por su mundo.

Este mundo tiene algo que ver con el mundo cultural donde se encuentra una obra artística. «La experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde se ofrecen las obras de arte y en donde se nos enseña a reconocerlas y a fruir de ellas: sabemos que ciertos objetos ‘se acogen’ a nosotros y esperan que les rindamos justicia» escribía Mikel Dufrenne³²⁵. Y más tarde escribía también en su artículo «L’art et le sauvage» [«el arte y el salvaje»] que «creador o receptor, nadie escapa totalmente a la cultura»³²⁶. Sin

³²⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

³²⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 24. [« L’expérience esthétique s’accomplit dans un monde culturel où s’offrent des œuvres d’art et où nous apprend à les reconnaître et à les goûter : nous savons que certains objets se recommandent à nous et attendent de nous que nous leur rendions justice ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.1. L’objet esthétique, op.cit.*, p. 10].

³²⁶ Mikel DUFRENNE, «L’art et le sauvage», en *Revue d’Esthétique*, N°3-4 (1970), Librairie C. Klincksieck, Paris, p.241.

embargo, el sujeto, con sus facultades intelectuales, juega un papel imprescindible en la manifestación de la realidad del objeto estético. Porque la obra de arte se ofrece para ser disfrutada por el sujeto capaz de percibir en ella la realidad de lo estético. Esto nos permite ahora hacer nuestra la pregunta de Mikel Dufrenne: «La experiencia estética gracias a la cual pensamos descubrir el arte, ¿no es acaso el acto del arte en nosotros, y el efecto de una especie de inspiración, paralela a la que embarga al artista?»³²⁷ Si es así, ¿el espectador sería un puro sujeto pasivo? Para contestar a esta última pregunta debemos evitar cualquier contradicción que podría generar dudas en lo que estamos desarrollando. Pensamos, sin riesgo de equivocarnos, que el espectador se encuentra activo con su contemplación al objeto estético de una obra de arte. Era lo que intuyó Mikel Dufrenne con estas palabras:

«Nosotros hemos venido para abrimos a la obra, para asistir a este despliegue sonoro sostenido por acordes plásticos, pictóricos y coreográficos en esta apoteosis de lo sensible. Son nuestros oídos y nuestra vista los que están invitados a la fiesta, aunque, evidentemente estemos presentes por entero: la conciencia que da y exige el sentido no ha podido quedarse en los vestuarios y toma parte también en el espectáculo»³²⁸.

3.4. Conclusión

Estamos casi al final de la primera parte de nuestro trabajo. Guiados por la vida y los pensamientos de Mikel Dufrenne, hemos podido analizar unos elementos

³²⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 26. [« L'expérience esthétique par laquelle nous pensons découvrir l'art n'est-elle pas l'acte de l'art en nous, et comme l'effet d'une inspiration parallèle à celle qui saisit l'artiste ? ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 13].

³²⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 51. [« Je suis venu pour m'ouvrir à l'œuvre, pour assister à ce déferlement sonore soutenu par des accords plastiques, picturaux et presque chorégraphiques, à cette apothéose du sensible. Ce sont mes oreilles et mes yeux qui sont conviés à la fête, encore qu'évidemment, j'y sois tout entier présent : la conscience en moi qui donne et qui exige le sens ne saurait être laissée au vestiaire, et elle a part au spectacle». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 41].

importantes que configuran su fenomenología estética. Para nosotros, Mikel Dufrenne ha sido una persona abierta a lo nuevo, que no se agota en revelarse. De sí mismo, mostró que lo interior es una fuente inagotable de donde salen las verdades. Si la fuente de la revelación de la verdad es inagotable, sus manifestaciones son infinitas y dependen de la presencia de un sujeto que las disfruta siempre. Si no fuera así no habría ninguno discurso. Y todo discurso supone una relación, y es hijo de una relación.

Estamos convencidos de que una experiencia estética no es posible sin su objeto que, con nuestro autor Mikel Dufrenne, hemos llamado objeto estético. Es un objeto que se hace sentir, que es sentido por alguien que causa sentimientos. Por tanto, una experiencia estética permite, de un modo sentimental o emocional, darse cuenta o vivir de la presencia de un objeto estético. Esa presencia supone la presencia misma de una obra de arte. Una obra de arte tiene que estar conectada con otra presencia, la de un sujeto que la siente. En realidad, se trata de dos presencias que se implican mutuamente. Cada uno se alimenta de la vida del otro. Hay una cierta relación recíproca. La esencia de uno se revela teniendo en cuenta del trabajo o la influencia del otro. Por eso, la mano, la inteligencia, y los sentimientos de un ser humano, en postura de creador o de espectador, juegan un papel imprescindible a la hora de describir el ser y el estar del objeto estético mismo. El sujeto tiene que seguir manteniendo relaciones continuas con el objeto de su contemplación. Así se podría garantizar la existencia del mismo objeto estético como fundamento de la realidad de una experiencia estética. Su identificación, ya sea en el tiempo o en el espacio, dependerá mucho de la contextualización espacio-temporal de la materia, de la mano creadora, del órgano que siente y del espíritu valorativo.

De todas maneras, el mundo del objeto estético deviene del lugar donde el espectador se comunica con el mismo objeto estético. Lo recibe como objeto «*in sui generis*», como objeto que tiene su mundo y sus leyes. Al mismo tiempo que se hace independiente, lleva a una cierta dependencia de todo lo que se relaciona con él. Aplica su autoridad sobre todo el que acepta comunicarse con él. Le hace olvidar su mundo, su ser, para poder sacarlo de su mundo y hacerle habitar plenamente en el mundo suyo, que es el mundo estético. Se trata de una experiencia estética, de «una presencia de la

conciencia ante sí misma realizada no en el aislamiento sino a través de la cosa hacia la que se dirige»³²⁹.

Tal es la apertura que se hace y se justifica a través de la realidad misma de una experiencia estética. Es esa apertura que dirige las operaciones, que podría llevar el espíritu del sujeto a relacionarse con el mismo objeto estético. Eleva su comunicación al nivel trascendental, al nivel de la comunicación intersubjetiva. Por eso, tiene que ser bidireccional. Tiene que ser una apertura que se fundamenta sobre una relación de igual a igual, de una relación recíproca. Tiene que ser esa apertura que posibilita la intersubjetividad vivida, tal como lo veremos, a continuación, en la segunda parte de este trabajo. La adelantamos diciendo que, en esta segunda parte, será una oportunidad para concretizar y explicar algunos temas que nos ayudarán luego a plantear la realidad de una relación intersubjetiva como fundamento de una experiencia estética.

³²⁹ Bernardo HAOUR (s.j.), (2010), *Introducción a la Fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*, *op.cit.*, p. 39.

SEGUNDA PARTE

**INTERRELACIÓN VIVENCIAL COMO
ORIGINALIDAD EN LO ESTÉTICO MUSICAL DE
LOS «BANYARWANDA»**

CAPÍTULO 4.

RWANDA, LUGAR DE ENCUENTRO E INTERDEPENDENCIA CULTURALES

4.1. Introducción

No hay lugar a dudas de que el fenómeno de la apertura sea uno de los elementos más importantes que definen la realidad de una experiencia estética y la de su objeto. El fenómeno de la trascendencia, se presenta como imprescindible a la hora de explicar el fenómeno de la intersubjetividad estética, que fundamentaría todo lo que hay de la experiencia estética. En la última parte de nuestro trabajo, analizaremos todo esto con mucho más detalle. Ahora, centremos nuestra atención sobre la realidad del arte musical, sobre lo que fue en la vida de los «banyarwanda». Queremos aprovechar la oportunidad para verificar y fundamentar todo lo que hemos ido explicando hasta ahora, gracias a la filosofía fenomenológico-estética de Mikel Dufrenne. El ejemplo del arte musical de los «banyarwanda», sobre todo de la experiencia que se hacía en ese ámbito musical, nos ayudará, una vez más, a afirmar, no sólo la realidad de la apertura, sino también la realidad de encuentro, de comunión y de relaciones intersubjetivas. Son aspectos que sostienen la justificación de la realidad de una experiencia estética.

¿Por qué nos interesa el arte musical? Porque siempre este arte parece peculiar dentro del mundo de las artes. Su singularidad fue subrayada por muchos autores. Arturo Schopenhauer, filósofo pesimista, veía en él, una suerte e instrumento para remediar el sufrimiento del ser humano. Para él, la música se conecta maravillosamente con la esencia de todo lo que hay en el mundo. Y de hecho, sería un camino más corto para llegar a la realidad del mundo y todo lo que contiene. «La música se diferencia de todas las demás artes porque no consiste en una imitación del fenómeno, o más bien, en la imitación de la adecuada objetivación de la voluntad, sino que es la imitación inmediata de la voluntad misma. Según esto, se podría denominar al mundo tanto música encarnada (...) como

voluntad encarnada» afirmaba el mismo Arturo Schopenhauer³³⁰. Alexis Philonenko, ilustre intérprete, comentarista y especialista del idealismo de la filosofía alemana, abundaba en la misma línea de ideas, afirmando no sólo la conexión incuestionable que hay entre el arte musical y la realidad del mundo, sino también el papel importante que la música juega en la explicación del mundo. Lo decía de esta manera: «no hay que comprender la música partiendo del mundo, hay que comprender el mundo partiendo de la música»³³¹.

Todo esto lo vivían los «banyarwanda». No sólo el arte musical les servía para comunicar con el mundo, sino también para mantener comunión con lo que hay en el mundo. Para ellos, la música era, al mismo tiempo, instrumento y vida. Era para ellos espejo incuestionable para conocer el mundo y para conocerse sirviéndose del diálogo vital entre el hombre y su mundo donde se encontraba.

En esta segunda parte de nuestro trabajo, nos detendremos en el arte musical de los «banyarwanda». Hablaremos de la música y de la danza tradicional, y de las implicaciones que tenían en la vida de ellos. En todo, nos dejaremos llevar por la originalidad que presenta este arte. Esta originalidad se funda y se justifica por la vinculación que este arte tiene con la vida de un sujeto, y con la de los demás (vivos y muertos, naturales o sobrenaturales, etc.). Pensamos que lo que diremos de este arte musical podría ofrecernos luces, no sólo sobre la realidad de un objeto estético y la de una experiencia estética, sino también sobre el tema de la intersubjetividad estética que nos interesa.

No podemos comprender la música tradicional de los «banyarwanda» si ignoramos lo que es su cultura, su filosofía «como algo que concierne los individuos»³³².

³³⁰ Arthur SCHOPENHAUER, (2004), *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Universitat de València, Valencia, p. 296.

³³¹ « Ce n'est pas d'après le monde qu'il faut comprendre la musique, c'est d'après la musique qu'il faut comprendre le monde ». Alexis PHILONENKO, (1980), *Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, p. 171.

³³² « Comme quelque chose qui concerne les individus ». Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique, op.cit.*, p. 65.

Y en su obra *Art et politique*, Mikel Dufrenne añadió unas ideas importantes que merece ser descataadas. Dijo que sólo en lo vivido de los hombres, se encuentra la idea de la vida de la cultura e incluso la misma cultura da afecto a la personalidad, siendo ella la imagen de la personalidad³³³.

Por eso, intentaremos situar geográficamente e históricamente los «banyarwanda». Por cuestiones metodológicas, no entraremos en los temas que tocan directamente la política de hoy. Si acaso se nos ocurre evocar uno u otro tema político, será para poder ofrecer una explicación adecuada de lo que queremos estudiar: la experiencia estética de los «banyarwanda» en la realidad de su arte musical. Lo que nos interesa es evocar cosas que nos pueden servir para poder comprender algo de su vida y el sentido que tenía en su cultura y en su filosofía. Con esto estaremos equipados para poder comprender lo que hay en el arte musical de los «banyarwanda» y su aportación aclaradora en el mundo de una fenomenología filosófico-estética para una experiencia estética.

4.2. Historia de los «banyarwanda» y su verdad

La historia es una de las vías importantes para poder comprender el mundo y las cosas que hay en él. Cada cosa, en este mundo, tiene su historia. Es una evidencia. Esto no cuesta nada creerlo. Pero surgen dificultades cuando se quiere contarla a una generación futura, guardarla para los tiempos que están porvenir. Se necesita mucho un trabajo que tiene que ser más objetivo que posible. Es esta objetividad que debería también guiar todo lo que se hace para analizar y explicar diferentes datos encontrados en libros u otros medios que fueron usados como almacén de estos hechos históricos.

En el caso de la historia de Rwanda, estamos delante de un pueblo cuyo pasado carece mucho de escritos fiables objetivamente. Se trata de un pueblo de tradición más oral que escrita. De allí surge muchos problemas sobre la veracidad que las fuentes de esta historia nos transmiten. En vez de generar seguridad en el espíritu del hombre de hoy

³³³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique*, *op.cit.*, p. 67.

causan dudas y confusiones a la hora de explicar tal o tal elemento histórico de esta población. ¿Significaría que los «banyarwanda» son un pueblo a-histórico? ¿Qué verdad nos transmite su pasado?

4.2.1. Problemas suscitados por la historia de los «banyarwanda»

Cuando se aborda cualquier historia, se pregunta siempre sobre sus fuentes. Estas, aseguran la objetividad, y la verdad, transmitidas por los hechos relatados (una descripción objetiva contribuye en el acercamiento de la verdad histórica). Son instrumentos imprescindibles para poder comprender los hechos históricos en el orden que fueron contados. Si no fuera así, estos hechos no podrían ser conocidos. Se quedarían en la sombra del anonimato.

En el caso de la historia de los «banyarwanda», la oralidad era la fuente más importante que había³³⁴. Protagonizó un papel importante en la vida de ellos. Era el único método para poder transmitir hechos a la generación futura. En este caso, el arte (por ejemplo, del arte musical: canciones, poemas, danzas) fue un medio imprescindible para información y formación. Sin embargo, estos medios del arte (arte musical) no podrían garantizar la objetividad absoluta de los hechos que ellos transmitían. Tal vez, la subjetividad podía ir en contra la objetividad de las cosas relatadas, y ocasionar fallos en la transmisión de la verdad de los hechos históricos de este pueblo. No se podía saber por dónde empieza y donde termina la imaginación subjetiva del sujeto. Cada persona tiene (y los «banyarwanda» no hacían excepción) su capacidad singular para recordar, contar algo. Con lo cual, todos los relatos tienen sello subjetivo por que son frutos de una interpretación personal de lo recibido. Esta interpretación muestra siempre la capacidad intelectual e imaginativa de un sujeto. Es una muestra, no sólo de una cierta recepción personal de algo hecha por un sujeto, sino también de un encuentro afectivo entre dos realidades diferentes. Todo esto es lo que parece simbolizar también este cuadro famoso de «Los chismosos» firmado por Norman Rockwell (Cf. Imagen N°4) donde se ve que

³³⁴ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, Musée Royal de l'Afrique Central, Vol. 127, Tervuren, p. 20.

cada uno, de su manera, recibe informaciones que cambia a la hora de contarlas a los demás, y termina extrañando al primero por el cambio del mensaje que hubo en su transmisión oral.



The Gossips, 1948

Nº4: (Norman

Rockwell en www.wikiart.org)

Tememos que esto hubiera pasado en la historia de los «banyarwanda». En su historia, cada narrador o historiador solía tener su propia capacidad para poder cambiar lo que le viniera mejor, adaptándose a su entorno. La mayoría de los testigos de la historia que hasta ahora tenemos de Rwanda y de los «banyarwanda», eran personas que vivían en los palacios (de reyes, otros notables y jefes de los pueblos). De allí surgen unas cuantas preguntas. ¿Transmitían integralmente la verdad de la historia de los «banyarwanda» o simplemente se limitaban en contar solamente la verdad que veían que no podía molestar a sus jefes? ¿Todos los «banyarwanda» se reflejarían en esa historia transmitida por estos testigos?

Dudas, sobre esto, no faltarían. Sobre todo, cuando se sabe cómo funcionaban las cosas en los palacios de aquella época. Los guardias de la tradición de los hechos de la historia, debieran proteger primero su propio puesto antes de proteger cualquier verdad. Deseaban transmitir todo de manera que la autoridad no pudiera sentirse ofendida en cualquier relato. Siempre «deseaban transmitir datos que no pudieran ensuciar (ofender) la dinastía de banyiginya³³⁵» tal como lo destacó Jos Gansemans justo al principio de su obra *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*³³⁶. Es verdad, su trabajo no era contar para relatar los hechos históricos sino, mantener viva la tradición real en los palacios y buscar todo lo que hacía falta para poder sostener la autoridad de los jefes sobre los súbditos. De hecho, no faltaba el miedo que a veces, condicionaba toda la actividad de los testigos, e incluso les llevaba a ocultar la verdad. Antes de todo, lo importante era poder salvaguardar su vida y su puesto. ¿Cuántas personas no quisieron expresar lo que deberían expresar por miedo a ser castigadas por tal autoridad?³³⁷ Si hubo algo de verdad que contaron, tenía algo que ver mucho más con la dinastía que con la vida del conjunto de los «banyarwanda».

Seguro que esa falta de libertad de expresión que presentaban testigos, guardias de la tradición histórica en los palacios, ocasionó mucha pérdida de elementos y detalles importantes para la verdad de la historia de los «banyarwanda». Además, no eran historiadores, ni tenían misión expresa y clara para mantener la objetividad de la tradición como tal. Su objetivo era mantener lo que era tradición, contribuir a que el pueblo se sometiera a la autoridad de los notables del país. De hecho, los que dicen que la «historia de Rwanda» es, ni más ni menos, una historia de una parte pequeña de los «banyarwanda», tendrían razón. Hasta ahora, la historia de Rwanda relatada es la historia que tiene algo que ver con la vida de los reyes y otros jefes del pueblo. ¿Dónde estaría,

³³⁵ «Abanyiginya» es un clan dentro de la etnia de los «Tutsi» que tenía privilegios para ofrecer reyes [«abami»]. Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 21; Louis LAGGER, (1959), *Le Ruanda ancien. Première partie*, Kabgayi, p.95-96.

³³⁶ « Étant désireux de transmettre des données ne tachant pas la dynastie des banyiginya ». Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 20.

³³⁷ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 27

entonces, la historia del resto de la población? Es cierto, la autoridad que ellos tenían no podía pasar por desapercibida de la historia. Lo que se ha contado de ellos, podría ser considerado hoy en día, como una gota en el océano. Aun así, por pequeña que sea, daría luz importante a la hora de explicar lo que fueron los «banyarwanda» en sus tiempos pasados.

Otro problema que surge a la hora de evocar la realidad de una historia de Rwanda y de los «banyarwanda» es una falta de acuerdo entre historiadores sobre los hechos relatados. No hubo acuerdo sobre cómo y cuando fue poblado el país que llamamos Rwanda. Unos defienden la idea según la cual se hablaría de la «historia de Rwanda» sólo a partir del siglo XVI. Otros dicen que no, que Rwanda fue poblado antes de esta fecha³³⁸ (incluso Jean de Dieu Nsanzabera, en su libro *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900* [Las raíces de Rwanda. Historia de Rwanda desde el año 300 hasta 1900] hace entender que la historia de Rwanda remontaría desde los siglos II y II³³⁹).

Tampoco hubo acuerdo sobre el origen de las etnias que pueblan Rwanda (si hablaríamos de etnias). Porque nos consta también que, hasta ahora se queda abierto la pregunta de saber si se podría hablar de etnia, o tribus o clases sociales en Rwanda³⁴⁰. Aún así, seguiremos usando el término etnia (solamente en su sentido como entidad o grupo) por ser el más conocido en la realidad histórica de Rwanda. Pierre Erny que sostiene que dentro de los autores que intentaron estudiar el cómo Rwanda fue poblado, hay dos categorías: autores que sostienen la tesis tradicional según la cual los tres grupos vendría de zonas diferentes de África en épocas diferentes; autores que, criticando los argumentos de los primeros defienden la tesis según la cual los tres grupos tendrían un origen común al menos los «Hutu» y los «Tutsi»³⁴¹. De un lado, hay autores que sostienen

³³⁸ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 13.

³³⁹ Cf. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa I, Kigali.*

³⁴⁰ Cf. Pierre ERNY, (1994), *Rwanda 1994, Clés pour comprendre le calvaire d'un peuple*, Éditions L'Harmattan, Paris, p.35-43.

³⁴¹ Cf. Pierre ERNY, (1994), *Rwanda 1994, Clés pour comprendre le calvaire d'un peuple, op.cit.*, p. 23-33.

la idea de orígenes diferentes para los tres grupos que se encuentran en Rwanda. Son los que sostienen la tesis tradicional según la cual los tres grupos de Rwanda tuvieron origen de otros grupos conocidos de África: grupos de bantú, etíope, pigmeo³⁴² (estos últimos fueron considerados por los historiadores como los autóctonos de esta tierra. Los otros dos primeros, siempre han luchado para hacer comprender e imponer la supremacía y la autoridad sobre el resto de la población). De otro lado, hay autores que, criticando los argumentos de los primeros defienden la tesis según la cual los tres grupos tendrían un origen común al menos los «Hutu» y los «Tutsi». Esta última tesis se encuentra defendida también por Canisius Niyonsaba que no dudó de hablar de un mismo linaje que fuera al origen de los grupos «Hutu» y «Tutsi». Escribió: «Por lo que en nuestra opinión es muy probable que los bahutu y los batutsi formaban al principio parte un mismo linaje»³⁴³. Y un poco más adelante, el mismo autor califica estas diferenciaciones tribales como puros inventos de los políticos³⁴⁴.

Se ve claramente que ninguno de los historiadores, sin ser coaccionado por tendencias ideológicas y políticas, nos garantizó un discurso único sobre el origen y la explicación que hasta ahora, se ha usado para nombrar los diferentes principales grupos que hay en Rwanda: pigmeos [«batwa»], bantús [«bahutu»]; nilóticos [«batutsi»]. ¿Estos nombres y sus explicaciones no vendrían de una historia más lejana que la que fue contada hasta ahora?

Toda esta dificultad que acabamos de destacar ahora, vendría, no sólo de las fuentes variadas usadas por historiadores, sino también de diferentes personalidades y caracteres que presentaban los mismos historiadores. Unos se dejaron llevar por las ideologías, en vez, de guiarse por las luces de la única verdad de los hechos. Otros cayeron en la trampa de los que querían divinizar su propio grupo, ignorando la dignidad de los

³⁴² Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 13. Véase también Pierre ERNY, (1994), *Rwanda 1994, Clés pour comprendre le calvaire d'un peuple*, op.cit., p. 25-27.

³⁴³ Canisius NIYONSABA, (2011), *Orígenes de la ideología Hutu-Tutsi en la tradición de los grandes lagos y sus indicios de superación*, Gráficos Diac, p.73.

³⁴⁴ Cf. Canisius NIYONSABA, (2011), *Orígenes de la ideología Hutu-Tutsi en la tradición de los grandes lagos y sus indicios de superación*, op.cit., p. 80.

demás. Olvidaron que la verdadera vida, es esa vida que reconoce también los derechos de los demás y sobre todo la necesidad y el valor del otro. La verdadera vida es esa vida que lleva a reconocer que vivir bien es, de una manera u otra, aceptar a «vivir con»: venía de algo, y se mantenía por y para algo. Por eso, en la descripción de los hechos históricos no se trataría de inventar verdades, sino ser más humildes para describirlas tal como son sin cambiarlas por caprichos personales y sentimentales de cada historiador. Delante de la verdad de los hechos históricos, todos deberíamos inclinarnos, dejarnos llevar y guiarnos sólo por ella.

Valorar el medio oral del que disponían los «banyarwanda» invita a saber interpretar fielmente sin cambios sentimentales que podrían perjudicar el sentido mismo de algo relatado. Basta cambiar una palabra para que se cambie todo el sentido de un conjunto. Es lo que Jos Gansemans demostró que afecta el uso actual de unas palabras de la poesía pastoral «amahamba»³⁴⁵ de hoy cuyo sentido es diferente de lo que tenía en el pasado. El ganado, propiedad privada del rey, fue cantado en relación con la monarquía. Cambiar ahora el nombre del rey por el del presidente (por el hecho que el país no es monárquico sino República) no tendría ningún sentido. Porque la relación que el presidente no es la misma que la que tenían los reyes sobre el ganado de sus súbditos³⁴⁶. Antiguamente, el rey era el único propietario de todas las vacas de Rwanda, el presidente de la República de Rwanda no lo es. Por tanto, atribuir poéticamente al presidente una tal vaca cuya belleza es descrita, sería equivocarse enormemente. Y muchos poetas de hoy, han caído en esta trampa.

Dicho todo esto, diríamos que la historia de Rwanda presenta muchos problemas. ¿Habría hechos verdaderos de su historia que fueron guardados hasta ahora? De todo lo que se ha contado de los «banyarwanda», ¿qué es lo que nos queda para poder

³⁴⁵ Canciones de tipo poético que se ejecutaba para alabar a la belleza y el valor socio-económico que una vaca tenía en la vida de los hombres. Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 34. Véase también Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa 1*, op.cit., p. 237-245.

³⁴⁶ Cf. JOS GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 28.

conocer mucho más lo que fueron e hicieron los «banyarwanda» en el pasado de su arte musical? A continuación, intentaremos contestar a estas preguntas y otras similares.

4.2.2. Guerras como verdad que remite a otras verdades

Como acabamos de exponer, la composición escrita de la historia de los «banyarwanda» ofrece unos cuantos problemas que afectarían a la veracidad de hechos relatados. Pero esto no quiere decir que lo que tenemos de relatos, de cuentos, no vale nada para enseñar algo sobre el pasado de este pueblo. En lo que vamos a analizar a continuación, afirmaremos, una vez más, que nada ni nadie en este mundo puede estar fuera de la historia y que también la verdad, va encima de las manías que uno u otro autor podría tener para cambiar u ocultar la verdad de tal dato histórico. Unas evidencias se imponen y no se dejan borrar por cualquier espíritu que sea sentimental, egoísta o egocéntrico. ¿Cuáles son esas evidencias cuando se trata de hablar de la historia de Rwanda y sus habitantes?

Una actitud de reconocimiento se impone a cualquiera persona que se pone a criticar la realidad de la «historia de Rwanda». Si hay críticas sobre la historia de los «banyarwanda» es que, al menos, hubo una base sobre la cual se pudieran formular las mismas críticas. De antemano, habría que reconocer un trabajo enorme que realizaron diferentes historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, autóctonos o extranjeros. Gracias a sus estudios, este pueblo del centro de África ha salido a la luz de todos. Ya no es un mito. Es conocido como un pueblo autónomo por su identidad socio cultural³⁴⁷.

Ahora bien, el hecho de estar marcados por esa debilidad, desde el punto de vista científico, no impide que estos autores sean considerados como pioneros de una labor tan importante: la composición de una «historia de Rwanda». Los frutos de sus trabajos parecen imprescindibles para poder realizar cualquier estudio sobre los «banyarwanda» y todo lo que vehicula su historia. Sin lugar a dudas, su historia era y es todo un resumen

³⁴⁷ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, Editions Lumen Vitae, Bruxelles, p. 13-18.

de su vida diaria. Por eso, su historia será para siempre una de las referencias importantes para poder abrazar su manera de vivir, de disfrutar de la vida, de celebrarla, de pensarla y de filosofarla.

Cuando uno se pone a analizar la «historia de Rwanda», se da cuenta de que hay unos hechos sobre los cuales no hay que dudar. Es el caso de guerras que Jos Gansemans llama «guerras de conquista»³⁴⁸. Son, por ejemplo, unas de esas verdades de las que no hay que dudar de su veracidad. No podían ser hechos imaginados por el ser humano sin fundarse sobre hechos reales. Es cierto que, a los testigos de estos hechos, les importa poco explicar razones que motivaron estas guerras, o la identidad biológica de las personas o grupos que las hacían. Pero como lo hemos subrayado anteriormente, lo que cuentan juega un papel importante a la hora de realizar un estudio sobre la verdad del pasado de este pueblo.

Desde luego, valoramos cada punto y cada detalle de los hechos contados en esta historia. Filosóficamente, algo contado por los historiadores podría también servir para fundamentar otra realidad no contada explícitamente. ¿Cómo podríamos dudar de que esas guerras relatadas nos pueden revelar algo sobre la existencia de la realidad de un encuentro, de una diferencia entre personas que poblaban Rwanda? Toda diferencia supone una multiplicidad o mejor dicho una diversidad. Supone una separación de dos realidades como lo explicaremos con mucho más detalle más adelante. En el caso de la «historia de Rwanda», se trata de diferentes grupos de individuos, de pensamientos diferentes, o de intereses diferentes, que hubo en una época dada de la vida de los «banyarwanda».

La realidad de las guerras en Rwanda, relatada por los historiadores, nos hace constar la existencia real de un fenómeno de encuentro entre sujetos, de una experiencia de vida de sujeto en y con la presencia del otro, de un descubrimiento hecho por un sujeto delante de una presencia indudable del otro que se halla en su entorno. Es evidente que no se hablaría de guerras, si antes no hubo ningún contacto, ninguna comunicación entre personas. El mismo contacto fue insinuado por Jos Gansemans cuando hablaba de la

³⁴⁸ Cf. Jos GANSEMANS, 1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 15.20-25.

realidad de los «Tutsi»: «Su asimilación actual, en plan cultural, con el resto de la población, y todos los caracteres negroides introducidos por vía de mestizaje con los pueblos ‘bantús’, nos dejan suponer contactos mutuos más antiguos»³⁴⁹. Más tarde Jean-Baptista Nkulikiyinka sostuvo la misma idea en lo que él llamó, aculturación y mezcla de tradiciones³⁵⁰.

Este fenómeno de comunicación lleva en sí otra realidad y otras verdades. Es cierto, había pérdidas como consecuencias negativas relevantes de estos enfrentamientos. Raras fueron, por ejemplo, guerras que no ocasionaron pérdidas: vidas humanas, materiales, e incluso socio-culturales. Pero dentro de lo que cabe, se puede hablar también de ganancias en el sentido positivo. Sin lugar a dudas, todo encuentro y comunicación entre grupos diferentes ocasionaron influencias mutuas de manera que se notó una cierta evolución en varios ambitos de la vida humana (evoluciones lingüísticas, religiosas, artísticas, etc.). Cada protagonista del encuentro aprovechó la presencia del otro para enriquecerse, para aprender algo nuevo que le pudiera ayudar en su organización socio-política, en su manera de vivir y de disfrutar de la vida (a través del arte musical). Si fuera así, ¿no daríamos razón a Mikel Dufrenne que afirmó que «hay obras (...) que crean su publico; no le buscan, el publico viene hacia ellas»³⁵¹? Siempre lo bueno o lo bello es bien recibido. Y lo será cuando el mismo sujeto acepte en ponerse en contacto con ese objeto que le provoca y solicita ser recibido tal como se presenta. Se trata de un encuentro que genera influencias mutuas. Estas influencias son signos de la realidad de cambios. Se trata de influencias realizadas en la realidad de los protagonistas de ese encuentro caracterizado por su aspecto comunicativo. Por eso, en Rwanda, sería inconcebible hablar de un grupo (que sea el de los «Hutu», o el de los «Tutsi», o el de los «Twa»), que no

³⁴⁹ « Leur actuelle assimilation, sur le plan culturel, au reste de la population, ainsi que les multiples traits négroïdes introduits par métissage avec les peuples ‘bantous’, nous laissent supposer des contacts mutuels très anciens ». Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 15.

³⁵⁰ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., , p. 19-22.

³⁵¹ Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique*, op.cit., p.96.

había sido cambiado, para lo bueno o para lo malo, por su encuentro con otro grupo de identidad diferente.

Las guerras, que han dominado lo que llamaríamos «historia de Rwanda» nos podrían revelar también otra evidencia: reacciones emocionales que hubieran tenido personas de un grupo al ponerse en contacto con otras personas de otro grupo. La presencia del otro en su vida le hubiera hecho ver que el otro, siempre diferente, es, no sólo fuente de lo negativo, sino también fuente de lo positivo, bueno y valioso. Su presencia era para él como una oportunidad, no sólo de conocer al otro, sino también de conocerse en lo que tenía, o en lo que le faltaba. Lo que le valía en su presente o le pudiera valer también para su futuro. Se trata de lo que recibía, con mucho gusto, de los demás (de su experiencia relacional con ellos). El otro estaba para su bien. Se enriquecía de su presencia. ¿No fue esto un puro egoísmo, o un puro egocentrismo, que pudiera dominar el espíritu de los «banyarwanda»? En alguna situación, ¿pensaban los «banyarwanda» enriquecer al otro? Por supuesto que sí. Pero hay que matizar esta respuesta.

No se trata de la ausencia del espíritu egoísta o egocéntrico en la vida de los «banyarwanda», de esa manera de encerrarse en su propio mundo. Porque en todo ser humano no falta ese espíritu. Los «banyarwanda» no hacen excepción. Sin embargo, en la realidad de sus vidas, encontramos otro comportamiento que testimonia también su apertura hacia al «otro» diferente. El caso de la experiencia estética de su arte musical, que será analizado en este trabajo, nos podría servir de ejemplo. Veremos que, en su arte musical, el artista se dejaba llevar, no sólo por sus intereses, sino también por los de su público. Se presentaba como un sujeto para el otro. Estaba a su servicio, a su disposición. Pero aun así, la referencia sigue siendo el «yo»: el bailarín actúa, se ofrece actuando para poder llevar al espectador a su mundo, para cambiarle a su propio «yo». ¿Acaso no sería el mismo espíritu que estaba a la base de todo, lo que llamaríamos enfrentamientos que han tenido a lo largo de su historia? ¿No sería ese yoísmo que fundamentaría más su propia identidad?

4.3. Los «banyarwanda» como pueblo diferenciado

Como lo hemos ido haciendo en nuestro trabajo, preferimos usar la palabra «banyarwanda» (plural) o «munyarwanda» (singular) en vez de las palabras «ruandeses» o «ruandés». Estas últimas palabras se referirían a todas las personas de nacionalidad ruandesa. Podrían ser personas de cultura ruandesa o no. Es evidente que un extranjero que pasa diez años trabajando, pudiera conseguir su nacionalidad ruandesa pero no conseguirá todo de la cultura de los «banyarwanda». Con lo cual usar la palabra ruandeses o ruandés limitaría, no sólo nuestro campo de trabajo, sino que también correría el riesgo de hacernos caer en lo indefinido. Con lo cual nos parece preferible el uso de las palabras «banyarwanda» y «munyarwanda»³⁵² para definir la entidad de personas estudiadas en nuestro trabajo. Se trata de palabras que incluyen, en su definición, todas las personas que comparten la misma cultura ruandesa. Comparten, no sólo las mismas costumbres, sino también la misma lengua «Kinyarwanda» (Veremos que no es la única lengua hablada en Rwanda). Lo que cuenta, en nuestro trabajo, no es el habitante de Rwanda como tal, sino el que tiene la cultura cuyo origen se encontraría en Rwanda. Puede ser de nacionalidad ruandesa o no. Y la parte más grande de ellos, se encuentra, por supuesto, en Rwanda. Por eso, en varias ocasiones, nos interesará hablar de él y de su realidad socio-cultural.

4.3.1. Los «banyarwanda», ¿habitantes de Rwanda?

La palabra «abanyarwanda» tiene algo que ver con la palabra «Rwanda». Etimológicamente «abanyarwanda» significaría «personas, habitantes, gente, población

³⁵² Se encuentran, no sólo en Rwanda, sino también en los países limítrofes de Rwanda. Nos referimos, por ejemplo, a los «bahavu» (habitantes de la isla de «Ijwi» situada en el lago «Kivu»), los «Banyabwisha» (gente de «Bwisha», «Gishari», «Jomba») al Norte-Este de la República Democrática del Congo; a los «banyabufumbira» (los ruandófonos de «Bufumbira» al Sur de Uganda, y a los ruandófonos que se encuentran al Oeste de Tanzania. Cf. Louis LAGGER, (1959), *Le Ruanda ancien, Première partie, op.cit.*, p. 9-10.

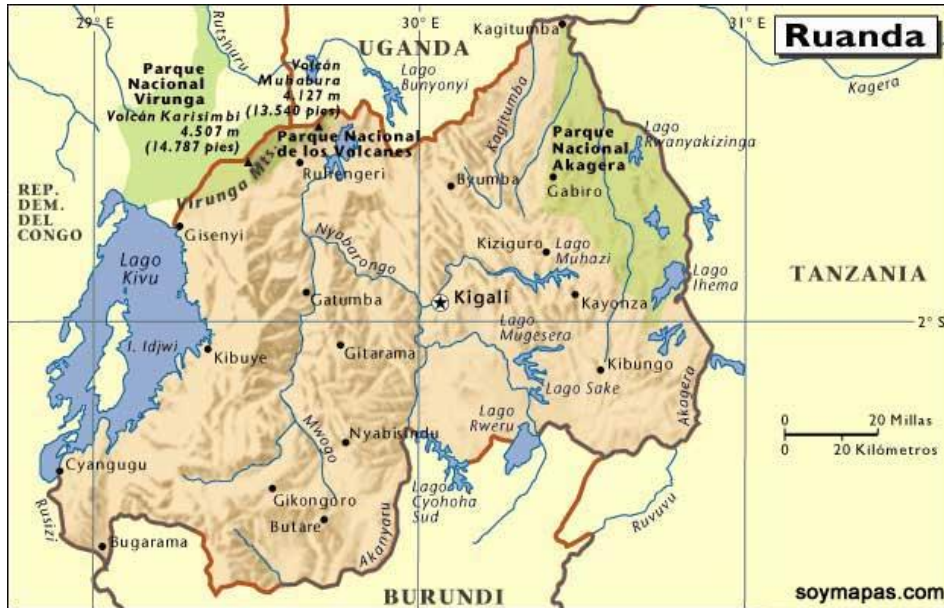
de Rwanda. Rwanda es el nombre de uno de los países más pequeños y muy poblados de África (Ver Imagen N° 5). Tiene 28.338 kilómetros cuadrados. En el momento que se reconoce una disminución de la población en muchos países desarrollados, Rwanda, uno de los países subdesarrollados, conoce una aumentación de la población.

Tal como lo hace ver el mapa (Imagen N° 6), las fronteras de Rwanda son, en mayoría, naturales. Al Este, tenemos el río «Akagera» que lo separa de Tanzania. A la frontera del Oeste entre Rwanda y la República Democrática del Congo, encontramos el lago «Kivu», el río «Rusizi» y una cadena montañosa de volcanes. Esta región volcánica se prolonga hasta el Norte de Rwanda y lo separa de Uganda. Al Sur tenemos el río «Akanyaru» que, en grande parte, es la frontera entre Rwanda y Burundi³⁵³.



N° 5: Mapa de África.

³⁵³ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 11.



Nº6: Mapa de

Rwanda y sus fronteras.

Se trataría de fronteras que no aislarían Rwanda y sus habitantes. Al contrario. Son fronteras que les hacen acercar a otros pueblos de otras tierras vecinas. ¿Tendría lugar algo de aislamiento?

4.3.2. Aislamiento en el vivir de los «banyarwanda»

Su extensión y su población densa no permiten ahora hablar de una total indiferencia en la vida social entre los habitantes de Rwanda. La situación geográfica, de muchas montañas y colinas, en vez de aislar personas, les hace más cercanas unas a otras. Los contactos son evidentes en un país como éste cuya extensión no permite tener pueblos separados por grandes distancias.

Sin embargo, había antiguamente algo que pudiera aparentar a un espíritu de aislamiento en la realidad vital de los «banyarwanda». ¡Se trataba de sus maneras de construir casas! Para la mayoría de los habitantes de Rwanda, no era costumbre tener casas agrupadas en pueblos. Cada uno tenía su casita en medio de su finca³⁵⁴. Es como si le hubiera gustado encontrarse y vivir con lo que era lo suyo: sus familiares vivos y

³⁵⁴ Véase el anexo Nº1: Paisaje de Rwanda (región de Gitarama).

mueritos, sus cosas materiales, etc. ¿Justificaría esto una existencia de un individualismo o un aislamiento? Afirmar un sí o un no, sería, desde nuestro punto de vista, precipitarse en ofrecer respuestas. Hay que analizarlo con atención antes de pronunciarse.

De antemano, lo que es seguro, es la verdad de los movimientos que hubieran caracterizado a la vida de los «banyarwanda». Se movían para buscar bosques para cazar, campos para sembrar y encontrar pasto para su ganado. ¿Quién podría dudar de que el hecho de moverse podía posibilitar futuros contactos entre ellos? Las guerras, la pobreza, la hambruna, las epidemias, que han conocido a lo largo de su historia³⁵⁵, han sido, para unos de ellos, una razón para poder salir de su tierra e ir a otra en búsqueda de una vida mejor. El tema de la migración, vigente en el día de hoy, parece más antiguo de lo que nos podríamos imaginar. Salir de su mundo para integrarse en otro mundo, era lo que definía también el ser y el estar de los «banyarwanda» de la época.

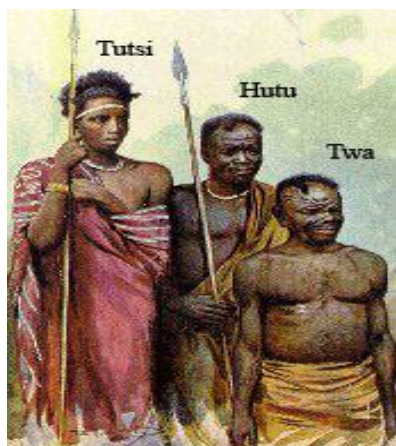
Según historiadores, el territorio de Rwanda era poblado por tres etnias³⁵⁶: «Hutu», «Tutsi» y «Twa»³⁵⁷. Los primeros llegados a Rwanda, eran los «Twa» conocidos como cazadores; luego vinieron los «Hutu» agricultores de campos y al final los «Tutsi», pastores del ganado³⁵⁸.

³⁵⁵ Las dos guerras mundiales fueron causa de mucha pobreza y hambre en Rwanda. El Hambre de los años 19017-1918 fue conocido bajo el nombre de «Rumanura imbaba». Por el nombre se nota que era un tiempo donde cada uno debería vender todo lo que tenía para poder sobrevivir. Y el de los años 1940- 1945 fue llamado «Ruzagayura» por decir que era muy fuerte hasta que nadie podía resistir a su paso.

³⁵⁶ Al hablar de tres etnias no ignoramos que hay otros grupos como «Kiga», «Hima», «Nyambo» que se distinguían con su lengua, su modo de bailar, etc.

³⁵⁷ Nos referimos al estudio hecho por Jos Gansemans que afirmó la existencia de estas tres etnias. Decía que «desde los siglos, el país es poblado por tres grupos étnicos (...): los negroides Hutu, los etíopes Tutsi y los pigmeos Twa» [«Depuis les siècles, le pays est habité par trois groupes ethniques (...): les negroides Hutu, les ethiopiens Tutsi et les pygmoides Twa»]. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 13.

³⁵⁸ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 13-18.



Nº7 (Foto Google)

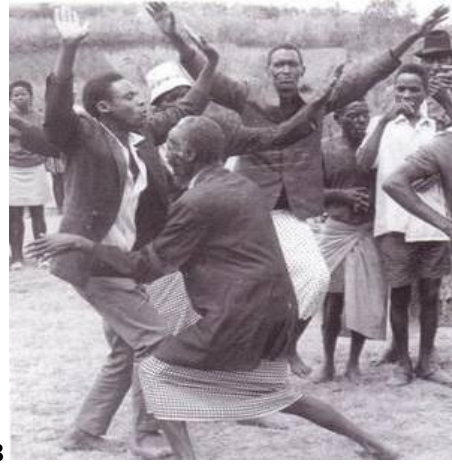
Para poder diferenciar estos grupos, se han basado equivocadamente en los rasgos físicos³⁵⁹ (Véase Imagen Nº 7). Es cierto que este criterio corre de riesgo de ofrecer datos que a veces no coinciden con la realidad. Nuestra tarea no es estudiar los rasgos corporales que hacen diferente tal grupo o tal otro grupo. Solamente nos interesa subrayar que la forma del cuerpo (su talla) jugaba un papel importante en el arte musical (que mucho más nos ocupa en nuestro trabajo). Nos interesa mucho lo que los unía que lo que los separaba. Nos interesa las diferentes relaciones que han tenido que nos ayudan a comprender su comportamiento artístico-estético. Dichas relaciones hubieran sido la base de tantos mestizajes biológico-culturales que se verifican al día de hoy. Dentro de una misma etnia, se podría encontrar rasgos físicos parecidos a los de otras etnias de la misma región. Dicho de otra forma, esos mestizajes son, para nosotros, testimonio de que, en otro tiempo, hubo un cierto contacto entre habitantes de este país africano.

Evocar la posibilidad de contacto no significa ignorar la variedad que hubo entre las personas que poblaban Rwanda. Basta mirar la postura de las partes del cuerpo de la persona que baila a la ruandesa para poder confirmar la realidad de esta variedad. Había muchas posturas de las partes del cuerpo en el momento de bailar tal como lo visualizamos en las fotos siguientes (Véase Fotos Nº 8-13).

³⁵⁹ Cf. Alexis KAGAME, (1954), *Les organisations socio-familiales de l'ancien Rwanda*, Académie Royale des Sciences Coloniales, Bruxelles, p. 7-19.



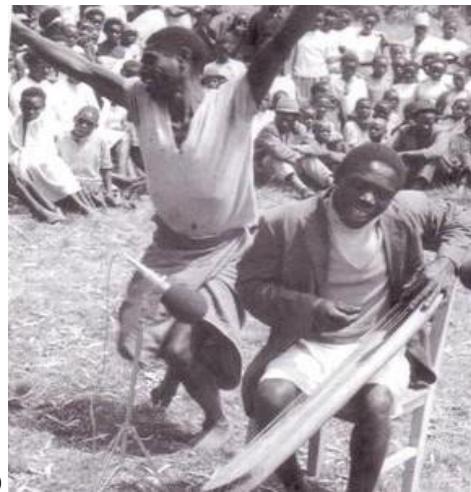
N°8



N°9



N°10



N°11



N°12

N°13³⁶⁰

³⁶⁰ Foto N° 8: Véase Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 313, N° 64.

Foto N° 9: Véase Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 282, N° 12.

Estas diferencias vendrían del hecho de que, al principio, las etnias eran diferentes, no sólo biológicamente, sino también en sus maneras de vivir. Porque «algunas formas del baile reflejan la vida y las actividades humanas y cotidianas»³⁶¹. El baile de los «Twa», por ejemplo, simbolizaba su trabajo de caza, el de los «Hutu» la agricultura, y el de los «Tutsi» la realidad de su ganado³⁶². En pocas palabras, diríamos que el arte musical que encontramos en la realidad cultural de los «banyarwanda» se fundamenta en tres pilares que han caracterizado a la mayoría de los habitantes de Rwanda: caza, agricultura, ganadería.

El arte musical fue, para los «banyarwanda», un instrumento privilegiado para comunicar y relacionarse con los demás. Fue una de las cosas que unían a mucha gente sin consideración, ni de raza ni de región. Hasta el día de hoy, el arte musical sobrepasa las fronteras étnicas. Cuando se baila no se pregunta si uno es de tal etnia o no. Lo que manda es ese arte que se ofrece a todos y que puede ser recibido por cualquier persona que lo quiere. Por eso, no nos extrañamos al encontrar una persona que disfruta ejecutando una danza típica para una etnia diferente de la suya, o una mezcla de modos de disfrutar de ese arte musical. Con lo cual anticipamos diciendo que lo que hay ahora de la música o danza tradicional de Rwanda, no es el resultado de la producción de una sola etnia, sino de un encuentro de varios grupos que pueblan Rwanda. Este arte que tenemos es, sin lugar a dudas, un testimonio de que hubo relaciones, comunicaciones entre grupos

Foto N° 10: Véase Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 279, N° 8.

Foto N° 11: Véase Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 285, N° 16.

Foto N° 12: Véase Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 291, N° 26.

Foto N° 13: Véase Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 319, N° 76.

³⁶¹ « Certaines formes de la danse reflètent la vie et les activités humaines quotidiennes ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 13.

³⁶² Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 13-22.

que hay que valorar a la hora de hacer cualquier estudio sobre este pueblo. La aportación de cada uno ha sido una riqueza para el conjunto del arte musical que hoy queremos analizar. Al día de hoy, diríamos que lo que les unía artística y estéticamente, era más fuerte que lo que les separaba físicamente.

4.3.3. Diversidad enriquecedora

¿Qué es lo que había en la vida diaria de los «banyarwanda» que nos puede ayudar a comprender sus maneras de vivir, y de filosofar? Una respuesta a esta pregunta implicaría, *ipso facto*, una buena elección de un método adecuado. Por supuesto, el nuestro será el que parte de lo que hay, y va mucho más allá de las apariencias que nos pudieran ofrecer las cosas. Partiremos de la realidad de la diversidad que se impone en la vida de los «banyarwanda». Seguiremos apoyando su realidad. Porque, en todo lo que hemos visto, esta realidad podría ser una clave, un medio importante, y un guiador para poder comprender mucho más la realidad de este pueblo y la de su mundo artístico-estético. Pero queremos evocar su mundo, no en su aspecto abstracto, sino aspecto concreto. Se trataría de ese mundo compartido, de ese mundo de vivos y muertos, de ese mundo de naturales y sobrenaturales, de ese mundo humano y no-humano, de ese mundo de sujetos inter-relacionados entre ellos.

El encuentro, el contacto y la comunicación que anteriormente hemos subrayado, han favorecido la apertura del uno hacia el otro de los grupos que se encontraban en el mismo sitio (Rwanda). Se abrieron mundos. El mundo de cada uno dejó de ser el camino para un individualismo o para un mundo de mónadas. Se cambió a un mundo con ventanas abiertas a lo de fuera. Rwanda, como territorio, dejó de ser una propiedad privada para tal o cual etnia, sino una propiedad para todos.

Sin embargo, esto no da razones para ignorar la realidad del fenómeno de la diferencia que hubo en la vida de los «banyarwanda». Diferenciarse de los demás ha sido uno de los elementos que han marcado su identidad (en esto, también la situación

geográfica del país jugó un papel incuestionable³⁶³). Comúnmente, por la multitud de sus colinas y montañas, Rwanda es conocido bajo el nombre de «igihugu cy' imisozi³⁶⁴ igihumbi» [«un país de mil colinas (o montañas)»]³⁶⁵. Esto no quiere decir que fueron contadas, una por una, todas las colinas y montañas que hay en Rwanda. Esta expresión de «mil colinas» se origina del hecho que los «banyarwanda» se referían de la cifra «mil» [«igihumbi»] o «miles» [«ibihumbi»] cuando querían expresar una multitud de cosas. En la lengua «Kinyarwanda», se suele usar expresión como «Ibihumbi n'ibihumbagiza by'imisozi» [miles y miles de colinas o montañas]. El sentido es el mismo que el de la expresión «imisozi igihumbi» [«mil colinas» o «mil montañas»].

Se usaba esas expresiones porque era imposible contar todas las colinas y montañas. Contarlas todas pudiera causar vértigo. Era casi imposible hacerlo. Lo que hay del paisaje de este país, en lo inmediato no invita a ser matemático, sino a dejarse llevar por lo estético- estético de una melodía entonada y ejecutada por una arquitectura característica. Es un paisaje atractivo. Todo lo que se contempla en él, inspira a poetizar. Es decir, usar pocas palabras para poder evitar confusiones y poder expresar muchas cosas. Con lo cual, entendemos ahora el porqué del uso de la expresión «igihugu cy'imisozi igihumbi» [un país de mil colinas (o montañas)], en vez de la expresión «igihugu cy'imisozi ibihumbi n'ibihumbagiza» [un país de miles y miles de colinas (o montañas)].

Nos consta que su aspecto geográfico, es una de las cosas que llaman la atención de muchas personas que lo visitan. Muchas colinas y montañas en forma de champiñones cuyos capuchos se distinguirían por su color verde, y se distanciarían por la mucha agua que sale de sus pies para formar colas y colas de ríos y lagos que mantienen una vida en ellas y en su alrededor. Todo este conjunto expresa una belleza que dejaría a todo

³⁶³ Véase Anexo N° 1: Paisaje de Rwanda (región de Gitarama).

³⁶⁴ En la lengua «Kinyarwanda», tenemos una sola palabra para significar colina y montaña. Es « umusozi » en singular, e « imisozi » en plural.

³⁶⁵ Es lo que Jos Gansemans expresó con las palabras : « el pays es caracterizado por un paisaje de colinas, lo que llevó a diferentes autores a llamarlo 'el pais de mil colinas' ». [« Le pays est caractérisé par un paysage de collines, ce qui a conduit certains auteurs à le nommer 'le pays des mille collines' ». Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 22.

espectador con la boca abierta. Se trata de esta «belleza natural» que Jos Gansemans evoca en su libro³⁶⁶. La felicidad del contemplador aumenta cuando puede disfrutar también del clima suave favorecido por el sol y el aire suave que cubren esas colinas, montañas y valles.

Sin embargo, el aspecto físico de colinas o montañas, y sobre todo la ausencia de medios adecuados de transporte, podía impedir contactos entre personas de colinas diferentes. Ni siquiera cada una se pudiera enterar de lo que pasa a otro lado de la colina o montaña. Tendría razón de ser este dicho de la lengua «Kinyarwanda» que se expresa en forma interrogativa: «Akari inyuma ya Ndiza wa kamenya?»³⁶⁷ [«¿Podrías conocer algo que hay detrás de Ndiza³⁶⁸?»]? Por supuesto que sí. Todo lo que no se ve con los ojos, todo lo que se queda oculto a la inteligencia y a la comprensión, siempre han sido comparados y simbolizados por todo lo que hay detrás de esta montaña (como ejemplo de las montañas más altas de la región de «Muhanga») o de cualquiera otra montaña o colina.

Sin lugar a dudas, este dicho transmite el límite que el ser humano tiene para poder dominar las cosas que hay en el mundo. Nos revela de una manera u otra el deseo de conocer que los «banyarwanda» tenían. Había que ir a la búsqueda del conocimiento de lo que había. De allí, se originó un movimiento de personas se movían para otras nuevas experiencias. De hecho, en la misma lengua «Kinyarwanda» se dice que «akanyoni katagurutse ntikamenya iyo bweze» [«un pájaro que no vuela no puede enterarse donde hay trigo (sorgo) maduro para alimentarse»]³⁶⁹. Por tanto, no dudamos de que esos «banyarwanda» no vivían ignorando la realidad que hubiera fuera de ellos.

³⁶⁶ « Sa beauté naturelle ». Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 7.

³⁶⁷ Es muy utilizado por las personas del centro del país donde se encuentra esa montaña de «Ndiza».

³⁶⁸ «Ndiza» es el nombre de una de las montañas. Se encuentra en el centro de Rwanda, Distrito de «Muhanga», en la Provincia del Sur.

³⁶⁹ El que no se desplaza para lo que hay de otros lugares no puede enterarse donde está la verdadera riqueza. Los viajes son oportunidades para formarse, para ofrecer instrucciones. Cf. J. Chrysostome KANANURA, (f.j.), (1975), *Imigani y'imigenurano y'imfasha abarezi (Proverbes Rwandais expliqués à l'usage des Educateurs)*, Butare, p. 21.

Sabían claramente que, fuera de ellos mismos, hay vida, verdad que merecían ser descubiertas. Para ellos, lo que estaba fuera de su alcance no revelaba sólo la realidad de una diversidad, sino también la realidad de una otra fuente de la riqueza que el hombre necesitaba para vivir y hacer vivir a los demás.

Para concluir este apartado diríamos sencillamente que la situación geográfica del país no ha servido solamente para separar personas, sino que también ha sido llamativo para una búsqueda, para una contemplación. Como lo veremos, para los «banyarwanda» «vivir» era «vivir con». ¿No dice lo mismo el «munyarwanda» cuando, muchas veces, lo escuchamos decir que «nadie se hace de sí mismo, sino que lo que es depende totalmente de la portación de los demás» [«Nta wigira agirwa n'abandi»]? Y es verdad, para ellos, vivir bien era vivir con todo lo que era suyo: sus familiares y amigos (vivos y muertos), su tierra y todo lo que poseían. Manifestaban siempre que, sin el apoyo de los demás, su vida pudiera reducir en nada. Su vida era fruto de una comunidad y estaba hecha para la felicidad de todo lo que hay en su misma comunidad. Se apoyaban en la vida comunitaria para poder mantenerse en vida y hacer vivir lo que era suyo: «¡por lo suyo pudieran incluso matar!». Con razón, Canisius Niyonsaba, definiendo la solidaridad de los «banyarwanda» y sobre todo lo ideal del hombre en la cultura de ellos, escribía: «una persona de verdad es la que sabe vivir con los demás no sólo como espectador sino como uno de ellos, es útil para ellos, recibe de los demás su ayuda y ella también les ofrece lo que es capaz de hacer. El hombre existe y está para los demás, su finalidad es comunitaria»³⁷⁰.

4.4. Conclusión

No hay dudas de que Rwanda y los «banyarwanda» tengan una historia. La ausencia de muchas fuentes escritas no nos desanima en el proyecto que tenemos para estudiar la realidad estético-artística de ellos. Reconocemos la importancia de la tradición escrita en toda labor de investigación. Pero no podríamos presumir que es la única para

³⁷⁰ Canisius NIYONSABA, (2011), *Orígenes de la ideología Hutu-Tutsi en la tradición de los grandes lagos y sus indicios de superación*, op.cit., p. 97.

transmitir la verdad. Y, sobre todo, la verdad histórica tiene que ver también con la tradición oral como fuente de primera mano a partir de la cual se confeccionó lo escrito. Es la preeminencia de la expresión oral sobre la escrita que tanto defendió Alexis Kagame en su conferencia sobre «la tradition orale au Rwanda» [«la tradición oral en Rwanda»]³⁷¹. Decía:

«La ‘tradición oral’ (...) es evocada como tal para oponerla a lo que ha sido elaborado por escrito, pero siempre por su ampliación y a menudo su prioridad en el tiempo, la ‘tradición oral’ goza de la preeminencia sobre el escrito. Se recordará, por ejemplo, que los libros, los más importantes en la historia de la humanidad, relatan las tradiciones anteriores a ellos y cuyo contenido no ha sido agotado por lo escrito»³⁷².

En el caso de Rwanda y sus habitantes, hay verdades que hay que extrapolar dentro de lo que se ha contado y guardado, por ejemplo, en la tradición oral antes de la llegada de los europeos y su escritura al final del siglo XIX, y al principio del siglo XX³⁷³.

Partiendo de esta evidencia de la tradición oral, como almacén de lo que eran y de cómo vivían los «banyarwanda», hemos intentado mostrar unas verdades indudables que nos permitieron conocer otras realidades verdaderas. No dudamos de que hubiera relaciones entre personas que poblaban Rwanda. Estas relaciones se justificarían también por un hecho: la diferencia. Y esta diferencia ocasionó rechazo o recepción. Rechazo de cosas que no ayudaban a prosperar o disfrutar verdaderamente de la vida. Recepción de

³⁷¹ Cf. Alexis KAGAME, (1972), « La tradition orale au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, Édité par le Centre de Bibliographie Rwandaise de l’Université Nationale de Rwanda, p. 43-59.

³⁷² « La ‘tradition orale’ (...) est dite telle par opposition à ce qui a été consigné par écrit. Mais toujours par son ampleur et souvent par sa priorité dans le temps, la ‘tradition orale’ jouit de la prééminence sur l’écrit. On se rappellera, par exemple, que les livres dont les plus déterminants dans l’histoire de l’humanité relatent les traditions qui leur étaient antérieures et dont tout le contenu n’a pas été épuisé par l’écrit ». Alexis KAGAME, « La tradition orale au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 44.

³⁷³ Cuando hablamos de los europeos nos referimos a los misioneros que en gran parte fueron autores de fundaciones de misiones, de creación de escuelas y centros de salud u hospitales. El cristianismo llegó en la región al final del siglo XIX: 1898, fecha de la primera fundación de la primera estación misionera en Muyaga (Burundi); y 1900 fecha de la fundación de las parroquias de Save y Zaza (Rwanda). Cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T.I. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi*, Grand Séminaire Interdiocésain de Bujumbura, Bujumbura, p. 4.

todos los elementos que apoyaban la vida y el gozo de la vida. Al parecer, es como si el espíritu egoísta y egocéntrico dominara en el carácter de mucha gente en Rwanda. No tenemos prisa en confirmarlo o en negarlo. Hace falta entrar mucho en su cultura para ir identificando la presencia de otra realidad: el fenómeno de la alteridad.

CAPÍTULO 5

APERTURA AL OTRO EN LA CULTURA DE LOS «BANYARWANDA»

5.1. Introducción

¿Qué había en la cultura ruandesa que la hace tan diferente de otras culturas africanas y de las del resto del mundo? Este capítulo, que se quiere centrar en lo cultural, nos ofrecerá respuestas. Evocaremos muchas cosas que tienen que ver con la creencia, o la relación intersubjetiva, que caracterizaban a los «banyarwanda». Por eso, hablaremos, por ejemplo, del tema del simbolismo y su importancia en la relación que tenían los «banyarwanda» con el otro, de la carencia del uso de máscaras o altares para sacrificios de tipo religioso. Luego veremos el papel que la vida desempeñaba en todo esto.

Nuestro objetivo en este capítulo es analizar, no sólo esta cultura, sino ir identificando y explicando los elementos que favorecen la apertura a los demás, la relación intersubjetiva. Queremos mirar esta cultura con optimismo para prepararnos a entender la realidad de una alteridad, necesaria para toda forma de comunión, comunicación, y diálogo intersubjetivo.

5.2. Para una comunión en una cultura llena de simbolismo

Está a la vista de todos: Rwanda, como lugar de los «banyarwanda», es uno de los pocos países del continente africano donde no se encuentran muchas lenguas. Mientras que identificamos solamente dos lenguas en Rwanda, «Kinyarwanda» y «Urukiga», hay,

por ejemplo, más de «trescientas sesenta lenguas en África central y meridional»³⁷⁴ (se trata solamente de lenguas bantúes).



Nº14: La parte de África donde se habla lenguas bantúes.

El hecho de tener casi una sola lengua, «Kinyarwanda», que se ha impuesto en todo el territorio ruandés, ha sido una desventaja y una ventaja para los «banyarwanda». Una desventaja, porque no ha favorecido el aprendizaje de otras lenguas extranjeras. Y una ventaja, porque fortaleció mucho la consolidación casi de una única cultura. Una cultura que se distinguió por su manera de vivir, de creer de los «banyarwanda», tal cual lo veremos más adelante.

Es verdad que, en muchas culturas africanas, encontramos una cierta creencia tal como lo podríamos verificar también en la cultura ruandesa: en Dios o Ser Supremo, en espíritus extraterrestres, o en difuntos³⁷⁵. Pero hay que matizar las cosas en este tema de la práctica religiosa. En otras culturas, encontramos cultos organizados y lugares sagrados, incluso altares para hacer sacrificios. Pero en Rwanda, aunque no podríamos negar la existencia de cultos, no podemos afirmar que había cultos especiales para un Dios, Ser Supremo. Sólo se conocía cultos para los difuntos. Veremos más adelante el porqué de esta actitud especial y que hace diferente a los «banyarwanda» dentro del resto de África bantue.

³⁷⁴ Miguel COMBARROS, (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú*, Editorial Mundo Negro, Madrid, p. 16.

³⁷⁵ Cf. Canisius NIYONSABA, (2011), *Orígenes de la ideología Hutu-Tutsi en la tradición de los grandes lagos y sus indicios de superación*, *op.cit.*, p. 83.

También se podría destacar la ausencia del uso de máscaras tal como lo podríamos notar en la tradición de otros pueblos africanos sobre todo en África de culturas bantúes. En estas culturas, las máscaras solían servir, no sólo para divertirse, sino también para transmitir un cierto sentido que afecta, directamente o indirectamente, a la vida de los seres en el mundo. Eran más usadas en los diferentes ritos que marcaban la vida del ser humano tal como funeraria, cosecha, iniciación cultural, etc.³⁷⁶. A veces, eran signos que simbolizaban la comunión entre vivos y toda la naturaleza que les hacía vivir y sobrevivir. «Algunos sostienen que, en los aspectos de máscara, hay expresión de sentimiento de angustia, el espanto, el dolor, lo cómico» escribían Soter Azombo-Menda y Pierre Meyongo³⁷⁷. La máscara protegía a la sociedad de las personas malintencionadas. Las figuras de animales o de sus familiares que aparecían en estas máscaras³⁷⁸ era una muestra de los deseos de comunión y de comunicación que animaba el espíritu de los que las usaban. Eran, para los vivos, una manera de mirar al lado y de valorar lo bueno que había para poder alabar a la vida, sostenerla, promoverla, y protegerla.

Por tanto, ¿podríamos decir que la ausencia del uso de máscaras en la vida religiosa de los «banyarwanda» pudiera significar que ellos eran indiferentes del mundo y de lo que había en él? Por supuesto que no. Los «banyarwanda» sabían valorar la naturaleza y usar todos los medios para conocer sus riquezas, protegerlas y perpetuarlas. Sabían que, sin el mundo, ellos mismos no existirían. Su vida dependía totalmente de lo que había en el mundo. Se organizaba la vida, a veces, siguiendo el modelo que el mundo les ofrecía. Para ellos, el mundo servía como instrumento para su método de promover y proteger la vida en general y la vida de ellos en particular. Por eso, debían mantener y

³⁷⁶ Cf. Soter AZOMBO-MENDA et Pierre MEYONGO, (1981) *Précis de philosophie pour l'Afrique*, Éditions Fernand Nathan, p.103.

³⁷⁷ « Certains soutiennent qu'il y a, dans les aspects du masque, l'expression de sentiment d'angoisse, la frayeur, la douleur, le comique ». Soter AZOMBO-MENDA et Pierre MEYONGO, (1981), *Précis de philosophie pour l'Afrique*, op.cit., p. 105.

³⁷⁸ Cf. Soter AZOMBO-MENDA et Pierre MEYONGO, (1981), *Précis de philosophie pour l'Afrique*, op.cit., p.103.

cuidar su comunión con los entes de la tierra. A mi manera de pensar, esta comunión que hay entre los vivos y el resto del mundo, era tan estrecha que no hacía falta un intermediario. No había ni espacio, ni urgencia para el uso de máscaras (entendidas como instrumentos para facilitar la relación entre el ser humano y el resto de su entorno).

Sin embargo, no hay que negar la realidad del simbolismo en la cultura ruandesa. Cada gesto de los «banyarwanda» estaba cargado de símbolos significativos que necesitaban ser interpretados para poder llegar a su verdad y poder disfrutar de su sentido. Para los «banyarwanda», todo tiene su sentido en este mundo. Dicen que «n’uhigimye aba avuze» [«incluso él que murmura dice algo»]. Para ellos, una palabra, un silencio o cualquier gesto, tiene su sentido: su por qué y su para qué. Nada, en este mundo, es gratuito o fortuito. Si hay algo, tiene que haber también una razón para poder justificarlo. Todo lo que hay en el mundo, lanza un mensaje que necesita ser recibido, e interpretado para poder abrazar su sentido. Lo veremos con detalle más adelante. Ahora centremos nuestra atención sobre el tema de la vida en esa cultura.

5.3. Una cultura para la vida

Ahora analicemos uno de los elementos constitutivos de la cultura de los «banyarwanda»: su creencia. Orientaremos nuestras miradas sobre lo que hay dentro de esta creencia. Cada vez que describiremos tal o cual objeto de esta cultura, intentaremos explicar el por qué o el para qué de su existencia. Nuestro interés es poder explicar la realidad del «munyarwanda» en todo lo que desea y aspira. Hablaremos de su vinculación con un Ser supremo, con los difuntos y con los vivos que hay en su mundo.

5.3.1. La existencia real de un Creador

Como lo hemos expresado anteriormente, no hubo ningún indicio para afirmar la existencia de altares y templos en la antigüedad religiosa de los «banyarwanda». Esto genera unas cuantas preguntas: ¿Existía o no una creencia en un Dios? ¿Ignorar sus varias manifestaciones en el mundo, por varias formas, no implicaría *ipso facto*, afirmar su

inexistencia? Lo que hay es evidente: la realidad de los entes creados supone la existencia real de su Creador. Cada uno tendría sus razones y todo su derecho de llamar a este Creador y relacionarse con él como quiera. Lo cierto es que hay un vínculo (implícito o explícito) de relaciones entre ellos (criaturas y Creador). También, esto podría ser verificado en la realidad vital de los «banyarwanda» tal cual lo afirmó contundentemente Aloys Bigirumwami (Mgr.), primer obispo autóctono de Rwanda, en su charla sobre «La religion traditionnelle au Rwanda» [la religión tradicional en Rwanda]³⁷⁹. Los «banyarwanda» se les reveló ese Dios como Creador de todo lo que hay en el mundo. Esto coincide con lo que Aloys Bigirumwami (Mgr.) afirmó al reaccionar la creencia tradicional de los «banyarwanda» con la revelación cristiana. Decía: «voluntariamente, diría que, hablando de la religión tradicional ruandesa, me refiero a ‘diversas maneras que Dios utilizó antiguamente para comunicar con nuestros padres (...)’»³⁸⁰. Dios se revela a cada uno según sus posibilidades de entenderle. Quiere ser experimentado en la vida de la persona que quiere hacerlo y sobre todo de la persona razonable tal como lo diría el mismo obispo³⁸¹. Dios se ha preocupado en revelar su persona a los hombres. Pero todos los hombres no han llegado, de una manera igual, a un mismo conocimiento. Unos tienen un nivel más alto que los demás en este proceso de conocerle o de disfrutar de su presencia.

Además de un conocimiento sobre lo que es Dios y su presencia real en el universo humano, el «munyarwanda», por su parte, tenía claramente una experiencia vital de un Dios Bueno, Supremo y Misterioso que sobrepasa todos los intentos de definiciones formuladas por el ser humano. Por eso, el «munyarwanda» no encontraba otra forma para

³⁷⁹ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, *op.cit.*, p. 60-75.

³⁸⁰ « Je dirais volontiers, qu’en parlant de la religion traditionnelle rwandaise, je parle des ‘diverses manières dont Dieu a jadis parlé à nos pères (...)’ ». Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, *op.cit.*, p.63.

³⁸¹ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (MGR.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*,

explicar lo que es Dios. Usaban una fórmula tautológica: «Imana ni Imana nyine» [«es evidente: Dios es Dios»]³⁸². Así, ¡se decía todo de Dios!

A primera vista, y de una manera equivocada, se podría juzgar esta tautología de sinsentido o de un simple juego de palabras. Sin embargo, se trata de una repetición de palabras que vehiculan, en sí, un sentido importante en la creencia de los «banyarwanda». O quizás era que los «banyarwanda» se guardaban de definir demasiado a Dios, por falta de palabras o de expresiones exactas. Nunca han tenido la pretensión de poder ofrecer una definición exacta de Dios. Reconocían los límites de las palabras y expresiones de su lengua. Han sentido su pequeñez y limitación de su inteligencia delante de la grandeza y la realidad sin límites de Dios. ¿No sería esto lo que san Agustín, con toda su humildad intelectual, afirmaba cuando decía que Dios en su naturaleza va más allá de nuestra inteligencia? Según él, el ser humano se equivocaría si pretende agotar, con sus expresiones, la definición de Dios. Así escribía san Agustín en el libro primero de sus *Confesiones*: «los que hablan mucho de Vos se quedan tan cortos como si fueran mudos»³⁸³. Acaso un argumento como este, ¿no podría justificar también, en la cultura de los «banyarwanda», la ausencia de estatuas, imágenes, o altares para un culto a Dios? Desde nuestro punto de vista, más difícil sería negarlo que afirmarlo.

De todas maneras, desde el punto de vista lingüístico, notamos algo especial que nos puede aclarar la concepción que los «banyarwanda» tenían de Dios. En su lengua, el término «Imana» usado para traducir el de «Dios», parece sobrepasar las normas gramaticales, que rigen la constitución de palabras en la mayoría de las lenguas llamadas bantúes³⁸⁴. ¿No sería así una manera de hacer diferencia entre Dios y las otras cosas que

³⁸² Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, *op.cit.*, p. 65.

³⁸³ AGUSTÍN, (1961), *Confesiones*, Libro primero, Capítulo IV, N°4, Plaza & Janés, Buenos Aires-Barcelona-México, p. 15.

³⁸⁴ Estas clases son: «mu-ba-mu-mi-ri-ma-ki-bi-n-n-ru-ka-tu-bu-ku-ha». Cada nombre en «Kinyarwanda», según que indica un ser vivo, o un ser humano, u otras realidades del mundo, pertenece a su clase. Así «Imana», indicando un ser que no es un ser humano, pero que es un ser vivo especial no tiene características gramaticales para poder clasificarlo en la primera clase (que es la clase de los nombres de seres humanos en singular; o en la segunda clase que sería la clase de los nombres que indican los seres humanos en plural).

hay en el mundo? Y otra cosa llamativa se deja observar en esta tradición lingüística de los «banyarwanda». Se trata del uso frecuente de los atributos de Dios: «Rurema» [Creador], «Rugira» [Dios que posee], etc.³⁸⁵. Todos estos atributos demostraban que los «banyarwanda» tenían una cierta experiencia de Dios. Eran capaces de expresar su experiencia con Dios. No dudaban de que todo lo que había en el mundo tenía que ver con la realidad de Dios. Su fundamento, y su razón de estar en el mundo dependía de la existencia real de Dios, Él que es fuente de felicidad³⁸⁶.

5.3.2. Cercanía o lejanía de Dios

No hay lugar a dudas de que los «banyarwanda» tenían una idea clara y distinta de un Dios como autor de todo. Todo fue creado por Él. Y lo ha creado por su voluntad amorosa. Esta voluntad es incondicional tal como lo expresa mejor este proverbio: «Imana iraguha ntimugura, iyo muguze iraguhenda» [«Dios te regala algo no te lo vende,

Cf. Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, Académie Royale des Sciences d'Outre-mer, Bruxelles, p. 40-42.

³⁸⁵ Cf. Bernardin MUZUNGU, (1989), « Religions traditionnelles africaines et théologie africaine », en *Semaines Théologiques de Kinshasa* « Théologie africaine. Bilan et perspective », en *Actes de la dix-septième semaine théologique de Kinshasa 2-8 avril 1989*, Faculté Catholique de Kinshasa, Kinshasa, p. 71-93. Bernardin Muzungu, sacerdote de la congregación de los dominicos, es uno de los africanos que han dedicado sus estudios para comprender las religiones tradicionales de África (Rwanda y Burundi). Una de sus tesis defendidos era negar los términos como religiones primitivas. A él le gustaba con razón hablar de religiones tradicionales africanas. Para él, la primera expresión evocaba una cierta comparación errónea con los tiempos antiguos del mundo occidental (p.71-72). Otra idea defendida en su comunicación citada, era la existencia de las bases para poder afirmar de un monoteísmo en esta tierra. Es esta idea que le empujó a hablar no de religiones tradicionales sino una sola religión tradicional (p.81). Para él, los africanos creían claramente en un Ser Supremo y que este Ser Supremo era, para ellos, el Creador de todo lo que hay. Funda sus argumentos partiendo de datos lingüísticos. Identifica un mismo radical en las diferentes palabras utilizadas para identificar el Creador: «DEM». En «Kinyarwanda» es «REM» (por el fenómeno de regionalización el «D» se ha cambiado en «R» (p. 79).

³⁸⁶ Cf. M. MULAGO GWA CIKALA, «Solidarité africaine et corresponsabilité chrétienne à la lumière de Vatican II», en *Semaine théologique de Kinshasa* «Foi chrétienne et langage humain», Actes de la septième semaine théologique de Kinshasa (24-29 juillet 1972), Faculté de Théologie Catholique, Kinshasa, p. 87.

porque cuando te lo vende, te lo vende muy caro»]³⁸⁷. ¡Qué incomparable es esta sabiduría religiosa! ¿Encontraríamos argumentos para negar una realidad como esta que obraría con su generosidad en la realidad vital de los seres que hay en el mundo?

Eran imprescindibles las relaciones con este Ser Supremo y Generoso. La vida de otros seres en el mundo estaba conectada directamente con la de Dios. De allí, surge la pregunta y respuesta que planteó Aloys Bigirumwami (Mgr.) en su charla arriba citada: ¿Dónde vive Dios? Dios vive en todos los sitios, aunque no se lo ve con ojos carnales³⁸⁸. Además de esto, nos parece importante y llena de sabiduría, la explicación que se ofrece a los niños que necesitan conocer el lugar de Dios. A ellos, se les suele decir que el Dios de los «banyarwanda» es el mismo que el Dios de los otros hombres que hay en el mundo. De día, está fuera de Rwanda. Pero al atardecer viene para pasar la noche con los «banyarwanda»³⁸⁹. Esto es, no sólo una manera de expresar la invisibilidad física de Dios en la experiencia vivencial de los «banyarwanda», sino también una manera de alabar a Dios que nunca olvida a los suyos. Pase lo que pase, Dios está con ellos. Después de las dificultades que no faltan en la vida, Dios pasa para aliviar y consolar a los suyos.

Dicho esto, diríamos que la verdad de lo real no está solamente en lo que se ve con los ojos carnales. Se trata también de realidades cuya verdad necesita de la fe para ser demostrada. Para los «banyarwanda», se vivía la presencia de Dios mucho más que se la pensaba. Se disfrutaba de lo que Dios ofrecía sin preocuparse de donde ni de cómo lo ofrecía y lo distribuía. La verdad era que la cercanía misteriosa permitía esta relación que calificaríamos de «unidireccional» como lo veremos un poco más adelante.

Ahora, centremos nuestra atención sobre unas realidades que había en la cultura ruandesa y que podrían poner en duda su creencia en un Dios Bueno y Cercano. Para

³⁸⁷ Cf. Marcel PAUWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda. Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, Rapporteurs : MM.N. de Cleene et N. Laude, Académie Royale des Sciences Coloniales, Bruxelles, p.11.

³⁸⁸ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 65.

³⁸⁹ Lo expresa mejor un proverbio de la lengua «Kinyarwanda»: «Imana yirirwa ahandi igataha mu Rwanda» [«Dios pasa el día fuera y de noche vuelve para pasar la noche en Rwanda»]. Cf. Marcel PAUWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda. Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957, op.cit.*, p. 30.

empezar, recordamos el proverbio de los «banyarwanda» que dice «ijoro ribara uwariraye» [«la noche es conocida por la persona que ha veado (sin dormir). Se entiende mejor el sufrimiento del prójimo cuando se ha pasado ya de la misma prueba»]³⁹⁰. Aquí la «la noche» simboliza todo sufrimiento y dificultad. Para los «banyarwanda», todo lo de la noche era peligroso. Temían de ser robados de sus cosas, o de ser dañados en su vida. Sin embargo, esta realidad de la noche no es solamente una cobertura de lo que podía causar males en la vida del ser humano, sino que también era el momento oportuno para hacer cultos de aspecto religioso. Quién sabe si la noche no era, para ellos, una posibilidad ofrecida para que pudieran desarrollar una espiritualidad de cercanía con su Dios. Dios, que tiene tiempo para todos, procuraba estar con los «banyarwanda», en el momento que más lo necesitaban: la noche. Les escuchaba, les protegía y operaba sin que ellos mismos se enterasen.

Si era así, ¿qué diríamos, entonces, de otros proverbios o expresiones de la misma lengua «Kinyarwanda» que parecían expresar la lejanía de un Dios? ¿No afirmaban los mismos «banyarwanda» que «sólo podría afirmar la cercanía del cielo el que nunca ha sido estrangulado» [«Utaranigwa agaramye agira ngo ijuru riba hafi»]³⁹¹; o que «al que invoca a Dios insistentemente sentado cerca del fuego, Dios le unge con cenizas» [«uwambariza Imana yicaye ku ishyiga ikamusiga ivu»]³⁹²? Estos proverbios parecen contradecir claramente lo que hemos expuesto en el final del párrafo anterior: la cercanía de un Dios Bueno y atento a las necesidades del ser humano. ¿Cómo podríamos conciliar estas dos posiciones aparentemente opuestas: de un lado la cercanía de Dios y de otro lado su lejanía? Esta pregunta nos abre a otras: ¿qué es lo bueno?, y ¿de dónde viene el mal?

³⁹⁰ «La nuit est connue par celui qui l'a passé (sans dormir). On comprend mieux la souffrance d'autrui dans la mesure où soi-même l'on a été éprouvé». J. Chrysostome KANANURA, (f.j.), (1975), *Imigani y'imigenurano y'imfasha abarezi (Proverbes Rwandais expliqués à l'usage des Educateurs)*, op.cit., N° 207, p. 50.

³⁹¹ Cf. Karoli KAYIRANGA, (2007), *Imigani y'imigenurano n'inshoberamahanga bisobanuye*, Butare, p. 27 .158, N° 561.

³⁹² Cf. Marcel PAUWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda. Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, op.cit., p. 12.

Para los «banyarwanda», los buenos momentos eran consecuencias de las bendiciones ofrecidas por Dios. Todo lo bueno venía de Dios, era fruto de su cercanía. Y el mal era, para ellos, símbolo de su ausencia. Sin embargo, recordamos que, la presencia divina no dependía de nada ni de nadie, sino de su propia Voluntad amorosa. Por eso, abandonarse con confianza en la mano todopoderosa de Dios era su única actitud, la única ley que pudiera guiar toda su conciencia (toda su vida). Tenían que estar en una postura para poder bien recibir, con todo su corazón, todo lo que Dios les daba. De allí se justificaría lo que expresa unos proverbios ruandeses como «Akaje karakirwa» o «Akabi kakirwa nk' akeza» es decir, «lo que hay en la vida (bueno o malo), tiene que ser recibido», o «Se acoge el mal de igual manera que se recibe el bien». ¡Qué coraje!

Un coraje como éste, nos enseñaría algo sobre la profundidad de la fe de los «banyarwanda». Estaban convencidos de que todo lo mandaba Dios. Por eso, muchas veces, en medio de las dificultades, se animaban también con palabras como estas: «Iyakaremye niyo ikamena» [«Lo destroza sólo Él (Dios Creador) que lo ha creado»]³⁹³; «Umwanzi agucira akobo Imana igucira akanzu» [«Cuando el enemigo te prepara una fosa para hundirte (matarte), siempre Dios al mismo momento te hace una puertita para poder salvarte»]³⁹⁴; etc. Sabían claramente que, por ellos mismos, no podían hacer nada para salvar su vida. Contaban siempre con la ayuda de los demás y por supuesto con la de Dios. De allí, se originaban y se fundamentaban diferentes cultos que ellos solían hacer en su vida. ¿Para quién lo hacían?

5.3.3. Lo Sumamente Bueno no necesitaba cultos

Los «banyarwanda» estaban convencidos de que Dios era Omnipotente, Todopoderoso, Bueno y Perfecto por excelencia. Nada le faltaba. Por su naturaleza, era autosuficiente. No necesitaba nada de los hombres. No exigía incluso cultos tal cual lo destacó mejor Aloys Bigirumwami (Mgr.): «Sería una locura pretender dar culto exterior

³⁹³ Cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T. 1. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi*, op.cit., p. 56.

³⁹⁴ Cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T. 1. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi*, op.cit., p.59.

a Dios. ¿Cuál sería la canción? ¿Cuál sería la casa que podríamos construir para Dios? ¿Cuál sería el lugar donde podríamos reservar para Dios? »³⁹⁵ Se entiende ahora la razón por la cual, a los «banyarwanda» no les interesaba hacer altares y cultos para su Dios. Pero la ausencia de culto para Dios no quita nada de la creencia que tenían en Él. Sirviéndonos en las palabras de Juan González Nuñez podríamos apoyar y aclarar esta idea de la manera siguiente:

«El conocimiento de la existencia de Dios no significa necesariamente que ocupe el lugar central en la religiosidad y en el culto (...). Conviene, sin embargo, advertir que, para el africano, ausencia de culto no significa necesariamente negación de la primacía absoluta de Dios o la abdicación por parte de sus responsabilidades. Al contrario (...)»³⁹⁶.

De hecho, los «banyarwanda» hubieran expresado sus relaciones con su Dios, no por hechos culturales, sino por todo un corazón convencido de su realidad en la vida del ser humano. Se trataba de un culto de otro estilo. Se trataba de una relación vivida, de esa relación que se hacía visible incluso en lo que Mulago gwa Cikala define como «unité de vie» [unidad de vida]³⁹⁷. Se trata de una unidad que exige una cierta implicación participativa y activa en la realidad vital del otro.

Si los altares y cultos son una de las cosas visibles que nos aseguran la existencia de una creencia en algo sobrenatural, y si afirmamos que, en la cultura ruandesa, se carecía, por tanto, de estos dos elementos, ¿sería, de una manera u otra, afirmar que Dios nunca ha tenido trato con los «banyarwanda»? Por supuesto que no. Los «banyarwanda» han tenido siempre su lugar privilegiado en la realidad de Dios y viceversa. Siempre se ha sentido protegido por un Dios Omnipotente tal cual lo hace recordar este proverbio de la lengua «Kinyarwanda»: «Agati gateretswe n’Imana ntigahungabanywa n’umuyaga»

³⁹⁵ « Ce serait de la folie que de prétendre rendre à Dieu un culte extérieur. Quel chant ? Quelle maison peut-on construire pour Imana ? Quel lieu concevoir où confiner Imana ? » Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, op.cit., p.65.

³⁹⁶ Juan GONZÁLEZ NUÑEZ, (1996), *Las religiones tradicionales africanas y su vigencia*, Ediciones SM, Madrid, p. 21-22

³⁹⁷ Cf. M. MULAGO GWA CIKALA, «Solidarité africaine et corresponsabilité chrétienne à la lumière de Vatican II», en *Semaine théologique de Kinshasa* «Foi chrétienne et langage humain», op.cit., p. 86.

[«El árbol plantado y protegido por Dios no puede ser movido por el viento»]³⁹⁸. De hecho, nadie es autosuficiente. Lo que el hombre es, depende siempre de los demás. Para realizarse, el hombre necesita la ayuda del otro sobre todo de Dios Omnipotente que es el Otro por excelencia. El contacto o la relación con Él se ve confirmada y reforzada por la cercanía de ese Dios. Se trataba de una cercanía que no puede aceptar un intermediario, sea lo que sea³⁹⁹.

Los «banyarwanda» no veían la necesidad de desarrollar un culto especial para poder pedir algo a Dios o agradecerle. Para recibir unos favores divinos, sólo bastaba un contacto personal y directo con Dios sin intermediarios. La oración que solía formular para Dios no era comunitaria, sino algo que le salía del interior de su corazón⁴⁰⁰. Sus deseos eran que Dios pudiera llenar sus corazones con sus bienes. Y como sabían claramente que todo lo que llenaba el corazón se expresaba al exterior con los labios⁴⁰¹, no quisieron pretender encerrarse en los cultos definidos para poder expresar sus vivencias con Dios. Quisieron disfrutar de su libertad para poder expresar, de varias maneras, estas vivencias según lo que les dictaban su «umutima» [corazón].

De todo esto, podemos sacar unas consideraciones conclusivas. Es cierto que había un culto para Dios. Pero ese culto no se agotaba en una liturgia bien definida, en un lugar bien determinado, sino en las expresiones espontaneas que traducían una cierta experiencia de vida que el «munyarwanda» tenía de Dios y su intervención en la historia humana. Los apellidos⁴⁰² comunes en la cultura ruandesa confirmarían esta idea. Si

³⁹⁸ Cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T. 1. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi*, op.cit., p.46.

³⁹⁹ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, op.cit., p.66.

⁴⁰⁰ El corazón [«umutima»] en la cultura ruandesa era más que esta parte del cuerpo humano. Era el centro de todo el ser humano. Era lo que mandaba todo del ser humano: «kami ka muntu» [«el rey del hombre» o la conciencia]. Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 22- 29.

⁴⁰¹ Nos referimos al sentido de este proverbio de la lengua «Kinyarwanda»: «Akuzuye umutima gasesekara ku munwa» [Todo lo que está en el corazón se expresa con y por los labios].

⁴⁰² En la cultura de los «banyarwanda», todo apellido tenía algo que ver con la situación y el acontecimiento que precedían o acompañaban el nacimiento. Podía evocar la situación socio-histórica, del niño, la de sus padres, la de su familia, o la de su tierra. Podía ser deseos formulados por los padres o lecciones (mensajes)

admitimos que cada apellido estaba cargado de sentidos, ¿por qué no podríamos pensar que, todos los nombres que se referían a Dios, traducían una experiencia que una persona hubiera tenido de Dios? Entonces, se entenderá bien que tal persona pudiera imponer a su hijo un apellido relacionado con la realidad de su experiencia con Dios⁴⁰³. Es el caso, por ejemplo, de «Habyarimana» [Es Dios que engendra]. Porque, quizás sabía que todo fue creado por Dios y que él no valía más que un instrumento de Dios⁴⁰⁴. Aplicándolo a su hijo, ¿no sería un gesto espiritual de parte de los padres que simbolizaba un cierto abandono en las manos de ese Dios Bueno, una manera de sacrificar su propia voluntad para poder abrirse a la de un Dios Todopoderoso?

Desde nuestro punto de vista, todo esto era una manera privilegiada para dar culto a Dios, con su corazón cuyo contenido no podía ser encerrado en su interior, sino que salía fuera por vía de su boca u otro gesto similar. *Mutatis mutandis*, los «banyarwanda», pudieran interpretar bien las palabras del salmista afirmando que su Dios no quiso sacrificios y holocaustos, sino que les dieron un corazón que le reconociera y le compartiera con los demás⁴⁰⁵. El nombre de Dios estaba siempre en sus corazones y desbordaba en sus labios. Sus oraciones les acompañaban a lo largo de su vida. Para ellos, la vida es un tesoro importante que hay que guardar, cueste lo que cueste. Y Dios es Bueno, porque es dador y protector de la vida.

que estos querían transmitir a su entorno. cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T.I. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi, op.cit.*, p. 3. El apellido, en la cultura de los «banyarwanda» era todo un mundo de experiencia, una expresión de una cierta vivencia, y una manifestación de sus creencias.

⁴⁰³ Cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T.I. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi, op.cit.*, p.3-38.

⁴⁰⁴ Aquí nos referimos al sentido literal e intencional que Bernardin Muzungu dio al apellido «Habyarimana» con lo cual el único Dador de la vida es Dios. Y los hombres son instrumentos suyos para transmitir esta vida. Cf. Bernardin MUZUNGU, (1974), *Le Dieu de nos pères. T.I. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi, op.cit.*, p. 4-5.

⁴⁰⁵ Véase estas palabras del salmista: «Sacrificio y ofrenda de cereal no has deseado; has abierto mis oídos; holocausto y ofrenda por el pecado no has requerido». *Salmo 40(39), 7.*

5.3.4. Difunto, puente unidireccional

Podemos extender nuestro análisis hablando, no sólo de la relación del hombre con su Dios, sino también del papel que juegan los antepasados en la vida de los vivos. Esto nos permitirá acercarnos mucho más a las maneras que los «banyarwanda» disponían para poder expresar sus vivencias (dolor o alegría) o su estar con algo deferente de ellos. Lo haremos partiendo de cómo hacían sus cultos para los muertos, del sentido que estos cultos tenían en la vida de una persona o de la de toda la comunidad. De allí, entenderemos, no sólo del para qué, sino también del porqué de estos ritos de carácter religioso.

Como hemos dicho anteriormente, los «banyarwanda», en sus creencias, parecían expresar, de vez en cuando, una idea: hay un Dios cercano. Se trata de una cercanía que no admite la existencia de un intermediario, o de una realización cultural organizada con normas rituales determinadas. Pero al mismo tiempo, nos consta que conocían y hacían cultos uniformes y bien ordenados para los muertos y antepasados. De repente, nos surge una pregunta: ¿de qué servían, entonces, estos ritos y cultos que hacían? ¿Acaso, podríamos considerar a los antepasados como intermediarios entre Dios y los «banyarwanda»?

Ante todo, recordar que, como cualquier ser humano, los «banyarwanda» aspiraban a la felicidad. ¿En qué consistía su felicidad? Es otra pregunta que merece la pena ser explicada antes de poder explicar el sentido de cualquier trato que los «banyarwanda» tenían con Dios o con sus antepasados. Contestar a esta pregunta nos dará también claves para comprender las diferentes actitudes que les caracterizaban al relacionarse con el mundo y con lo que hay en el mundo.

Para saber en qué consistía la felicidad para los «banyarwanda», habría que referirse a sus invocaciones más importantes, tal como nos lo hizo ver Aloys Bigirumwami (Mgr.): «escucha Dios de Rwanda, dame una vida mejor a mí, a todos los míos, a mi mujer y a mis hijos, dame hijos, vacas y fortuna, que seas favorable para mí»⁴⁰⁶. Por tanto, su felicidad consistía en tener una vida duradera y poder gozarla. Esto

⁴⁰⁶ «Umva Mana y'i Rwanda, mpa ubuzima buzira umuze njye n'abanjye bose, umugore wanjye, abana banjye; mpa abana, mpa inka n'ubukungu, nyerera». Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imiziririzo mu Rwanda*, Quatrième Édition, Diocèse de Nyundo, Nyundo, p. 219 – 269.

suponía tener buena salud, y cosas para poder mantenerla (aquí entraba en juego el hecho de ser rico materialmente). Suponía tener descendencia para poder perpetuar la vida en la progenitura. La felicidad era vivir sin molestias y poder gozar de la misma vida incluso después la muerte. La supervivencia, es decir, quedarse en la memoria de los suyos, era el deseo de todo «munyarwanda» digno de su nombre. Y Dominique Nothomb se dio cuenta de que se trataba de una «totalidad»⁴⁰⁷, es decir, de una síntesis de vida, que, a pesar de todo, caracterizaba a todo «munyarwanda»: «Hombres que una síntesis de vida, arraigada en el fondo de su corazón (...) sin que sea formulada con conceptos claros y distintos, más allá de sus conflictos cotidianos, les hizo hermanos»⁴⁰⁸. Su preocupación suprema era vivir, hacer vivir lo que era suyo, y hacer que su vida se perpetúe por los siglos de los siglos. No se quedaba, sólo disfrutando de la vida, sino que también hacía todo para cuidarla. Porque sabía que, para él, la vida era un tesoro frágil que había que cuidar. Lo expresaba así en un proverbio como «amagara araseseka ntayorwa» [la vida puede extenderse al suelo, pero una vez extendida al suelo, no puede ser recogida (recuperada)]⁴⁰⁹.

No perdamos de vista que, en todo, el «yo» se impone, se hace centro de todo. Hay vidas en el mundo. Pero la más importante es la mía. La vida de los demás está en un segundo plano tal como lo expresa uno de los proverbios de la lengua «Kinyarwanda» que dice que cuando se echa vidas en el aire, cada uno busca primero que su propia vida no caiga al suelo, es decir, salva la suya. Por eso hay que protegerla. Hay que cuidarla. Es una cosa de gran valor⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ Dominique Nothomb destacó que cada vez que el «munyarwanda» se sentía amenazado en su «totalidad» surgía siempre «conflictos apasionados». Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 14.

⁴⁰⁸ « Des hommes qu'une synthèse de vie, inviscérée au fond de leur coeur (...) sans qu'elle fut formulée en concepts clairs et distincts, rendait frères au-delà de leurs quotidiens conflits ». Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 13.

⁴⁰⁹ Cf. Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, op.cit., p.208.

⁴¹⁰ Se expresa así : « Iyo amagara aterewe hejuru, umwe asama aye, undi aye » [« Lorsque la vie est projetée en l'air, l'un attrape la sienne et l'autre la sienne (avant qu'elle ne tombe et ne s'écrase au sol) »]. Esto significa simplemente que cuando la vida se encuentra en peligro cada persona procura a asegurarse primero

Todo esto podría anticipar la explicación del sentido del dolor que el «munyarwanda» pudiera tener cuando estaba atacado o molestado en su propia vida o en la de los suyos. También, nos permite comprender por qué el hecho de morir sin dejar descendencias, es decir, sin dejar hijos, estaba considerado como una maldición para la persona difunta y para toda su familia. Una persona que muere sin hijos, era considerada como una difunta muy peligrosa⁴¹¹, capaz de causar grandes daños a toda la familia. Para que, más tarde, no hubiera consecuencias nefastas en la vida de los suyos, nos consta que lo enterraban poniendo un carbón apagado en su tumba⁴¹². Era una manera de decirle que ella no debería exigir más que lo que dejó. No ha dejado nada a su familia porque no dejó hijos. Por eso, ninguna razón le valía para molestar a los vivos. Pero, aun así, ese difunto

que la suya está fuera del peligro. Cf. Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, *op.cit.*, p.208-209. Esto muestra lo importante que era la vida de una persona.

⁴¹¹ Partiendo de los daños causados, los difuntos se clasificarían en unas categorías. Hay difuntos más peligrosos que los demás. Estos son, a veces, las personas que mueren jóvenes sin dejar descendencia (hijos); que mueren fuera de su tierra [Abagwa gasi]... (Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizirizo mu Rwanda*, *op.cit.*, p. 280). Causan mucho miedo a los vivos que siempre piensan que estas personas volverán a exigir lo que les había faltado en su vida terrenal. Por eso, deberían hacer cultos a ellos: una manera simbólica para hacerles volver a su tierra, a su casa. Por ejemplo, se les construye unas casitas donde podrían dormir tranquilamente; se les ofrece simbólicamente una mujer (o un marido) para que donde se encuentren, se queden tranquilos sin sentirse olvidados en otras tierras o vergonzosos de no haberse casado.

También los difuntos se clasifican según los lugares que ocupan. En general, el «munyarwanda» piensa que los volcanes son los lugares reservados para los difuntos. Hay dos categorías de volcanes: los que están apagados y los que están todavía en actividad. Los volcanes apagados son los lugares de los buenos difuntos, sobre todo estos que durante la vida terrenal fueron iniciados al culto de «Ryangombe». Los demás difuntos, es decir, los malos y los que nunca han hecho culto a «Ryangombe» se encuentran en los volcanes en activos como «Nyiragongo» (Es un volcán que está en la parte Norte Este del Congo Democrático cerca de Rwanda. Antiguamente, antes de la colonización esta parte formaba parte del Reino de Rwanda. La mayoría de personas que viven en esta región comparte muchas cosas culturales con los «banyarwanda»). Cf. Marcel PAWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda, Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, *op.cit.*, p.115-116.

⁴¹² Usaban de un carbón apagado para simbolizar una vida apagada, terminada. No hay perpetuación de su vida. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizirizo mu Rwanda*, *op.cit.*, p. 137.

atacaba fuertemente a los suyos exigiendo que le asignasen hijos, mujer o marido, lo que fuera que le faltó en su vida terrenal.

Es verdad, el «munyarwanda» estaba convencido de que con la muerte no termina todo del ser humano. Con lo cual se confirmaría lo que un poeta africano Léopold Sédar Senghor afirmaba sobre los muertos: «O Muertos, que siempre han rehusado de morir, que han sabido resistir a la muerte»⁴¹³. «Pues los muertos siguen viviendo de alguna manera en medio de los vivos»⁴¹⁴ tal cual lo escribió también Juan González Nuñez en su libro *Las religiones tradicionales africanas y su vigencia*. Siguen, de una manera u otra, relacionándose con los suyos vivos. De hecho, los «banyarwanda» se sentían obligados a mantener una buena relación con ellos. Procuraban ofrecerles lo que más les hubiera gustado mientras vivían⁴¹⁵. Sobre todo, sabían que el peor mal que se les podía hacer, era olvidarles. Olvidar a alguien es matarle una vez por todas. Un difunto⁴¹⁶ no podía aguantar jamás que los suyos (vivos) le pudieran olvidar. Lo que reclamaban,

⁴¹³ « O Morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez su résister à la mort ». Léopold SÉDAR SENGHOR, (1984) *Poèmes*, Éditions du Seuil, Paris, p.9.

⁴¹⁴ Juan GONZÁLEZ NUÑEZ, (1996) *Las religiones tradicionales africanas y su vigencia*, *op.cit.*, p. 29.

⁴¹⁵ Después de su muerte, tenían derechos de seguir disfrutando de la vida. Para los «banyarwanda», la muerte no termina todo del ser humano. Se trata de un cambio de estado en su vida que se sigue incluso después de su muerte. Pero la vida que dispone después de la muerte necesita mucho del apoyo de los suyos vivos.

⁴¹⁶ La mayoría de autores que han intentado definir la palabra «umuzimu» («abazimu» en plural) están de acuerdo sobre su sentido etimológico. Para ellos, el término «umuzimu» vendría de dos palabras «umuzima» el vivo, «ikuzimu» (la fosa o de abajo en la tierra). Entonces «umuzimu ni umuzima w'ikuzimu» (el difunto es el vivo de la fosa). Por eso se le pide, justo después de su muerte, que sea el buen representado en la fosa. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda*, *op.cit.*, p. 137. Pero, antes de Aloys Bigirumwami(Mgr.), Marcel Pauwels explicó maravillosamente la palabra «umuzimu», relacionándola no con algo que se ha apagado, sino con algo que goza de una cierta y buena salud «ubuzima». Decía que «si (esta palabra) deriva del adjetivo 'nzima', y tendría el sentido de: quien es vivo de verdad, porque se dice 'nzima' para un ser que esta de buena salud, que se encuentra bien, sano y salvo (...) y es este sentido que hay que aplicar a 'muzimu'» [«s'il dérive de l'adjectif 'nzima', il aurait le sens de: celui qui est bien vivant, car 'nzima' se dit d'un être qui est en bonne santé, bien portant, sain et sauf (...) et c'est, je crois, le sens qu'il faut donner à 'muzimu'»]. Marcel PAUWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda, Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, *op.cit.*, p.78.

era sólo quedarse en la memoria de los suyos. Había que reconocer su lugar y su papel en la vida de los vivos. Su estado de ánimo se manifestaba en la vida real de sus familiares vivos. La felicidad de los vivos era signo de que ellos (difuntos) estaban contentos, satisfechos y orgullosos de toda su familia. Por el contrario, en el caso de cualquier tipo de sufrimiento⁴¹⁷ que afectara a los vivos, era señal que los difuntos estaban enfadados. Había que ofrecer algo para poder tranquilizarlos. Había que tranquilizarlos para que dejaran tranquilos a los vivos. Es lo que se encuentra mejor expresado en las palabras de Juan González que analizó bien estas prácticas tradicionales de los africanos: «Las comidas y libaciones que se les ofrecen son, a la vez actos de acogida y formas de decirles que dejen en paz a los vivos. La gente tiene especial cuidado en observar las normas referentes a los entierros, de lo contrario, los muertos vendrían a vengar el agravio mediante una enfermedad o cualquier otra desgracia»⁴¹⁸.

Desde luego, nos consta que los «banyarwanda» sabían claramente que su vida dependía de muchas cosas del mundo. Si no fuera así, ¿cómo explicaríamos el uso de muletas que solían llevar para ser protegidos, o para tener suerte, etc.? ¿Cómo explicaríamos el uso del pollito u otras cosas⁴¹⁹ del mundo que el especialista⁴²⁰ utilizaba para interpretar, para aclarar el presente, y preparar el futuro de quien lo necesitaba? ¿Cómo explicaríamos que esta comida o bebida era echada en un lugar dado para que fuera recibida por un tal difunto?

Los «banyarwanda» estaban seguros de que el bien venía siempre de Dios y que la causa del mal debía ser buscada en sus maneras que ellos tenían para relacionarse con

⁴¹⁷ Todo sufrimiento que el ser humano vivo puede experimentar en su vida: la enfermedad, la pérdida de un ser querido, o de un ganado, o la pérdida de un favor, y otros problemas o dificultades que podrían surgir en la vida personal o familiar de una persona. Su causa no está en Dios está en el hombre vivos y muertos sobre todo en sus maneras de relacionarse. Todo mal era interpretado como consecuencia del enfado de un difunto. La causa del enfado se encuentra en esta falta de honradez que los vivos deben a los difuntos.

⁴¹⁸ Juan GONZÁLEZ NUÑEZ, (1996), *Las religiones tradicionales africanas y su vigencia*, *op.cit.*, p. 29.

⁴¹⁹ Había muchas maneras para «kuragura» [«adivinar»]. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda*, *op.cit.*, p. 177-217.

⁴²⁰ Siempre hay especialistas [«abapfumu- umupfumu»] que podríamos considerar como profetas de la sociedad. Ellos son capaces de saber quién está atacando a los vivos, que es lo que está reclamando, y cómo hacer para calmarlo.

sus difuntos. Los cultos que se les hacían, no querían significar que estos difuntos jugaban el papel de intermediario entre Dios y los hombres. Hay que precisar aquí, que todo lo que se ofrecía durante el culto para difuntos, era destinado a ellos y no a Dios. Eran los únicos que merecían cultos de ese tipo. Porque eran siempre considerados como elementos que pudieran impedir favores que venían de Dios a los vivos. De ahí, sacamos una conclusión diciendo que, para los «banyarwanda», los difuntos jugaban el papel de puente entre los vivos y Dios. Pero este puente era unidireccional: de Dios a los seres humanos vivos y no de los seres humanos a Dios.

5.4. Simbolismo y sentido en el culto de tipo religioso

Un culto para difuntos era tan importante que los «banyarwanda» no podían vivir sin hacerlo. Era como una obligación moral y religiosa que tenían para honrar a sus difuntos. Su deseo o su oración más íntima era, sin dudas, tener todo, es decir, tener suerte en la vida, ser afortunado, en fin «tener Dios». Por eso, se solía rezar a un difunto (por ejemplo, a «Ryangombe»⁴²¹) de esta manera: «Que Dios esté contigo ‘Ryangombe’»⁴²². ¿No era una forma que los «banyarwanda» tenían para recurrir a cualquier tipo de mediación tal como Jean de Dieu Nsanzabera lo hizo creer en su obra citada? Según él, al recordar y al rezar a «Ryangombe», los discípulos le suplicaban para que intercediera por ellos se los solía escuchar afirmando que «‘Ryangombe’ no ha muerto, dispone este país donde se emigró, por eso, tenemos que ver cómo pedirle todo lo que necesitamos, si a caso se encuentra encapaz de hacerlo, que lo pida a Dios tal cual nos lo hacía antes»⁴²³.

⁴²¹ Veremos más adelante que «Ryangombe», sobre todo su historia fue el origen del culto para los muertos («Guterekera» y «Kubandwa»). Cf. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y’u Rwanda. Amateka y’u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w’1900, Umutumba wa 1, op.cit.*, p. 312.

⁴²² « Gahorane Imana ‘Ryangombe’ » es decir, que Dios te sea favorable y tu a mí me seas favorable [que Dieu te soit favorable et toi à moi à ton tour, sois favorable]. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 67

⁴²³ [«Ryangombe ntabwo yapfuye, ahubwo afite iki gihugu yagiyemo, niyo mpamvu dukwiriye kwiga uburyo twajya tumusaba, ibyo dukeneye, ibimunaniye akazajya abidusabira ku Mana, nk’uko yabigenzaga»]. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y’u Rwanda. Amateka y’u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w’1900, Umutumba wa 1, op.cit.*, p. 312.

Pero considerar a «Ryangombe» como el intermediario entre Dios y los hombres sería una exageración en la manera de interpretar las creencias de los «banyarwanda». Hemos visto anteriormente que la mediación realizada por cualquier difunto era inexistente según creían los «banyarwanda». Se trataba solamente de hacer todo para que un difunto se encontrase a gusto y no ostaculiciera la transmisión del bien (de Dios a los hombres).

Una relación, una interdependencia se impone en lo que era la creencia de los «banyarwanda». El difunto necesitaba del hombre vivo para no caer en el olvido. El hombre vivo necesitaba del difunto para gozar de la vida terrenal⁴²⁴. La filosofía de la vida que tenían los «banyarwanda» no podía permitir un aislamiento en la vida, sino una comunión y una comunicación. Para ellos, nadie era autosuficiente. Apoyar a alguien para poder gozar de la vida era necesario. Dejar que los demás se apoyen en «mí» como persona, era un imperativo ético-existencial en la vida de los «banyarwanda». Se trataba de una comunicación real (entre sujetos) que garantizaba el goce de la vida, de esa vida vivida en comunión de todos los miembros de una misma comunidad⁴²⁵.

En todo esto, era imprescindible la referencia al simbolismo⁴²⁶ para garantizar esta comunicación: «Hombre vivo-Difuntos-Dios». Y este uso de simbolismo era lo que

⁴²⁴ Sus invocaciones a la muerte de alguien lo confirmaban. Por ejemplo, las invocaciones que se hacía en el rito llamado «gukamira uwapfuye» [«ofrecer leche al difunto»]. Se decía al difunto como si tuviera facultad de escucharles: «Dore nguhambanye amata; wampaye amata kera, none nanjye nguhambanye amata, maze uzampe amata mu batware no muri bagenzi banjye. Uza neza ntiwica abana, ntiwica umugore wawe usize, ntiwica inka usize. Ati: 'Urabeho uzira kugira uwo utera'» [«Mira que te entierro con leche, en el pasado me había dado leche, ahora te entierro con leche, para el futuro dame leche en medio de jefes y de mis compañeros. Que vaya volviendo bien sin matar a tus hijos, a tu mujer que dejas, a tus vacas que dejas. Dice: 'Que sigas existiendo sin atacar a nadie'»]. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda, op.cit.*, p. 136.

⁴²⁵ Cf. M. MULAGO GWA CIKALA, «Solidarité africaine et corresponsabilité chrétienne à la lumière de Vatican II», en *Semaine théologique de Kinshasa* «Foi chrétienne et langage humain», *op.cit.*, p. 87.

⁴²⁶ Hablando del simbolismo importante para interpretar la vida vivida en la comunión de una comunidad, Mulago gwa Cikala precisa que este simbolismo se justifica mucho más en el nivel fenomenológico que en el nivel metafísico. Véase la nota explicativa N° 4. Cf. M. MULAGO GWA CIKALA, «Solidarité africaine et corresponsabilité chrétienne à la lumière de Vatican II», en *Semaine théologique de Kinshasa* «Foi chrétienne et langage humain», *op.cit.*, p. 87.

fundamentaba el sentido transmitido por el culto que se hacía a cualquier difunto. Intentaremos explicarlo con detalles en este apartado. De hecho, procuraremos explicar los instrumentos que se usaban durante estos cultos. Intentaremos ofrecer el sentido filosófico que estos cultos solían transmitir. Desde luego, pensamos que lo que nos toca explicar ahora es importante para poder entender lo que, más tarde, explicaremos sobre el fenómeno de la interdependencia que hay en la filosofía de la vida (al estilo de los «banyarwanda») y su implicación que tenía en la realidad vital de su arte musical.

5.4.1. El más allá en la práctica de «uguterekera»

Si uno se pone a analizar la etimología de la palabra «uguterekera», se da cuenta, inmediatamente, de que viene de un verbo «guterekera» que insinúa un espíritu de interdependencia entre dos o más realidades diferentes. «Guterekera» es un verbo de la misma familia que los verbos como «guta» [dejar o tirar] y «gutereka» [dejar, poner una cosa al suelo o sobre algo...]. «Guterekera» significaría, entonces, dejar algo para alguien, dejarlo para el interés del otro.

Entonces, «guterekera», en el culto para los muertos, consistía en poner algo en el suelo o en otro lugar para una persona difunta. Según la creencia que tenían los «banyarwanda», la persona difunta solía pasar, cuando quería y como quería, para coger su regalo. Nunca se sabía cuándo y cómo ella pasaba. Era uno de los gestos simbólicos que caracterizaban a las relaciones de los «banyarwanda» con los suyos del otro mundo (los difuntos). Sus ojos corporales no veían los difuntos, pero creían en su presencia y en su paso para recibir las ofrendas. Por sus oídos no escuchaban sus voces, pero por su creencia mantenían una relación que parecía dialógica.



N°15: (Foto Google): Este señor está ofreciendo

cerveza a sus difuntos.

Se hacía culto a los difuntos cuando los «banyarwanda» se ponían malos (espiritualmente o materialmente), se sentían amenazados por cualquiera causa que sea: enfermedades, pérdida de sus seres queridos, o de sus cosas queridas, etc. Se solían recurrir a esas prácticas también cuando estaban preparándose para un evento importante en su vida como la boda, el viaje, etc⁴²⁷. Para que todo les saliera bien en su vida, tenían que cuidar su relación con sus difuntos (simbólicamente localizable en unas casitas cerca de la casa principal de la familia). Una vida feliz, una vida bien protegida, una vida exitosa, quedaba asegurada para los vivos, una vez que los difuntos de la familia se encontraban a gusto. Era lo que siempre aconsejaba el «mupfumu», el único capaz de adivinar quién era el difunto [«umuzimu»] que estaba dando molestias a los vivos; el único capaz de ofrecer consejos necesarios para mantener buenos tratos con los difuntos⁴²⁸.

El simbolismo no se imponía solamente en la creencia de la existencia de los difuntos en la vida de los vivos, sino que también llenaba toda la actuación del «umupfumu». Gran parte de su trabajo era interpretar los signos. Utilizaba también cosas cargadas simbólicamente de sentidos. Las utilizaba para poder interpretar el presente de los vivos, pregonar su futuro y sobre todo adivinar las voluntades de los seres del «otro mundo». Su talento consistía en saber interpretar el mensaje que estos objetos ofrecían. Todo el mundo los veía. Pero no todos que eran capaces de captar su sentido. Era como

⁴²⁷ Cf. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa I, op.cit.*, p. 318.

⁴²⁸ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda, op.cit.*, p. 219.

si el sentido de las cosas fuera algo reservado a unos pocos e ingenuos. No se servía, por ejemplo, de cualquier animal, sino de un animal de un solo color⁴²⁹ tal como una vaca, un cordero, un pollo, etc. Había que buscar algo no común en la vida de los vivos. Era un detalle importante para valorar, quizás, lo importante que eran los difuntos en la vida de los vivos. Incluso, antes de matar al animal que iba a servir en la identificación de un problema y su solución, vemos también otro gesto llamativo del «mupfumu»: hacer beber al animal la saliva del cliente o poner la saliva del cliente al instrumento dispuesto para adivinar⁴³⁰. Lo hacía así para que el animal pudiera formar una unidad con el mismo cliente. Así, lo que el animal iba a revelar, no concernía, desde luego al animal usado, sino al cliente representado por el mismo animal por el hecho de haber bebido su saliva. Era una unidad que implicaba automáticamente sustitución de papeles. El animal tenía que ser sacrificado en el lugar del cliente y ser interpretado como si fuera de verdad el cliente mismo: una identificación absoluta, una personificación bien hecha. Se dirigía palabras al animal como si fuera una persona humana, se le pedía todo lo que hacía falta para poder gozar de la felicidad. Por eso, no debía ser cualquier animal tal como se lo podía encontrar en la calle. Se trataba de un animal revestido de poder, un animal capaz de escuchar y de hacer algo con toda libertad. Era espejo e instrumento por donde tenía que pasar una buena noticia, una noticia llena de vida en todo su sentido. Era un instrumento privilegiado para que su «imana»⁴³¹ le pudiera ser favorable al cliente (que este tuviera suerte).

⁴²⁹ El color negro era más preferido. A pesar que formaba parte de la belleza de una persona sobre todo de una mujer, este color era muy usado sobre todo para cosas que sobre pasa la razón humana. En sí, tiene algo sobre natural. ¡Cómo admiraba este misterio de que la serpiente se mueve sin piernas, de que una gallina alimenta a sus pollitos sin pechos, o de una vaca negra que da leche blanca! ¿No era esto que quería transmitir este juego de «Gusakuza»? [Etimológicamente este verbo tendría algo que ver con el verbo «gusakuza» significa «gritar». La diferencia está en el acento. En el primero se alarga la sílaba «sa», como si se doblaría «a».

⁴³⁰ Este acto se llama «gutanga imbuto» [ofrecer un semen]. «Imbuto» era la saliva del cliente o algo mezclado con la saliva del cliente. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda, op.cit.*, p. 180. 195. 204, 212-215.

⁴³¹ Al mismo tiempo que la palabra «imana» podía significar Dios, constatamos que para los «banyarwanda», la misma palabra podría ser usada para traducir la palabra «suerte». Entonces, «kugira Imana» significaría «tener Dios» en su sentido lateral, y «tener suerte», tener fuerza para ganar la batalla

¡Qué ingenuidad había en el hecho de usar las cosas de la naturaleza para el bien del hombre! ¡Qué riquísimas eran las palabras, las expresiones y los gestos usados en estas ceremonias (por ejemplo, este gesto que se hacía sobre el cuerpo del cliente cuando, por el animal, se venía a descubrir algo positivo para lo que, en su vida, el individuo esperaba)! Con un trocito de la carne del animal sacrificado, el «mupfumu» tocaba, primero la frente del cliente deseándole suerte, descendencia y riqueza (unos pilares para la felicidad del ser humano)⁴³². Luego, tocaba al pecho del cliente⁴³³, como una manera de desearle que Dios pudiera ocupar el lugar central en su vida y que, de esta manera, Dios pudiera hacerle habitar en su tierra. Y, por último, tocaba a las espaldas: a la espalda derecha desear que su cliente pudiera mostrarse superior a toda fuerza del mal que pudiera venir de toda persona mal intencionada (enemigo o hechicero)⁴³⁴. Como la espalda se manifiesta más alto que el resto del cuerpo (al menos según sus observaciones), así deseaba que su cliente fuese superior, que resistiese delante de cualquier ataque del

contra cualquier mal en su sentido literal. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda, op.cit.*, p. 189. Era muy frecuente que los «banyarwanda» aplicaran el término «imana» a todo lo que mostrara su grandeza, su poder y su bondad, Cf. Marcel PAWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda, Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957, op.cit.*, p. 19.

⁴³² Estos son las palabras que acompañaban su gesto: «Utwara inka n'ingoma» [«Gobiernas vacas y reino». Esto quiere decir «Eres dueño de toda riqueza y de toda autoridad que se pudiera haber». Es el deseo más importante del espíritu de los «banyarwanda». A pesar de todo, ser feliz es gozar de una riqueza y de un poder incuestionable. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 69.

⁴³³ Lo hacía diciendo «Tuza Imana mu gituzi mu Rwanda» [«Que haga habitar Dios en tu pecho, y Él te hará vivir en Rwanda». Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 69. Es un deseo muy importante porque los «banyarwanda» tenían una unidad muy fuerte con su tierra. Separarles de su tierra era una manera de quitarles una gran parte de su vida. Era una manera de empobrecerle, de llevarle a una infelicidad. Por eso, necesitaban tener «Imana», es decir, «suerte» para seguir gozando los frutos de la «tierra madre» que mantenía toda su vida.

⁴³⁴ Estas eran las palabras que pronunciaba cuando tocaba la espalda derecha: «Umusumba usumba abanzi n'abarozi» [«El más alto que domina a enemigos y a hechiceros»]. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 69. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imizilizo mu Rwanda, op.cit.*, p. 189.

enemigo⁴³⁵. Y el hecho de tocar la espalda izquierda de su cliente era una manera de invitarle a que confiase en sí mismo y que mantuviera una cierta esperanza para el futuro. Todo esto se culminaba con estas palabras dirigidas al cliente: «akabega ubegera abakeba» [«Mira que tienes que sentirte orgulloso delante de tus diferentes amantes»]⁴³⁶ Es decir, tiene lo que necesita para resistir, para defender tu vida, para sobrevivir y perpetuar tu vida⁴³⁷.

Unas cuantas consideraciones nos podrían ayudar a concluir nuestro apartado:

- 1º. Que los «banyarwanda» no se conformaban solamente con lo que, sus ojos u otros sentidos de su cuerpo, pudieran captar.
- 2º. Que, detrás de lo material, había algo espiritual.
- 3º. Que todo no podía encontrar explicación por vía de la razón. Siempre la creencia ofrecía el sentido a la vida donde la razón se encontraba corta.

Para los «banyarwanda», los difuntos estaban vivos y no había diferencias entre sus necesidades y las de los vivos. Relacionarse con ellos (difuntos) era una de las mejores maneras para vivir, hacer vivir, mejorar la vida, y disfrutarla. Y el simbolismo fue un medio importante para expresar lo que había que expresar de una manera concisa y abierta a la libertad de interpretación. Sin embargo, el uso del simbolismo en la cultura ruandesa, manifestaba la limitación del ser humano y sobre todo su verdadera apertura que le empujaba a buscar en su entorno lo que le faltaba. Había un diálogo previo entre el sujeto y el mundo donde se encontraba. Se trataba de una verdadera relación. Y la vida misma, según los «banyarwanda», encontraba su razón de ser en esta relación continua y recíproca con el mundo y todo lo que contenía el mundo. Todo esto se encontraba

⁴³⁵ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 69.

⁴³⁶ Esta palabra de «abakeba» suele aparecer donde se practica la poligamia. Las mujeres de un mismo varón se llaman entre ellas «abakeba». Tener muchas mujeres en la cultura ruandesa era signo de riqueza. Se practicaba poligamia no por razones religiosas, más bien por razones económicas (ocupar terrenos) o por razón vital (perpetuar la vida). Para más detalle acerca de los motivos de la poligamia, se puede leer el libro de Miguel Combarros. Miguel COMBARROS, (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú, op.cit.*, p. 155-160.

⁴³⁷ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 70.

justificado en el culto de veneración a «Ryangombe» que vamos a describir y analizar a continuación como ejemplo⁴³⁸.

5.4.2. Comunción de vida en «ukubandwa Ryangombe»⁴³⁹

«Ukubandwa» era un culto solemne y público⁴⁴⁰. Reunía varias familias. Se veneraba los ancestros más cercanos de los participantes a la ceremonia. Era, más o menos, la prolongación del culto «uguterekera» que los «banyarwanda» hacían para los difuntos. Este «uguterekera» era capital e imprescindible en la ceremonia de «ukubandwa» cuyo objetivo y finalidad eran siempre: restablecer la buena relación entre los vivos y los muertos; fomentar una buena convivencia entre ellos. Una interdependencia enriquecedora se fundaba sobre el reconocimiento mutuo entre los participantes de la ceremonia, los vivos y los difuntos de la familia y otros ancestros reconocidos en la tradición ruandesa). Sin embargo, los objetivos de la ceremonia de «ukubandwa» podrían extenderse a otros aspectos de la vida social del ser humano como, por ejemplo, llevar a formar una comunidad de personas que se caracterizaba por un mismo ideal de vida.

⁴³⁸ El culto de veneración a «Ryangombe» no era el único que se hacía en la cultura ruandesa. Había otro que se hacía para «Nyabingi». Según lo que nos dice Marcel Pouwels en su libro *Imana et le culte des mânes au Rwanda*, «Nyabingi» era una mujer privilegiada por Dios (al menos lo creían así sus devotos). Incluso, podía encarnarse en cualquiera persona que fuese mujer o varón. Cf. Marcel PAUWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda, Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, *op.cit.*, p. 218.

⁴³⁹ Últimamente los lingüistas especialistas en la lengua «Kinyarwanda» han descubierto que el consonante «l» no existe en esta lengua. Por eso, habría que cambiarlo por «r» en todos los sitios donde se usaba salvo en la palabra «Kigali» capital de Rwanda. Por tanto, en vez de escribir «Lyangombe» como lo hacían diferentes autores antiguos, preferimos de escribir «Ryangombe», salvo cuando nos toca citar los escritos de esos autores antiguos.

⁴⁴⁰ Aloys Bigirumwami (Mgr.), no sólo define a este culto como un culto solemne, sino que también anuncia su fin: calmar a los espíritus. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, *op.cit.*, p. 70. Así que la veneración que se hacía a lo largo de la ceremonia, tenía el objetivo de tranquilizar a todos los espíritus en relación con los vivos. de lo contrario, estos espíritus pudieran atacar a los vivos reclamando esta atención especial.

Para poder comprender el sentido de la ceremonia de «ukubandwa», hay que explicar, antes de todo, lo que era «Ryangombe» venerado en la misma ceremonia como jefe de todos los ancestros de los «banyarwanda», rey de todos los venerados («imandwa») en la ceremonia⁴⁴¹. Se cuentan muchas cosas sobre la biografía de «Ryangombe»⁴⁴². Pero todas afirman su muerte accidental causada por un búfalo. Se encuentra citado también el árbol llamado «umuko» (*Erythrina*) o «umurinzi»⁴⁴³ que no podía faltar en el lugar donde se celebraba ese culto de «ukubandwa». Se dice que el mismo árbol protegió el cuerpo de «Ryangombe» para que no fuese atropado por el mismo búfalo⁴⁴⁴.

«Ryangombe», era hijo único de su madre. Un día, su madre advinó, gracias a los sueños que había tenido, lo que iba a pasar a su hijo durante la caza que este había programado ya: encontrar un conejo sin cola, un animal de un solo color, una chica que le iba a seducir y un búfalo de un solo cuerno que lo iba a matar. Todo pasó tal cual lo había predicho su madre. Porque al desobedecer a su madre, «Ryangombe» se fue a cazar y no tuvo suerte tal como lo pensaba. Durante su vida fue un héroe. Pero terminó su vida sin éxito. No llegó a matar el animal; no encontró la piel del animal que había prometido a la mujer que le sedució por el camino; incluso perdió su vida. Era un animal extraordinario. De cuerno y de patas parecía a una vaca, pero era un búfalo de un solo cuerno. Después de matar a los perros que más amaba «Ryangombe», el búfalo mató también a «Ryangombe» que se recordó con decepción que era hijo único, y que pidió a los suyos de no olvidarle⁴⁴⁵. Se cuenta que antes de morir, «Ryangombe» envió un mensaje a su madre diciéndole que desde luego le iba a encontrar no en cualquier lugar sino en la región

⁴⁴¹ Cf. Louis LAGGER, (1959), *Le Ruanda ancien. Première partie, op.cit.*, p. 280. Recordamos, de antemano, que se decía «ukubandwa Ryangombe». Esto testimonia la centralidad de la persona de «Ryangombe» en la ceremonia de «ukubandwa». Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 70.

⁴⁴² Cf. Louis LAGGER, (1959), *Le Ruanda ancien. Première partie, op.cit.*, p. 282.

⁴⁴³ De hecho, el nombre de «umurinzi» viene del verbo «kurinda», que significaría proteger.

⁴⁴⁴ Cf. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa I, op.cit.*, p. 312.

⁴⁴⁵ Cf. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa I, op.cit.*, p. 308-312.

volcánica de Rwanda, sobre todo en el volcán «Muhabura» uno de los volcanes apagados de Rwanda. A esto, añadió algo que parece un testamento para todos los «banyarwanda»: «Que todos, ‘tutsi’, ‘hutu’, y ‘twa’, niños, grandes y mayores procuren honrarme»⁴⁴⁶. «Ryangombe» murió cerca de «umuko». Una vez llegado al lugar «Binego» hijo de «Ryangombe» mató al búfalo signo de venganza.

Todo este relato mitológico fundamentaba conjuntamente la ceremonia del culto «ukubandwa Ryangombe» que era un conjunto de ritos⁴⁴⁷ de iniciación, comunión y conmemoración de esta historia mitológica de «Ryangombe»⁴⁴⁸. No sólo la celebración de estos ritos servía para que una persona pudiera adherir a la gran familia cuyo patriarca era «Ryangombe», sino que también servía para asegurarse de la protección y del éxito que eran necesarios para poder vivir felizmente.

«Ukubandwa Ryangombe» no era algo programado en los quehaceres de cada día de los «banyarwanda». Se hacía cuando hacía falta. De todas maneras, se solía hacer cuando se preparaba o se celebraba grandes acontecimientos como nacimiento, boda, terminar el luto, antes de realizar cosas importantes (como viajes, inaugurar un nuevo hogar), al terminar actividades importantes en la vida de la familia en general o de las

⁴⁴⁶ « Que tous, Abatutsi, Abahutu et Abatwa, enfants, adultes et vieillards veuillent honorer ». Marcel PAWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda, Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957, op.cit.*, p. 115.

⁴⁴⁷ Cuando hablamos de rito en esta ceremonia, no perdimos de vista que los que lo ha estudiado mucho la divide en tres partes importantes: «Kwatura» que era considerado como el principio o la iniciación a la tradición o a la familia de «Ryangombe». «Gusubira ku ntebe» [volver a sentarse a la silla]. Es decir, confirmar lo que se había empezado, consagrar la vida a «Ryangombe» como jefe de esta gran familia. Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a. (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 70. Esta familia se unía, no por la sangre, sino por el mismo culto y el secreto del culto que compartían. Todos los miembros debían comulgar comiendo todos a la carne del animal sacrificado durante la ceremonia. Esta parte de comunión le llamaban « Gutonora ». Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 71.

⁴⁴⁸ « Ryangombe » no era Dios. Cf. Dominique NOTHOMB, « Signification religieuse des récits et des rites de Lyangombe au Rwanda », en *Cahiers des Religions Africaines*, Vol. 10, Nº 19 (Janvier 1976), p. 22. Era uno más de los difuntos, pero de dignidad superior a todos los demás difuntos. Cf. Marcel PAWELS (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda, Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957, op.cit.*, p. 115.

personas en particular, o en los momentos de dificultades (como la enfermedad o la muerte de personas y ganado de la familia). El rito de «ukubandwa» se hacía cada vez que, el «umupfumu» lo exigía para el bien de la vida de sus clientes. Esto confirma la idea de que todo lo que los «banyarwanda» hacían, tenía siempre algo que ver con su propia vida. El centro de todo, en la ceremonia de «ukubandwa», era la vida, protegerla y perpetuarla. Se trataba de una vida, pero de una vida en común, de una vida unificadora de todo lo que había en el mundo de los vivos (también los antepasados formaban parte de su mundo). Es un mundo pacífico donde no hay diferencia entre el cielo y la tierra, donde pudieran abrazarse el cordero y el león. Con esto, se traducían claramente la felicidad de los «banyarwanda».

Para ellos, la vida se revelaba, cada vez más, en su aspecto comunitario. Dentro de lo que había en el mundo, el hombre - «umunyarwanda» - no cesaba de considerarse como centro, maestro y dueño de todo. También sabía valorar la importancia de cada una de las cosas que estaban a su lado. Todo podía transmitir vida si se lo pudiera emplear bien. Por eso, no dudamos de que cada instrumento utilizado en esta ceremonia estaba cargado de un simbolismo lleno de sentidos relacionados con la vida. A continuación, veremos que, para los «banyarwanda», todo lo que había en el mundo expresaba (era capaz de expresar o de ser un medio) y comunicaba algo: fuerza, vida, suerte, etc.

5.4.3. Todo expresa e invita a una nueva vida

Los elementos usados durante la ceremonia de «ukubandwa Ryangombe» eran cosas habituales en la vida diaria de los «banyarwanda». Eran cosas que tenían que ver con la historia mítica de «Ryangombe» más arriba relatada. Es el caso de la presencia de este árbol «erythrina» conocido en «Kinyarwanda» bajo los nombres de «umuko» y «umurinzi» [«protector»]⁴⁴⁹.

⁴⁴⁹ Véase la foto N° 16.



N°16: Erythrina-abyssinica (Foto google).

Este árbol no podía faltar en el lugar donde se hacía estas ceremonias de «ukubandwa Ryangombe». Incluso, en el conjunto de troncos de árboles utilizados como puertas de casas tradicionales (chozas), debía haber algo de este árbol. El sentido era claro. A parte de que se usaban hojas de este árbol para curar muchas enfermedades, a los que participaban en la ceremonia para venerar a los antepasados, les recordaba la historia misma de «Ryangombe». Les aseguraba su promesa de ser protegidos por él y por todo lo que era suyo. Tal era el deseo y oración que les acompañaba una vez que, con cantos y bailes, hacían una procesión ritual al alrededor de este árbol.

En esta ceremonia, no sólo se cantaba o se bailaba, sino que también era una oportunidad para purificarse. Todo lo que pudiera borrar enemistades y apoyar la unidad familiar era bienvenido. A todos los participantes a la ceremonia, se les echaba agua que, en su vocabulario litúrgico, llamaban «icyuhagiro»⁴⁵⁰. Esta agua, no era cualquiera agua. Era un agua sacada, de madrugada, del lugar donde se reservaba agua para las vacas. Es decir, era el agua que había quedado después que las vacas habían bebido la suya. Simbólicamente, los «banyarwanda» pensaban que era un agua que había resistido de las vacas. Por eso, la consideraban como sagrada y llena de fuerzas sobrenaturales. De allí, pensaban que la misma agua les pudiera dar una especial protección, una fuerza para poder resistir al enemigo.

⁴⁵⁰ Etimológicamente esta palabra viene del verbo, de la lengua «Kinyarwanda», «Kuhagira» que significa lavar, purificar, limpiar. No hay lugar a dudas de que este nombre y verbo tuviera lugar en este sitio. Porque, para los «banyarwanda», el ser humano debería ser purificado de todos los ataques del enemigo, del pasado. También la misma purificación debería ser garantía para una futura protección.

No sólo el término «icyuhagiro» significaba esa agua utilizada, sino que podía indicar también el instrumento mismo, hísopo, que se usaba para asperjar. Este hísopo debía ser hecho por una variedad de hierbas entre otras «umwishywa» [«momordicus foetida» (Ver imagen N° 17)⁴⁵¹].



N°17: «umwishywa»

[«momordicus foetida»] (Imagen Google).

De todas las hierbas que hay en el campo, ésta se identifica por la suavidad de sus hojas y por sus zarcillos que le caracterizan como planta trepadora, y le ayudan para sujetarse sobre una superficie o a otras plantas. A los ojos de los «banyarwanda», esta planta pudiera simbolizar toda la humildad, todo espíritu de dejarse llevar, un abandono definitivo y confiado en la mano del otro⁴⁵². Cada miembro de la ceremonia debía sentirse unido al otro y apoyado por él tal cual la misma planta necesita algo diferente para poder levantarse (necesidad del apoyo).

En el hisopo, tradicionalmente llamado «icyuhagiro», había también otra planta conocida bajo el nombre de «urukangaga» o «urudacika»⁴⁵³ [lo que no se acaba, no se termina]. Suele estar cerca de ríos o de lagos. Antiguamente servía mucho para confeccionar alfombras tradicionales⁴⁵⁴. Su uso en la ceremonia de «kubandwa Ryangombe» mostraba que las promesas y compromisos que los participantes hacían no eran para un tiempo dado, sino que eran para la eternidad.

⁴⁵¹ Cf. Marcel PAWELS (p.b.), (1958), Imana et le culte *des mânes au Rwanda*, *Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, *op.cit.*, p. 123.

⁴⁵² Era una hierba usada también durante la ceremonia de la boda: no había marcha atrás una vez que el varón lo ponía en el cuello de su novia.

⁴⁵³ «Urukangaga» o «urudacika». Véase Foto N° 18.

⁴⁵⁴ Ejemplo de alfombras tradicionales. Véase Foto N° 23 y Foto N° 27.

Urukangaga



N°18: «Urukangaga» (Foto Google).

En la ceremonia de «ukubandwa Ryangombe» no podía faltar la parte de «gutonora» (pelar)⁴⁵⁵. Era el gesto de compartir una cerveza⁴⁵⁶, símbolo de la unidad que se exigía para todos los participantes a la ceremonia: vivos y muertos. No se usaba más de un recipiente (cántaro o botijo) con un único soplete. Así quedaba fuera de la comunidad todo espíritu racista, segregacionista. No había distinción. Nadie se quedaba

⁴⁵⁵ Cf. Aloys BIGIRUMWAMI (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 71.

⁴⁵⁶ Se usaba «ikigage», cerveza de cereales «amasaka» (Véase Anexo N° 4), para poder invitar a los espíritus de ancestros femeninos para que estos participaran activamente en la ceremonia. La participación de las mujeres en la ceremonia, sobre todo de las mujeres difuntas recordaban el papel que jugó la madre de «Ryangombe» durante vida de este último. Efectivamente toda la vida de «Ryangombe» estaba relacionada con la vida de su madre que lo educó hasta el final de su vida terrenal. Así pensaban los «banyarwanda» que el neófito necesitaba también educación (alguien a su lado que se preocupara de su vida).

«Urwagwa», vino de plátanos (Véase Anexo N° 5), era reservado para los hombres y sobre todo para «Binego» el hijo de «Ryangombe», el vengador de la muerte de su padre. Su papel era de proteger o llevar a todos a que se sintieran protegidos por su poder. Al que le tocaba jugar el papel de «Binego» tenía que, a lo largo de toda la ceremonia, seguir manteniendo una lanza [«icumu»] (Véase Anexo N° 3) en su mano. Esta lanza simbolizaba la lanza de «Binego» con la que mató al búfalo que mató a su padre «Ryangombe».

«Intango ya Ryangombe» (Véase Anexo N° 2): [un recipiente de Ryangombe: un recipiente que se usaba para contener la cerveza]. Tenía que ser pintado de blanco con el caolín. A la hora de levantarlo, todos los que participaban en la ceremonia debían tocarlo. Si acaso hubiera alguien que no podía tocarlo por mucha gente que hubiera a su alrededor, debía al menos tocar la espalda del que tocaba directamente al recipiente. Así pudiera él también beneficiarse de la protección de «Ryangombe» que se transmitía por el simple hecho de tocar al recipiente dedicado a él.

marginado. Incluso, se procuraba que todas las etnias pudieran estar representadas en esta ceremonia de «ukubandwa Ryangombe».

No caben dudas de que todas estas cosas, que acabamos de enumerar, como ejemplo, eran cosas simbólicas que vehiculaban un sentido por su aspecto físico, o por su naturaleza misma que les hacían diferentes de las demás cosas en el mundo. Su uso en la tradición de los «banyarwanda» era una cierta interpretación que ellos tenían sobre estos objetos. La referencia era la vida del hombre en todo su sentido, esta vida llena de felicidad, de fuerza para poder resistir a todos los peligros (que no faltaban en la vida). Por el uso de estos objetos del mundo en el cual se encontraba el hombre, una nueva vida se comunicaba a los participantes de la ceremonia. Se trataba de un cambio en su manera de vivir y de actuar. La interdependencia, y la unidad, sin exclusión ninguna, eran el espíritu que debía caracterizar a los participantes de esta ceremonia de «ukubandwa Ryangombe». Gracias a esta ceremonia, se constituía una nueva comunidad que, ahora, pudiéramos calificar como «comunidad de vida, de amor y de verdad».

5.5. Conclusión

De todo lo que acabamos de analizar en este capítulo que concluimos, notamos que, dentro de otros muchos pueblos de África, la identidad de los «banyarwanda» se imponía. Era incuestionable. Los «banyarwanda» establecieron su propia identidad por su manera de vivir, de relacionarse con el mundo y todo lo que había en él. Todo lo que estaba en el mundo les expresaba y les comunicaba algo de vida. Además, estaban convencidos de que había una necesidad vital para formar una comunidad, una comunidad que daba la vida, una comunidad que protegía la vida, una comunidad que dejaba disfrutar de la vida. La vida estaba allí. Había que recibirla y saber aprovecharla. El hombre se encontraba, pues, en el mundo que le transmitía un sentido, un mundo que le ofrecía una cierta vida. Cada vez que se relacionaba con él, algo nuevo aparecía en su vida.

De los cultos de carácter religioso que han sido objeto de nuestro análisis, nos quedamos con la importancia de la vida como centro y final de todo lo que se celebraba. Todo era para la vida. Había que afirmar la vida incluso después la muerte. Sus relaciones no se limitaban solamente a los vivos, sino que se extendían a todo lo que había en su entorno. Su comunidad era una comunidad de vida, una comunidad de relaciones entre

vivos y muertos. Se trataba de relaciones que se originaban en su manera de concebir la vida. Eran las mismas concepciones que fundamentaban y gobernaban todas sus prácticas aparentemente ético-religiosas: todo para la vida. Era este tema de la vida que inundaba toda su filosofía que, ahora, vale la pena analizar.

Pero, antes de todo, destacamos que, en todas las consideraciones que veremos a continuación, el tema del hombre ha sido importantísimo en la manera que tenían los «banyarwanda» para filosofar. Quizás no se trataba del tema del hombre tal como lo hemos subrayado en la filosofía de Mikel Dufrenne en la primera parte de nuestro trabajo, sino de una vida, de una vida del hombre, de una vida que el hombre gozaba en este mundo y en el más allá. Se trataba de la vida de toda una comunidad donde la interdependencia y la unidad eran pilares que la vitalizaba. Por eso, en el capítulo siguiente, no queremos hablar de cualquiera filosofía de los «banyarwanda», sino de la filosofía cuyo centro y principio es el hombre, y cuya finalidad es la vida: «una filosofía antropocéntrica de la vida».

CAPÍTULO 6.

FILOSOFÍA ANTROPOCÉNTRICA DE LA VIDA SEGÚN LOS «BANYARWANDA»

6.1. Introducción

Después de esta descripción de lo que era la cultura de los «banyarwanda», nos queda ahora analizarla a fondo para poder acercarnos a lo que era la filosofía de ellos. Antes de todo, recordamos que no podríamos tratar este tema de la filosofía de los «banyarwanda» ignorando otros temas relacionados como, por ejemplo, el tema de sus vivencias. Al fin y al acabo, son estas vivencias de cada día que fundamentan la misma filosofía que nos interesa ahora.

El centro de la filosofía de los «banyarwanda» estaba en la «vida». La vida era la base, la finalidad y la referencia para todo lo que se realizaba en su cultura. Era la que, en todo, daba ritmo e identidad a su ser y a su estar (su cultura)⁴⁵⁷. Por eso, diríamos que la filosofía de los «banyarwanda» se encontraba explicada por su manera de vivir y hacer la experiencia de la vida. Las consideraciones culturales pudieran aclarar mucho sobre el tema, no sólo de la vida, sino también de la filosofía. Igual que a todos los pueblos bantús, podríamos calificar la filosofía de los «banyarwanda» de vitalista. En la realidad de los «banyarwanda», se pensaba la vida, se celebraba la vida. Lo que ellos eran, reflejaba una cierta vida tal como lo explicó Jean-Baptiste Nkulikiyinka⁴⁵⁸. Las celebraciones que se hacían, consistían en alimentar y aumentar la vida, en hacer conocer sus diferentes singularidades para poder protegerla. El por qué del ser de los «banyarwanda» era la vida.

⁴⁵⁷ Aquí nos permitimos relacionar el estar con la cultura. Porque el estar del ser humano implica relaciones que de una manera u otra genera también cultura. El espíritu relacional es importante en la identidad cultural y es el fundamento de un cierto estar del ser humano llamado a depender de algo o dejar que algo o alguien dependiera de él.

⁴⁵⁸ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 9.

Y también su para qué era la vida. La vida resumía toda la realidad del ser de «umunyarwanda»⁴⁵⁹. De esto surge una pregunta. Si es cierto que «la tarea del hombre es vivir»⁴⁶⁰, entonces, ¿qué es la vida?

6.2. «Vivir con» en la filosofía de los «banyarwanda»

No nos toca hacer la historia de la filosofía africana ni mucho menos la de los «banyarwanda». Nuestro objetivo es servirnos quizás de datos de la historia, para poder acercarnos a la «filosofía vitalista» de los «banyarwanda». De hecho, nos servirán mucho unas cuantas comparaciones: entre culturas, entre sistemas o entre pensamientos. En este apartado que introducimos, centraremos nuestra atención sobre el tema de la vida. ¿Qué sentido de la vida tenían los «banyarwanda»? Para ellos, ¿qué era vivir?

No es siempre que la verdad sale a primera vista. Es como si la verdad de la vida se jugara al escondite con el que quiere conocerla. Se esconde para abrirse al que lo busca con método adecuado. En lo que nos concierne, esta consideración fundamenta y explica el por qué del método que, hasta ahora, nos ha acompañado. Se trata del método fenomenológico (partir de lo que hay para ir hacia lo más interior de lo que aparece). De hecho, nos servirán de instrumentos de trabajo, elementos lingüísticos, por ejemplo: palabras, expresiones, dichos, proverbios, etc. Porque, como lo hemos explicado anteriormente, estamos delante de una cultura que ha existido mucho tiempo sin escritura (carecía de estudios escritos). La única biblioteca que disponemos es esta tradición oral que fue transmitida de generaciones en generaciones. No nos queda más remedio que preguntarla para que nos enseñe algo sobre las diferentes concepciones de la vida que los «banyarwanda» tenían en su tiempo.

⁴⁵⁹ «Umunyarwanda» (forma singular) es el singular de «abanyarwanda» (forma plural).

⁴⁶⁰ Miguel COMBARROS, (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú*, op.cit., p. 41.

6.2.1. El «yo» inseparable al «nosotros»

Cuando afirmamos el hilo antropocéntrico que guiaba toda la cultura de los «banyarwanda», no ignoramos la importancia que tenía la comunidad en su vida. Para ellos, el individualismo o la soledad no favorecían ni el hecho de desarrollar la vida, ni el de disfrutarla. Por eso, hacían todo en, con y para una comunidad. Es lo que destacó Miguel Gambarros en su estudio sobre los bantús cuando afirmaba que «la vida de cada individuo queda abierta a las influencias del grupo de cada uno de sus miembros»⁴⁶¹. Es este espíritu comunitario que llevaba, alimentaba y acompañaba la vida del ser humano. Le acompañaba desde su nacimiento hasta su muerte. No vamos a analizar toda la vida humana, sino que, como ejemplo, nos permitimos analizar solamente su primera entrada pública en la comunidad humana. Lo haremos para poder valorar la importancia del otro, de la comunidad en la vida presente y futura de una persona.

Antiguamente, ante la noticia de que había un nuevo nacimiento en el pueblo, todo el mundo se sentía atraído, no sólo para ir a averiguar lo del recién nacido, sino también para felicitar a sus padres. Lo celebraban juntos con cantos, bailes, comida y bebida⁴⁶². Y a los ocho días, se celebraba la ceremonia llamada «ubunnyano». Era la ceremonia de la presentación oficial del reciente nacido al público imponiéndole un apellido⁴⁶³.

El apellido en la cultura de los «banyarwanda» era algo sagrado. Era algo que imprimía al ser humano un estatuto nuevo dentro de su comunidad. Por su apellido, recibido de sus padres, el ser humano salía de su anonimato para poder gozar de la recepción de su misma comunidad. Su apellido lo identificaba, le caracterizaba, y lo hacía diferente de los demás. No se podía confundir con el resto de su comunidad.

⁴⁶¹ Miguel COMBARROS, (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú*, op.cit., p. 45.

⁴⁶² Véase Anexo N° 6 el ejemplo de comida y bebida que se preparaba el día de «ubunnyano».

⁴⁶³ Primero, cada uno de los comensales a la ceremonia proponía un apellido a sus padres. Después, el padre del recién nacido elegía un solo nombre que proclamaba teniendo (en sus brazos) su hijo o su hija.

No perdamos de vista que el apellido que el niño recibía de sus padres⁴⁶⁴ durante esta ceremonia de «ubunnyano», lo tenía que llevar para siempre. Era algo que no se cambiaba. Es lo que expresa este dicho de la lengua «Kinyarwanda»: «hapfa umuntu ntihapfa izina» [muere el hombre, pero no muere el apellido. Se termina su vida corporal, pero no desaparece su apellido. Su fama, su historia no se acaban. Su apellido se queda y dura para siempre].

El apellido tenía siempre algo que ver con la vida misma de la persona o de su comunidad de vida. No era fruto de los caprichos personales. Nadie elegía el apellido que iba a llevar. Era otra persona que lo elegía en su lugar. No era sólo una manera de marcar la independencia del individuo dentro de su comunidad de vida, sino mucho más, su dependencia. El apellido estaba cargado de sentido. Salía de las situaciones experienciales de sus padres. Por eso, se podría encontrar personas cuyos apellidos tenían algo que ver con la historia de sus padres como era el caso, por ejemplo, de este nombre, citado al azar, de «Kavamahanga» [«El proveniente del extranjero»]⁴⁶⁵.

La situación socio-vital de la familia y del lugar que el niño ocupaba en la familia, prevalía e influía a la hora de elegir un apellido para el niño. Era el caso de varios apellidos que tenían que ver con ánimo, confianza y fe en el Autor de la vida: «Sindayigaya» [aun así, no me he quejado todavía contra Él (Dios)], «Nzeyimana» o «Nizeyimana» [tengo confianza en Dios], etc.⁴⁶⁶. De hecho, había muchas posibilidades de que un niño nacido con dificultades⁴⁶⁷, recibiese uno de estos apellidos (o sus equivalentes que expresaban la experiencia espiritual que tenían los padres o familia del recién nacido hubieran tenido).

⁴⁶⁴ Los niños nacidos recibían sus apellidos de la persona que desempeñaba el papel paternal: los verdaderos padres, y tutores (en el caso de la ausencia de los verdaderos padres). Cf. Bernardin MUZUNGU, (1980), *Le Dieu de nos pères. T. III. Une théologie anthropologique*, Presses Lavigerie, p. 5-6.

⁴⁶⁵ Se solía dar este apellido a un niño nacido cuando su papa estaba, por ejemplo, de viajes o lejos de su familia.

⁴⁶⁶ Cf. Bernardin MUZUNGU, (1980), *Le Dieu de nos pères. T. III. Une théologie anthropologique, op.cit.*, p. 33.

⁴⁶⁷ Nos referimos a las dificultades que pudieran poner en peligro toda la vida del ser humano: enfermedades, guerras, y posibilidades de muerte por falta de protección, etc.

Dicho esto, está claro que, en la cultura ruandesa, la elección del apellido no se hacía al azar. Se procuraba hacer de todo para que todo apellido elegido revistiese de un cierto sentido. Era el mismo sentido que hacía recordar el pasado, vivir el presente y planear el futuro. Así, los niños recién nacidos no estaban separados de la vida de los demás (afirmación de una dependencia). En la realidad misteriosa de su apellido, cada uno llevaba en sí toda su comunidad de vida. Su apellido, era el almacén de toda la historia personal, la de su familia y la de toda su comunidad. Su «yo» adquiriría su sitio en el «nosotros» que lo llevaba siempre.

Además, los «banyarwanda» creían en la fuerza mágica que tenía el apellido. Por ejemplo, el apellido podía influir mucho en la personalidad del que lo llevaba. Es lo que expresa literalmente este proverbio: «Iso nta kwanga akwita nabi» [No es que tu padre no te quiere, sino que se equivocó en la elección de tu apellido]⁴⁶⁸. Es decir, todo apellido podía atraer al niño, o a su familia, bendiciones o maldiciones. Detrás del acto de imponer el apellido al recién nacido había, en el espíritu de los «banyarwanda», un deseo de felicidad. Este deseo no se limitaba al presente inmediato, sino que orientaba toda la vida del niño en el futuro. El apellido era como un canal por donde se podían pasar bendiciones o maldiciones de los padres a sus hijos. El que lo llevaba se presentaba, no sólo como un ser ya definido dentro de la comunidad humana, sino como un ser que estaba preparado para vivir y gozar de la vida, un ser orientado para un futuro bien asegurado.

Para terminar, diríamos sencillamente que cuando hablamos de la importancia del apellido y la celebración solemne de la recepción del apellido, subrayamos la importancia y el carácter de la comunidad de los seres humanos: familiares, amigos, vecinos. El aislamiento (o la soledad) no existía en estas prácticas vitales de los «banyarwanda». Al contrario, la implicación de los demás en la vida del individuo, era fundamental y capital. Desde luego, parafraseando el pensamiento y la expresión filosófica de Miguel Combarros, afirmaríamos que, para los «banyarwanda», el «nosotros» fundamentaba el «yo». Todo lo que era el sujeto, dependía mucho de lo que era su comunidad de vida. «Todo lo que puede decir de sí es: ‘Yo soy porque nosotros

⁴⁶⁸ Este proverbio se refiere a personas que no tienen o no han tenido suerte en su vida.

somos, y porque nosotros somos yo soy'»⁴⁶⁹. El niño no pertenecía a una familia aislada sino a toda la comunidad⁴⁷⁰. El niño recién nacido dependía totalmente de los demás. Su vida entera era fruto de más de una persona. Se explicaba por la comunidad. Se mantenía en la comunidad, pero una comunidad de vida, una comunidad llena de vida, y una comunidad capaz de ofrecer la vida. ¿Cómo la disfrutaba el sujeto? A continuación, intentaremos contestar a esta pregunta.

6.2.2. Comunidad de vida para el «yo-sujeto»

El concepto de «sujeto» es importante a la hora de comprender la filosofía de la vida que los «banyarwanda» tenían. Para ellos el sujeto era un ente siempre situado e identificado en el tiempo y en el espacio. Vivir correspondía a estar en un lugar determinado en un tiempo dado, tal como lo expresan diferentes formas de saludar (que hay en la lengua «Kinyarwanda») como «¿Muraho?» [¿Estáis ahí?] o «¿Uraho?» [¿Estás ahí?]. Estas preguntas que se usan para saludar, vehiculan en sí algo temporal y espacial. Se trata de saber su estar en un espacio delimitado a la hora de formular la pregunta. La respuesta que ofrecerá el interlocutor, no sólo dará información sobre su situación espacio-temporal, sino también ofrecerá datos sobre su realidad de vida. Entonces, para los «banyarwanda», el hecho de no vivir significaba «no encontrarse», «no aparecerse», o «no volver a ver alguien o algo en lugar dado durante un tiempo bien preciso». Pensaban, obviamente, que sin las realidades del tiempo y del espacio, las cosas hubieran estado fuera de su alcance epistemológico, fuera de su experiencia, fuera de sus vivencias, fuera de su vida. Porque, no sólo el fenómeno del tiempo y el del espacio ayudaban a

⁴⁶⁹ Miguel COMBARROS, (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú*, op.cit., p. 42. Se puede referirse también a estas consideraciones del mismo autor: «Yo soy porque el clan es; y porque el clan es yo soy». Miguel COMBARROS, (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú*, op.cit., p. 43.

⁴⁷⁰ Aquí hay que admirar la responsabilidad que cada miembro de la familia tenía para ofrecer una buena educación a los niños indistintamente. Si una persona mayor encontraba al niño cometiendo algo malo lo corregía como si fuera su propio niño. O si se anochecía cuando el niño estaba jugando con otros niños dormían tranquilamente en la casa de cualquier vecino. Y los mayores se encargaban en anunciarlo a sus padres para que no se quedaran inquietos por la ausencia de su hijo o hija, etc. Cf. Alexis KAGAME, (1954), *Les organisations socio-familiales de l'ancien Rwanda*, op.cit., p.250-263.

descubrir los fenómenos fuera del sujeto que los descubre, sino que fundamentaban ontológicamente la realidad misma de las cosas en el mundo. Eran instrumentos imprescindibles para los «banyarwanda» para poder diferenciar las cosas en el mundo.

Pero ahora hay que ir más allá de este análisis para echar una mirada sobre el tema de la vida. Para esto, hace falta referirse también a la lingüística. Porque los términos, los proverbios, las expresiones de la lengua «Kinyarwanda» relacionados con el tema de la vida son frutos de una experiencia que los «banyarwanda» hubieran tenido acerca de la realidad de la vida o del modo de vivir. Las variedades de términos usados para expresar el término «vida» son llamativos. En la lengua «Kinyarwanda» encontramos varios términos que lo traducen. Tenemos, por ejemplo, «ubuzima», «amagara», «ubugingo». Esta variedad en la manera de expresar el tema de la vida nos asegura que, dentro de lo que cabe, los «banyarwanda» han podido experimentar una multiplicidad de sentidos dentro de lo que era la vida. O mejor dicho la realidad de la vida fue recibida, de varias maneras, por ellos. Hubo muchas diferencias a la hora de experimentarla, de interpretarla, y de expresarla. Lo que se vivía, era lo que se había experimentado. Y lo que se había experimentado, tenía que ser expresado. ¿Acaso no sería válido partir de la experiencia de las vidas de sujetos para poder llegar a la significación de la vida en general y de la vida experimentada en particular?

Volviendo al sentido de los términos empleados para traducir el término «vida», descubrimos que, para los «banyarwanda», el término «vida» vehiculaba algo de durabilidad. Es el caso del término «ubugingo» que no sólo evocaría una simple vida, sino también una duración de una unión con lo vital, es decir, una vida que resiste delante de todo peligro que atenta acabar con ella⁴⁷¹. Negar «ubugingo» a alguien, no era suprimirle ni quitarle de la vida inmediatamente, sino anunciar que éste no tenía suerte para seguir viviendo durante mucho tiempo. La razón no era que le faltase tiempo. La razón era que sus «amagara» (otro término que se utiliza para traducir el término «vida», sobre todo el término «salud» como componente importante de la vida humana) van disminuyendo. Se mide la vida partiendo de lo que hay. Esa vida no es algo imaginario, sino que es algo que podría ser observado.

⁴⁷¹ Cf. Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'Être*, op.cit., p. 181-182.

De estas consideraciones lingüísticas, diríamos que el término «ubuzima» (otro término para traducir el término «vida») expresa el sentido genérico de la vida, mientras que el término «amagara» transmite el sentido fenomenológico de la vida (lo que hay de la vida nos podría abrir a otras realidades que antes ignorábamos de la vida); y el término «ubugingo» hace ver el sentido trascendental de la vida (que podría remitir a otra realidad de la vida que se experimenta o se explica trascendiendo a muchas otras). Para afirmar todo esto, nos apoyamos en unas expresiones de la lengua «Kinyarwanda» que nos permiten analizar varias posturas que el «munyarwanda» tenía delante de la realidad de la vida:

1. «Ubuzima buzira umuze» [la vida sin defecto]. «Umuze» traduciría un «defecto» que se ve en la cara de la persona, pero que tiene su origen, no en lo exterior, sino en lo interior (en el corazón). Lo que se ve de la vida podría tener fundamento en lo interior (del ser humano). Pero se opina sobre lo que se exterioriza en el cuerpo del sujeto: un temperamento, por ejemplo, que el sujeto expresa. Ese temperamento es descubierto por el otro que se atreve a mirarlo a la cara. De esto, diríamos que, en la explicación de la realidad de la vida, el otro juega un papel importante: es el que la interpreta mejor.
2. «Guhara amagara» [sacrificar los componentes de la vida]. Se usa esta expresión cuando un sujeto expone su vida delante de algo que podría hacer daño a su propia vida. Arriesga su vida manteniendo su postura delante del peligro. Sabe que tiene que perder unas cuantas cosas de su vida. Pero se anima por la idea de que, al arriesgar su vida, podría ganar, para el futuro, otras cosas más valiosas. Los «banyarwanda» tenían claro que la vida, sobre todo la vida de los seres vivos, era un compuesto de elementos «amagara» que se podían ganar o perder. Sabían también que cuando se perdían estos componentes de la vida, era perder la vida sin poder dar marcha atrás. De hecho, decían que «la vida puede expandirse al suelo pero no se puede volver a recuperarla» [«amagara araseseka nta yorwa»]⁴⁷².
3. En la filosofía de la vida de los «banyarwanda», la vida consistía en una comunión de diferentes entidades. Parecía venir de fuera del individuo. La vida precedía al

⁴⁷² Cf. Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, op.cit., p.208.

individuo. Definía al individuo y necesitaba del individuo para ser definida. «Amagara aramirwa ntamerwa» [la vida no surge automáticamente, sino que se gana partiendo de lo que uno come]⁴⁷³. Una cosa era hacer todo para conseguirla y otra cosa era llegar a protegerla. Porque perder la vida era perder todo el ser humano.

4. El sujeto y su vida forman una unidad incuestionable, un amor impresionante. «Iyo amagara atewe hejuru buri wese yiruka asama aye» [cuando la vida es lanzada por el aire, cada persona corre para recibir la suya sin preocuparse de la de los demás]. Primero su vida. Éticamente, la vida del sujeto tiene mucho más valor que el de los demás.

Las expresiones como «guheba amagara» [no esperar seguir viviendo], «amagara aramucika» [le está escapando su vida], no sólo evocan la unidad que hay entre esta realidad de la vida y su sujeto, sino que también evocan, de una manera u otra, la diferencia entre los dos. El sujeto puede gozar de la vida. Pero hay algo en ella que el sujeto no puede dominar. Algo que, a veces, le quita de ser actor y le hace espectador. En todo, tiene que gozar una cierta vida para darse cuenta de la otra cara de la realidad de la vida. Al fin y al cabo, diríamos que la vida define la vida, o mejor dicho que entre el sujeto y la vida podríamos establecer una «igualdad» o una comunión bien hecha: la vida es el sujeto.

De todo esto sacaríamos una pequeña conclusión. Los «banyarwanda», por sus varias maneras de expresar sus experiencias que han tenido de la vida, no tardaron en averiguar el valor y la complejidad de la realidad de la vida. Es algo que se recibe, que hay que proteger. Se tiene que cuidar cuidando los diferentes elementos que la componen. Es una comunión de diferentes realidades. Es un elemento cuya realidad se funda sobre la unidad de los diferentes. La diferencia que se experimentaba, suponía la diferencia que caracterizaba al sujeto mismo de una experiencia o el objeto de una misma experiencia.

⁴⁷³ Cf. Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'Être*, op.cit., p.208. Para saber el origen del mismo proverbio, se podría leer también en el libro V.a., (1986), *Ibirari by'insigamigani. Igitabo cya Kabili*, Ministeri y'amashuri makuru n'ubushakashtsi mu by'ubuhanga, Kigali, p.39-40.

Pero todo servía para la única causa que era la vida de los hombres (todo para el «yo-sujeto»).

6.3. De una alteridad a una comunión antropocéntrica

El sentido que tenían las diferencias en la vida de los «banyarwanda» explicaría mejor el fenómeno de la alteridad. No hay que ignorar este fenómeno a la hora de estudiar su filosofía. Una diversidad se impuso en las experiencias que han hecho de la vida y de todo lo que han encontrado en la misma vida. Pero al estudiar esta diversidad que hay en el mundo y en la realidad de las cosas que hay en el mundo, no nos quedaremos sólo en la descripción de diferencias, sino que buscaremos lo que podría ser como puente de unión para esas diversidades. Buscaremos la unidad, no en las cosas, sino en el hombre capaz de experimentarlas. Se trata de la unidad entre el mundo y el «yo» que lo experimenta, lo piensa. Por eso, en este apartado, analizaremos, no sólo el tema de la alteridad en las vivencias que tenían los «banyarwanda», sino también ese espíritu antropocéntrico que les ha caracterizado en sus maneras de relacionarse con el mundo.

6.3.1. El «yo» como el «otro del otro-yo»

Nos consta que, en la historia, hubo muchos autores que han analizado el tema de la alteridad. Unos, como Descartes, lo han hecho intentando comprender la realidad del otro dentro de la del «yo» (capaz de pensar) y viceversa⁴⁷⁴. Otros, como Husserl, el padre de la fenomenología, sin negar mucho los planteamientos cartesianos, subrayaron más el papel que tienen las vivencias subjetivas para darse cuenta de lo que hay (de su sentido) del «otro» que aparece delante del «yo». Lo hace sin salir de su «yo» sino

⁴⁷⁴ Cf. René DESCARTES, (1977), *Meditaciones metafísicas, Meditación segunda*, Alfaguara, Madrid.

proyectando algo de su «yo» en la realidad del «otro» que se abre delante de él⁴⁷⁵. Y mucho más, el ilustre filósofo Husserl distinguía entre el cuerpo del «otro» y el cuerpo del «yo» (mi cuerpo). El cuerpo del «otro» es este cuerpo que experimento. Era lo que escribía Husserl con estas palabras: «Tengo conciencia de un mundo extendido sin fin en el espacio y que viene y ha venido a ser sin fin en el tiempo. Tengo conciencia de él, quiere decir, ante todo: lo encuentro ante mí inmediata e intuitivamente, lo experimento»⁴⁷⁶. Lo experimento porque está fuera de mí, porque es diferente de mí. Y mi cuerpo no es más ni menos ese cuerpo vivido: mi vida (aunque mi vida puede depender también de la existencia de la realidad del «otro» que pudiera estar en juego).

No se podría hablar del «yo» sin referencia a la realidad del «otro». La subjetividad es posible solamente cuando está en relación con el «otro»⁴⁷⁷. Es lo que Mikel Dufrenne intentó explicar en su libro *Pour l'homme* [Para el hombre] que hemos citado en la primera parte de nuestro trabajo. Como lo hemos explicado anteriormente, intentando tomar una posición intermedia entre Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre, Mikel Dufrenne demostró la importancia del «otro», no sólo en el descubrimiento de la realidad existencial del «yo», sino también en la misma identidad del «yo». En vez de definir el «otro» como un «alter ego», como algo que se definiría partiendo de lo que ofrece el «yo», él prefirió definir el «yo» como «el otro del otro-yo»⁴⁷⁸. Demostró que la definición de la realidad del «yo» depende, de una manera u otra, de la realidad del «otro».

Me parece que hasta ahora no hemos salido del fenómeno de la interdependencia que hay entre el «yo» y el «otro» o de ese enigma de saber el verdadero punto de partida a la hora de definir la realidad de los dos. Los intentos de Mikel Dufrenne parecen llevar a un círculo vicioso, a una repetición sin salida. ¿Cómo salir de ese tipo de tautología para

⁴⁷⁵ Nos referimos, por ejemplo, a estas palabras que Husserl solía usar varias veces en su fenomenología «Este mundo que está ahí delante para mí ahora». Edmund HUSSERL, (1985), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op.cit., p. 65.

⁴⁷⁶ Edmund HUSSERL, (1985), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, op.cit., p.64.

⁴⁷⁷ Cf. Catherine CLÉMENT, (1975), *Miroirs du sujet*, U.G.E., Paris, p.45.

⁴⁷⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 148.

poder ofrecer una definición que se acercaría mucho más a la realidad clara del «yo» y del «otro»? Acaso, ¿la filosofía de los «banyarwanda» ayudaría en algo?

Para responder a estas preguntas u otras semejantes a ellas, basta echar una mirada, otra vez, sobre unos términos y expresiones de la lengua «Kinyarwanda». Pero de antemano, que quede claro que sin la presencia real del «otro», sería imposible darse cuenta de la realidad del «yo». Se trata de una realidad vivida en el presente. En el pasado o en el futuro, la realidad del «yo» no sería la misma que la que presenta en el «hic et nunc». Sin embargo, su «hic et nunc», contemplado o experimentado, se muestra compuesto por más de un elemento: un «yo y mi mundo circundante»⁴⁷⁹ poblado por «sujetos - yos»⁴⁸⁰. ¿Qué elemento nos facilitaría el trabajo a la hora de comprender la aportación de los «banyarwanda» en su tarea de precisar la identidad del «yo» y del «otro» en el mundo? Acaso, en su filosofía, ¿las concepciones del tiempo que ellos tenían, nos podrían ayudar a aclarar la realidad del «yo» y del «otro»? La realidad del tiempo se revela imprescindible para explicar lo que hay en el mundo. Lo que significa que hay que partir de las vivencias de los «banyarwanda» sobre la realidad del tiempo para ir mucho más allá hacia el sentido último que implican. Nos interesará, no el tiempo imaginario, sino el tiempo real, vivido, experimentado y expresado.

Como en muchas culturas que hay en el mundo, la de los «banyarwanda» se ha caracterizado por su manera de expresar la realidad del tiempo. Siempre lo han visto refiriéndose al hombre como centro de todo (un poco más adelante este tema del hombre será analizado) y a su propia vida. Apoyándonos a las consideraciones del fenomenólogo Michel Henry⁴⁸¹, diríamos que también los «banyarwanda» sabían que el fenómeno del tiempo podía ser vivido y experimentado en tres partes, es decir, en tres intencionalidades: el futuro, el presente, y el pasado (o la retención). De hecho, son llamativos y llenos de sentidos, los términos o expresiones que se usaban (se usan hasta ahora) en «Kinyarwanda» para expresar diferentes realidades del fenómeno del tiempo: «ubu»

⁴⁷⁹ Edmund HUSSERL, (1985), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, *op.cit.*, p. 64.

⁴⁸⁰ Edmund HUSSERL, (1985), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, *op.cit.*, p. 68.

⁴⁸¹ Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, *op.cit.*, p. 54.

[«hoy»], «ejo» [«ayer»], «ejo» [«mañana»]. Para hacer diferencia entre «ayer» y «mañana», los «banyarwanda» suelen emplear adjetivos u otras palabras como «hashize» [«terminado ya»], «hazaza» [«queda por venir»]. Así, «ejo hashize» podría ser traducido por «ayer», y «ejo hazaza» por «mañana». Pero, ¿qué significaría la palabra «ejo»?

Explicar el sentido de la palabra «ejo», parece difícil ya que no encontramos ningún equivalente en las lenguas europeas. Además, notamos una distancia infranqueable que separa los que lo inventaron y nosotros que hoy lo usamos. Parece utópico pretender ofrecer ahora el sentido originario del término. Pero esto no significa que no tuviera ningún sentido en la filosofía de los «banyarwanda». Por eso, nos animamos a ofrecer un sentido que tiene mucho que ver con su uso y no con su etimología. Al fin y al cabo, es el sentido que interesa nuestra investigación. Dicho esto, explicaremos la palabra «ejo» partiendo de su combinación con otras palabras. Es cierto que basta añadirle otra palabra para aclarar unos cuantos significados que esta palabra «ejo» lleva en sí. Por ejemplo, cuando se quiere expresar «antes de ayer» se utiliza en «Kinyarwanda» la expresión «ejo bundi hashize» que literalmente podríamos traducir como: «el otro ayer». Pasa igual cuando se quiere decir «ejo bundi hazaza» que literalmente es «pasado mañana».

Lo importante en este juego de palabras, es la realidad de la diferencia temporal experimentada. Esta diferencia experimentada se funda sobre un cambio, sobre un movimiento. Y como lo sabemos, no se podría hablar del movimiento sin referencia. En nuestro caso, la referencia tiene que ser «lo que hay». «Lo que hay» en la filosofía de los «banyarwanda» es lo que está más cerca del sujeto: lo que se puede mostrar, apuntar. Por eso, el término que ellos utilizaban para expresar el término «ahora mismo» lleva en sí ese espíritu de mostrar apuntando a algo: «ubu» que literalmente se traduciría como «este» (tiempo), como si fuera mostrado por alguien a alguien. Es como si el sujeto que lo enseña, se encontrara fuera de lo que está mostrando. Los «banyarwanda» no tenían otra manera de expresarlo. El fenómeno del «otro» y el de la alteridad se imponían en su vida, en su manera de vivir y de experimentar la realidad de lo que hay en ellos mismos

y en el mundo. De hecho, para ellos, el tiempo se les revelaban como algo que fluía casi como los fenomenólogos, como Michel Henry, lo han demostrado⁴⁸².

Sin embargo, unas frases usadas en la lengua «Kinyarwanda» evocan otra realidad vivida en la experiencia de los «banyarwanda». Es el caso, por ejemplo, de «Petero aracyari wawundi ntiyahindutse» [Pedro es lo mismo, no ha cambiado]; «nzahora ndi wawundi sinzahinduka» [Me quedaré lo mismo, no cambiaré], etc. Son frases que evocarían una igualdad de estado o de situación. Pero es muy curioso ver que, incluso para expresar la igualdad, se ha utilizado la palabra «wa wundi» [el «otro» como si hubiera sido conocido antes]. Con lo cual, para poder decir que «yo soy lo mismo», yo necesitaría del «otro-yo» [alter ego]. Pero este «alter ego» tiene que estar fuera de mi «yo», y, de una cierta manera, diferente de mi «yo» para posibilitar la comparación. Y con esto, queda confirmado lo que hemos repetido, muchas veces, de Mikel Dufrenne, que el «yo» es el «otro del otro-yo».

Esta realidad del «otro» en la experiencia vivida de los «banyarwanda» influyó mucho en su manera de expresarlo y sobre todo de disfrutar de la vida. Es lo que vamos a analizar un poco más adelante. Pero antes de todo, quisiera posible centrar toda nuestra atención sobre el elemento principal de su filosofía: el hombre y su necesidad de comunión.

6.3.2. El hombre y su necesidad de comunión

Tal cual lo ha explicado muy bien el filósofo Alexis Kagame, uno de los pioneros de la filosofía africana, «nuestra filosofía no podía concebir la plenitud del ser fuera del hecho de existir (...). Pues, ¿Cuál es el mayor bien que un ser vivo podría desear por encima de todos los demás bienes? Es la continuación sin término de su existir, que permite gozar de otros bienes (...) lo existir-sin-fin en el hombre -vivo»⁴⁸³. La existencia

⁴⁸² Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, op.cit., p. 54.

⁴⁸³ « Notre philosophie ne pouvait concevoir la plénitude de l'être en dehors de l'exister (...). Or, quel est le plus grand bien qu'un existant-vivant puisse désirer au-dessus de tous les autres biens ? C'est la

vital del hombre, sobre todo su deseo de persistir en la vida, fundamenta toda la filosofía de los «banyarwanda».

Con muchos detalles, veremos, más adelante, que, en la poesía, en la música o en el baile de los «banyarwanda», se evidenciaba que el hombre, y su vida (personal y familiar) ocupaban un lugar importante. Todo lo describían artísticamente partiendo del hombre como única referencia por excelencia. El hombre era el punto de partida y punto de llegada de todo lo que se podría experimentar, pensar, inventar y vivir en su mundo. Todo encuentra su sentido y su valor en la realidad existencial del hombre. Fuera de él, ignoraríamos la realidad de otras cosas. Porque «todo fue creado para el hombre» diría Alexis Kagame⁴⁸⁴.

Esta manera antropocéntrica de concebir la vida, no es una manera de encerrar el ser humano en una soledad. Los «banyarwanda» sabían que esta soledad no era algo bueno para su vida, tal como lo hacían ver en esta expresión que sigue vigente en su idioma: «ntawigira agirwa n'abandi» [Nadie se hace hombre por sí mismo, necesita siempre ser ayudado por los demás]. Lo expresan mejor estos proverbios ruandeses llenos de sabiduría: «Agasozi gaterera ugatega inshuti» [Se necesita siempre la ayuda de un amigo para subir a una montaña o una colina alta, es decir, la unión hace la fuerza]⁴⁸⁵; «akabonye umwe gapfa ubusa» [No sirve de nada un descubrimiento hecho por una persona que lo guarda sin compartirlo con los demás]⁴⁸⁶, etc. El ser humano, con su necesidad de vivir y disfrutar de la vida, se encuentra como un ser necesitado de lo que hay en su entorno. De hecho, para los «banyarwanda», el ser humano debería cuidar

continuation sans fin de son exister, qui permet la jouissance des autres biens (...) l'exister-sans-fin en l'homme-vivant ». Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, op.cit., p. 370-371.

⁴⁸⁴ « Tout a été créé pour l'homme ». Alexis KAGAME, (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, op.cit., p.372.

⁴⁸⁵ Cf. J. Chrysostome KANANURA (f.j.), (1975), *Imigani y'imigenurano y'imfasha abarezi (Proverbes rwandais expliqués à l'usage des éducateurs)*, op.cit., p.11.

⁴⁸⁶ Cf. J. Chrysostome KANANURA (f.j.), (1975), *Imigani y'imigenurano y'imfasha abarezi (Proverbes rwandais expliqués à l'usage des éducateurs)*, op.cit., p. 17.

mucho la vida comunitaria. La soledad lo mata. Y la comunión lo hace vivir, lo construye, y lo llena de más vida.

Estamos ante una filosofía de comunión⁴⁸⁷ de los seres humanos. Se trata de una comunión que no se limita solamente al nivel de relaciones inter-humanas, sino que se extiende también a otros seres no-humanos (materiales o espirituales). La visión de «umunyarwanda» no se limitaba, sólo sobre sí mismo, sino que marcaba también una apertura incuestionable para recibir o ser recibido por otras realidades capaces de ofrecer o enriquecer su vida. Esto lo explicó mejor Dominique Nothomb⁴⁸⁸ que hablaba de una «visión global» característica del hombre africano:

«El hombre africano (...) se caracteriza por una visión global de realidades que él conoce. Las representa en el seno de una síntesis vivida, no siempre conceptualizada. Cada cosa encuentra su sitio: la creatura y el Creador, el hombre y las cosas, los vivos y los difuntos, el bien y el mal. Todo esto tiene que caminar apoyándose mutuamente en una homogeneidad, en una armonía»⁴⁸⁹.

Todo forma una unión para el bien del ser humano. Por eso, en cada momento, «los «banyarwanda» buscaban lo que los unía. Se solía escucharles decir, muchas veces, que «icyo dupfana kiruta icyo dupfa» [«nuestro parentesco es más grande (más importante) que lo que nos divide»]. Es esa unidad, esa comunión que se expresa en su

⁴⁸⁷ Cf. Gamaliel MBONIMANA, (1971), *Musique rwandaise traditionnelle*, Butare, p. 4

⁴⁸⁸ Dominique Nothomb {1924-2008} era de nacionalidad belga y sacerdote en la congregación Misioneros de África conocido bajo el nombre de «Padres Blancos» (esos que evangelizaron Rwanda). Trabajó en Rwanda desde 1956 hasta 1977. Durante este tiempo admiró y estudió mucho de la cultura de los «banyarwanda». Escribió muchos libros y artículos entre otros podríamos citar el de *Humanisme africain* cuyo contenido era demostrar el espíritu humanitario que vehiculaba la filosofía de los «banyarwanda». Lo ha escrito partiendo de los datos lingüísticas como proverbios, expresiones, refranes, intentando demostrar que la cultura de los «banyarwanda» tenían valores importantes (bases) para recibir y aclarar el mensaje del evangelio proclamado por los cristianos (Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit.).

⁴⁸⁹ « L'homme africain (...) se caractérise par une vision globale des réalités qu'il connaît. Il se les représente au sein d'une synthèse vécue, non toujours conceptualisée. Elles y trouvent chacun leur place : la créature et le Créateur, l'homme et les choses, les vivants et les défunts, le bien et le mal. Tout cela doit s'emboîter dans l'homogénéité, dans l'harmonie ». Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p.16.

arte musical tal como lo subrayaremos a su momento. La poesía, la música o el baile eran unos medios que tenían los «banyarwanda» no sólo para divertirse, sino también para expresar su armonía entre todos los habitantes del mundo (que era lo suyo). Por sus valoraciones, todo tenía valor. Le aportaba algo en sus proyectos vitales. Su mundo era un mundo compartido cuya felicidad se fundaba sobre este equilibrio que se manifestaba en la realidad del fenómeno de la armonía. Se trataba de un mundo lleno de sentidos. Tenía sentido porque todo lo que ofrecía llegaba bien al centro del ser humano. Según los «banyarwanda» este centro era «umutima» [corazón] en su sentido trascendental. Vale la pena analizarlo ahora.

6.3.3. «Umutima». De la lejanía a la cercanía

En la filosofía de los «banyarwanda» «umutima» [el (un) corazón] es algo importante. Tal cual lo ha analizado contundentemente Dominique Nothomb en su libro *Humanisme africain*, el «mutima» es algo del hombre que explica todo el hombre. Es el hombre mismo⁴⁹⁰. Se podría partir de él para llegar al sentido íntimo del hombre mismo. *Mutatis mutandis* conviene partir de algo del hombre para llegar también a esta realidad que le define trascendentalmente.

Como lo hemos expresado anteriormente, la vida es algo importante en la filosofía de los «banyarwanda». El hombre es un ser llamado a vivir y gozar de la vida sin molestias. Sin embargo, las molestias nunca faltan en la vida. No nos toca ahora decir cuáles son o cómo actúan. Nuestro interés es describir cómo el ser humanos se comporta cuando las experimenta en su propia vida. Es un trabajo que nos lleva a analizar diferentes comportamientos del hombre en general y de su cuerpo en particular. Estos comportamientos nos ayudarán a abrazar el sentido trascendental del «mutima».

Para los «banyarwanda», cuando las cosas no iban muy bien en la vida, era que algo había roto la armonía que antes caracterizaba a la vida misma. Se trataba de un cambio de orientación que causaba falta de paz y tranquilidad. Las expresiones usadas

⁴⁹⁰ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 21.

para expresar diferentes emociones en la vida del ser humano son llamativas. Estas expresiones traducen y confirman simbólicamente la postura cambiante de esa parte del cuerpo que es «umutima». Por ejemplo, cuando una persona está inquieta, se dice que «afite imitima ibunga» [tiene corazones que están andando por allí sin saber adónde quieren llegar]. Esto no quiere decir que el ser humano posea muchos corazones. Porque este tipo de multiplicidad no sería tolerada en la concepción filosófica de los «banyarwanda». Siempre ellos usaban este aspecto múltiple de los corazones para expresar una imperfección en la vida de los seres humanos. Es el caso de lo que transmiten unas expresiones como «kugira imitima myinshi» [tener muchos corazones] que significaría estar inquieto⁴⁹¹; «kugira imitima ibiri» [tener dos corazones]⁴⁹² que quiere decir, ser mentiroso o hipócrita, etc. De ahí se entiende fácilmente que el hombre se califica de tranquilo cuando ese mismo «mutima» [corazón] se encuentra en su lugar habitual y en una postura normal⁴⁹³. Lo ideal del hombre es tener «umutima» [un corazón]. Porque sin este corazón se confundiría al salvaje, al animal, a cualquier cosa del mundo.

Que quede claro el papel importante que tiene «umutima» [un corazón] en la vida del ser humano. No se trata de un corazón en su sentido físico, sino en su sentido metafísico, o mejor dicho en su sentido trascendental. Cuando hablamos de la vida del ser humano, se trata de la vida que lo hace relacionarse con los demás en el mundo donde se encuentra. La calificación trascendental que se da al «corazón», viene de una cierta observación. No son definiciones que el «yo» formula de sí mismo, sino que el «yo» necesita del «otro-yo» para que algo del «yo», en este caso su «corazón», sea identificado así. Lo decían mejor que «nadie se elogia de sí mismo» [«ntawivuga imyato»] o «era prohibido nombrarse en el público, su propio apellido o nombre» [«ntawivuga mu

⁴⁹¹ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 22.

⁴⁹² Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 23.

⁴⁹³ Aquí nos referimos a las expresiones usadas para expresar la tranquilidad: «Gushyitsa umutima hamwe» [Mantener un corazón en un único lugar]. Esta misma expresión podría traducir exactamente el «estar tranquilo», «tranquilizarse». Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 22.

izina»]⁴⁹⁴. Todo esto subraya el importante papel que el «otro» jugaba en la vida personal y social del hombre.

Sin embargo, el «otro-yo» parece igual a mi propio «yo». Siendo hombre, se caracteriza también por el hecho de tener un «corazón» que piensa, que siente, que ama, que se compadece, que se da cuenta de que tiene algo mucho más que un cuerpo es decir, «carne» tal como diría un Michel Henry⁴⁹⁵. Pero a pesar de todo, parece más inalcanzable, incomprendido por lo que es su corazón. Dicen los «banyarwanda» que «nta muzindutsi wa kare watashye ku mutima w'undi» [por mucho que se madruga, no se puede alcanzar al corazón del otro]. Este corazón se caracteriza por su lejanía. Es lo interior del hombre en comparación con su exterior⁴⁹⁶. Aun así, ese «mutima» manifiesta la realidad del hombre mucho más secreta, lo «interior». Para los «banyarwanda», el elemento más lejano no es lo que se encuentra en el exterior del ser humano, sino lo que se halla en su propio interior, que simbólicamente nombraban como «mu nda» [el interior del vientre]. Allí estaría no sólo el lugar del corazón físico, sino también y por analogía el lugar de este corazón trascendentalmente expresado y que define al ser humano haciéndole diferente de otros entes que hay en el mundo. Desde luego, la diferencia sera considerada como algo identificador que quiso el Creador al crear el mundo. Lo han captado maravillosamente los «banyarwanda» que lo expresan muchas veces con este proverbio

⁴⁹⁴ Según creían los «banyarwanda» proclamar con voz alta su nombre podría obstaculizar el crecimiento del individuo.

⁴⁹⁵ Recordamos que Michel Henry fue uno de los filósofos que, maravillosamente, han hecho diferencia entre el cuerpo y la carne destacando las características de la misma carne. «Un cuerpo inerte (...) no siente ni experimenta nada (...). La mesa no 'toca' la pared contra la que se sitúa. Por el contrario, lo propio de un cuerpo como el nuestro es que siente cada objeto próximo a él (...). Esto es así, porque nuestra carne no es otra cosa que aquello que, al experimentarse, sufrirse, padecerse y soportarse a sí mismo y, de este modo, gozar de sí según impresiones siempre renacientes, es susceptible, por esta razón, de sentir el cuerpo exterior a sí, de tocar, así como de ser tocado por él. Cosa de la que por principio es incapaz el cuerpo exterior, el cuerpo inerte del universo material». Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁹⁶ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, *op.cit.*, p. 24.

conocido de la lengua «Kinyarwanda»: «umubaji w'imitima ntiyayiringanije» [El que creó los corazones no les hizo iguales]⁴⁹⁷.

Sin embargo, las diferencias que pudiera haber en la realidad de los entes que hay en el mundo, no impedirían que haya algo común que les caracteriza entre ellos. Lo común está en la posibilidad que tienen para salir de la indiferencia, revelar su verdad, exteriorizar su interior, expresar lo que estaba escondido en su «mutima». Esa verdad inmanente en la realidad misma de «umutima» [el corazón] se encuentra revelada por lo que hay en el exterior y que tiene que ver con el sujeto mismo. ¿No dicen los «banyarwanda» que «umutima w'inkumi usuzumwa n'inkanda» [el corazón de una jovencita se califica cuando llega al momento de vestirse del manto de la maternidad]⁴⁹⁸? Las actitudes exteriores, en vez de ser impedimento para el descubrimiento de la verdad, es un puente que une dos partes diferentes, son gafas para poder interpretar lo revelado, son luces para explorar lo que se oculta en la sombra de lo interior (en su «umutima»).

En la realidad del hombre, el «mutima» [corazón] se muestra también como el centro del ser humano, como algo imprescindible y poderoso. Es lo que manda⁴⁹⁹. El ser humano, en todo lo que piensa y hace, no puede ir en contra su propio «umutima» o su conciencia «umutima nama» [el corazón-consejo]. Es su referencia. Es su fuerza y el motor de todo en su vida. Es lo que, en su vida, coordina todo. Todo vive bajo su mandato tal como lo expresa literalmente este proverbio: «akababaje umutima kazindura amaguru» [todo lo que preocupa el corazón, hace que el hombre madrugue para emprender en cuanto antes el camino]⁵⁰⁰. No se permite negociar.

Para terminar, diríamos simplemente que «umutima» [el corazón], no sólo se muestra como centro u origen de todo lo que podríamos llamar los sentimientos del ser humano, sino que también es el puente seguro que unifica el ser humano con los demás.

⁴⁹⁷ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 24.

⁴⁹⁸ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 25.

⁴⁹⁹ Hacemos aquí referencia a este proverbio de la lengua «Kinyarwanda»: «kami ka muntu ni umutima we» [el rey más querido y a quien se debe obediencia total es su corazón]. Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p.26.

⁵⁰⁰ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 23.

O mejor dicho, diríamos que el amor en el corazón humano le ayuda a ir cortando, poquito a poco, distancia entre el «otro» y él. De ahí, sale esta afirmación contundente de los «banyarwanda»: «umutima w'ugukunda uri hafi nk'irembo; uw'ukwanga uri kure nk'ukwezi» [el corazón del que te quiere está cerca de ti como las entradas del hogar, y el del que te odia se encuentra más lejos que la luna]⁵⁰¹. El amor en el corazón deviene no sólo puente sino apertura (algo importantísimo que se realiza con el «corazón» y en el «corazón»). Se trata de una apertura que permite la comunión entre dos elementos diferentes pero llamados a compartir algo de su vida. Se trata de una apertura que permite que una persona pueda llegar a la verdad verdadera del «otro», es decir, a estar alimentado por lo bueno que sale de su propio interior (su riqueza).

6.4. Conclusión

Como lo acabamos de ver, no se entendería una filosofía de los «banyarwanda» sin la realidad de la diferencia. El fenómeno de la alteridad se impone para poder diferenciar el hombre con otros entes que hay en el mundo. No sólo es un ente inteligente, sino mucho más, es un ente capaz de sentir y de darse cuenta que es sentido. Es un ente que diferencia las cosas que hay en el mundo para poder situarse mejor en medio de ellas como organizador para el bien de su vida. Que todo pudiera contribuir a su felicidad, era el único deseo de los «banyarwanda». Para ellos vivir bien es vivir armoniosamente con todo lo que hay en el mundo, es vivir en una comunidad⁵⁰². Es esta armonía que defendían y celebraban artísticamente y estéticamente, de muchas maneras, tal como lo vamos a ver a continuación. ¿Qué hay detrás de esas diferentes celebraciones artísticas que parecían caracterizar a la vida diaria de los «banyarwanda»? ¿Cuáles eran sus implicaciones en la vida de los «banyarwanda»? ¿Revelaban lo que eran, lo que pensaban, o lo que opinaban sobre lo que había en su mundo?

⁵⁰¹ Cf. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, op.cit., p. 29.

⁵⁰² En el caso de los «banyarwanda» sería muy difícil hablar del ser humano sin evocar su pertenencia en una comunidad. En una comunidad, el hombre encuentra la vida, y apoyo para acrecentarla, protegerla. El individualismo, el aislamiento, o la soledad lo matarían.

CAPÍTULO 7.

UNA INTERRELACIÓN EN LA CELEBRACIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL DE LA VIDA

7.1. Introducción

Para los «banyarwanda», el hombre se define, no sólo por su cuerpo, sino también por su «mutima» [corazón]. El hombre es un ser que se identifica por su manera de sentir y de expresar sus sentimientos gracias a su corazón, fuente y lugar de toda vida afectiva. Todo lo artístico y lo estético saldrían también de su «mutima» y expresa la realidad de su «mutima». ¿Qué sería el arte o la estética sin el «mutima»? ¡Impensable en la experiencia estética de los «banyarwanda»! Llegar a tocar al «mutima», es poder experimentar la realidad misma del hombre (su verdad). Sería conveniente no ignorar el papel de «umutima» a la hora de buscar la verdad de la experiencia estética y artística. No se puede separar el hombre de su corazón. Y todo lo que hay del hombre es expresión de las vivencias hechas con su corazón.

En este capítulo, enfocaremos nuestra atención sobre el arte musical de los «banyarwanda», sobre sus maneras que tenían para celebrar la vida. ¿Qué había del arte en su cultura? ¿Qué lugar ocupaba el arte musical en su vida? Son unas cuantas preguntas que intentaremos contestar. Lo haremos en dos partes. En la primera parte, describiremos la situación del arte en la cultura de los «banyarwanda». Saber lo que había, lo que no había, y su para qué en la realidad vital de ellos, nos abrirán las puertas para la segunda parte. En esta segunda parte, focalizaremos nuestros estudios analíticos sobre el sentido que tendría el arte musical en la vida de los «banyarwanda». Allí, diferentes temas serán analizados: el tema del origen del arte musical de los «banyarwanda», el de su sentido vital, el de su originalidad, el de su ritmo, el de su melodía, el de sus diferentes instrumentos, el de su contenido, etc. En todo, por el rol importante que el arte musical jugaba en el vivir de los «banyarwanda», procuraremos siempre destacar el vínculo que

podiera haber entre la vida y la manera artístico-estética de celebrarla (lo que llamamos «arte musical de los ‘banyarwanda’»).

7.2. Reflejo de lo cotidiano en el arte de los «banyarwanda»

La vida cotidiana de los «banyarwanda» estaba inundada por el arte y sobre todo por el arte musical⁵⁰³. En cada oportunidad (de la vida), los «banyarwanda» cantaban y bailaban. Su arte musical estaba siempre regulada por la vida misma de las personas. Su arte musical era toda una vida. Reflejaba la vida, experiencias vitales de las personas, sus relaciones con el mundo, sus alegrías y sus penas. Acaso, ¿estaríamos delante de un arte por arte o de un arte funcional?

Es muy difícil negar la realidad de estas dos maneras de practicar el arte en lo que ha sido la realidad cultural de los «banyarwanda». Los africanos en general y los «banyarwanda» en particular, participaban en las diferentes actuaciones artísticas de su vida. En los palacios (unos de los lugares de encuentros y actuaciones de artistas famosos del país⁵⁰⁴) se disfrutaba del arte musical, y este arte hacía vivir a muchos de ellos. Aun así, con Gamaliel Mbonimana, no dudamos de que, en estos palacios, se organizaba cosas artísticamente bien hechas de manera que nadie pudiera quedarse indiferente delante de ellas (sin reaccionar cuando se las contemplaban)⁵⁰⁵. ¿Cuántos han ganado la recompensa de sus jefes porque actuaron bien, es decir, actuaron de manera que sus jefes se quedaron satisfechos de sus actuaciones? Lo admirado no era lo más útil en la vida de los «banyarwanda», era también lo bellamente presentado, lo estéticamente sentido y vivido en la vida de los espectadores.

⁵⁰³ Estamos delante de una cultura donde se nota una escasez de pintura, de arquitectura, o de otros tipos de arte habitualmente conocido en el mundo occidental.

⁵⁰⁴ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude étnomusicologique*, op.cit., p. 27.

⁵⁰⁵ Cf. Gamaliel MBONIMANA, (1971), *Musique rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 4.

La presencia de un artista en el palacio real testimonia la existencia del gusto artístico-estético, no sólo en la vida de los artistas llamados a actuar, sino también en la de sus jefes que veían importante asistir a estas actuaciones artísticas. Esto pasaba en los diferentes palacios de los jefes: se cantaba y se bailaba al terminar (el día, durante las ceremonias, etc.). Esto muestra que, artísticamente, los «banyarwanda» sabían disfrutar del arte musical, valorar y elegir estéticamente una obra artística que les atraían más que otra. ¿Quién podría dudar ahora de que la ejecución de un tipo de danza, por ejemplo, tuviera más efecto que otra en la vida de los que le prestaban atención? Es como si en la cultura ruandesa estaba previsto producir algo artístico-estético que sirve en la vida (aspecto funcional), y que también afecta a la vida (aspecto estético). Pues, para los «banyarwanda», el arte era algo que reflejaba su vida diaria. Era uno de los instrumentos que utilizaban para expresar bellamente la vida de cada día del «hombre-munyarwanda».

7.2.1. Muestras artísticas de tipo ruandés

Cuando se habla del arte africano en general, unos autores insisten sobre el método o el proceso que ha servido para producir una obra artística. Otros fijan su atención sobre la finalidad de la misma producción⁵⁰⁶. Nosotros no pretendemos agotar todo el campo del arte africano ni mucho menos el del arte de los «banyarwanda». Nuestra aportación consistirá, no sólo en estudiar obras artísticas, sino también en dejarnos llevar por su singularidad, su frecuencia en la realidad del ser humano, y su capacidad de afectar la vida. Son obras cuyo valor artístico no ha caducado con el tiempo, y cuya producción ha sido transmitida de generación en generación. La fuente donde iremos a buscarlas será la vida diaria de los «banyarwanda»: de donde vivían, de cómo vivían, y de lo que vivían.

Antes de todo, habría que señalar, de antemano, que los «banyarwanda» tenían diferentes métodos, no sólo para relacionarse con el mundo y lo que hay en él, sino también para expresar esta relación que siempre suele producir algo útil para su vida personal. Se trata de producción artístico-estética, de estas obras producidas por personas

⁵⁰⁶ Cf. Soter AZOMBO-MENDA et Pierre MEYONGO, (1981), *Précis de philosophie pour l'Afrique*, op.cit., p. 100.

concretas y especialistas. Decimos que eran especialistas porque producir una obra de arte no era para todos. Era reservado a unos genios (inteligentes) tal como lo diría Arturo Schopenhauer⁵⁰⁷. De hecho, no eran todos los «banyarwanda» los que sabían, por ejemplo, construir casas tradicionales (chozas) (Véase Foto N°17), hacer techos para chozas tradicionales (Véase Foto N° 18), confeccionar alfombras tradicionales (Véase Foto N° 21 y N° 24), o lo que se usaba como paredes (Véase Foto N° 19 y N° 20) o como puertas para casas tradicionales, etc. Eran, para ellos, cosas útiles, pero también artística y estéticamente llamativas.

a. Formas de una casa tradicional de los «banyarwanda».



N°19

Por el exterior (Foto Google).

⁵⁰⁷ Nos referimos al pensamiento de Arturo Schopenhauer que pensaba que el arte es «obra del genio». Cf. Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 195.



N°20

El techo visto por interior (Foto Google).



N°21

Diferentes pilares que soportan el techo y paneles (equiparados a paredes en las casas modernas) que separan habitaciones (vistos por exterior) (Foto google).



N°22

Diferentes pilares que soportan el techo y paneles que separan las habitaciones (vistos por interior) (Foto Google).



N°23

Alfombras tradicionales que cubren el suelo del interior de una casa tradicional (Foto Google).

Partiendo de estas fotos, diríamos que en la construcción de una casa como ésta no faltaba inteligencia, ni talento. El orden que se deja ver a primera vista, la orientación de la hierba, nos lleva a decir que era una obra de arte bien hecha al estilo de los «banyarwanda». No se duda del diálogo que impone entre el sujeto y el mundo a la hora de elegir tal instrumento para hacer una casa o embellecerla (no todas las hierbas valían para hacerla). Tampoco se duda del método que se utilizaba para hacerla, o del orden que era fruto de la paciencia, de la observación que caracterizaba siempre a los artistas.

b. Unos objetos usados en la casa:

La producción artística no se limitaba sólo al mundo de la construcción de unas casas, sino que también se dejaba ver en la realidad de unas cosas de uso común en la vida cotidiana. En todas, se nota la existencia de varios métodos para combinar y organizar instrumentos. Seguro que el espíritu de producir algo bello, algo que atrae, algo que sirve, acompañaban siempre a los autores (artistas) de estos objetos. No hubo combinación de muchos colores, ni dibujos como lo solemos encontrar en otras culturas africanas. Los que habían, parecería una combinación de colores y formas geométricas tal cual las encontremos en el arte abstracto. No evocaba ni a los espíritus, ni a los dioses, ni a los ancestros, ni a los muertos, ni a los vivos. Eran solamente algo concebido para atraer la atención por su forma geométrica, por su frecuencia o su repetición ordenada.



Nº24

Cestas de diferentes tamaños (Foto Google).



N°25 Inkoko: bandeja tradicional (Foto

Google).

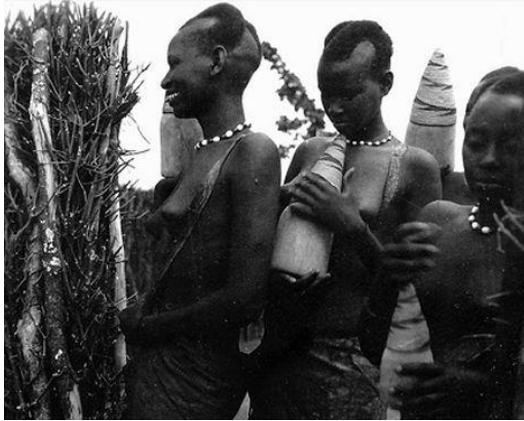


N°26

Alfombra tradicional (Foto Google). Como no había sábanas, ni mantas, se utilizaba estas alfombras para cubrirse por la noche. Se las usaba también para adornar paredes o suelos dentro de una casa (Véase Foto N° 23).

c. Ornamento.

Los «banyarwanda» cuidaban mucho sus casas, limpiándolas, adornándolas, pero también cuidaban mucho su cuerpo y todo lo suyo (por ejemplo, sus vacas. Véase Foto N° 29)). Procuraban que todo saliera bien para que todos se fijasen en ellos. Por eso, se les podía ver cortar el pelo [«amasunzu»] (Véase Foto N° 27) a sus hijos a imagen que imitaba la forma bella de las colinas. También, durante las festividades, por ejemplo, las madres solían llevar la «la tiara de la maternidad» llamada «urugori» (Véase Foto N° 28).



Nº27 Adolescentes con pelo cortado a la tradicional

[«Amasunzu»] (Foto Google)



Nº28

Una mujer que lleva la tiara de la maternidad [«urugori»] (Foto Google).



Nº29 Se hacía todo

lo necesario para que las vacas se presentaran mejor para la vista de todos, sobre todo durante las festividades donde no faltaba el desfile de vacas (Foto Google).

Lo llamativo de todo esto, era que todo lo que nos pudiera enseñar algo sobre la existencia artística en la vida de los «banyarwanda», era fruto de su imaginación. lo hacían, no con un espíritu puramente egoísta o egocéntrico, sino con posibilidad de apertura a los demás. Es verdad, todo lo hacían para su bien. Pero sabían también que todo lo que pudiera gustar al otro les venía bien también para ellos. En ese caso artístico, el primero servido era el otro. Lo que justificaría la finalidad misma de toda obra artística: la comunicación⁵⁰⁸.

7.2.2. ¿De qué tipo de arte se practicaba en Rwanda?

Los ejemplos de obra de arte ruandés que, arriba, acabamos de enumerar, confirmarían la idea de que donde hay hombre hay arte. Queda saber de qué tipo de arte se trataba cuando focalizamos nuestros ojos en la antigüedad de los «banyarwanda». ¿Se trataba de un arte por arte o de un arte funcional o utilitario? ¿Se trataba de un arte abstracto o de un arte realista?

Para contestar a estas preguntas u otras similares, habría que recordar que los ejemplos arriba señalados testimonian, la inteligencia, la voluntad y la capacidad que el sujeto tenía para hacer cosas, para organizar y transformar el mundo a su favor. Su mano dejaba huellas sobre la obra. Pues esta era la manifestación *ipso facto* de la presencia del autor, de sus talentos (capacidad artística), de sus métodos artísticos⁵⁰⁹ para producir algo artístico estético. De primera vista, no se trataba de obras imitativas. La abstracción parecía dominante en toda producción artística que hemos tomado, hasta ahora, como ejemplo. Parecían obras provocadoras para que el espectador se pusiera a pensar y a

⁵⁰⁸ Hacemos referencia a lo que Arturo Schopenhauer escribía sobre el arte, su origen y su finalidad diciendo que «el arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo, y según la materia de que se vale para esta reproducción será arte plástica, poesía o música. Su origen único es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad, la comunicación de este conocimiento». Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 195-196.

⁵⁰⁹ Los métodos eran unas de las cosas que el autor consideraba como su propiedad privada. Estos métodos se transmitían de padres a hijos, no en unas clases especializadas, sino en los lugares de carácter familiar.

imaginar algo partiendo de lo que se encontraba observando. Todos los que dialogaban con ellas se quedaban con boca abierta. Todo esto dependía, no sólo de una obra como obra, sino también de la ingenuidad de su productor que ella revela, y de la capacidad que tiene su espectador para comunicar y dialogar con ella.

Sin negar totalmente la realidad de la reproducción artística en la cultura ruandesa, diríamos que su prioridad artística no era reproducir o simbolizar algo. Si fuera así, nos será difícil explicar ahora la ausencia, en esta cultura, de figuras, de estatuas, o uso de máscaras⁵¹⁰, o la escasez de tatuaje⁵¹¹, de pintura, de arquitectura. Para los «banyarwanda», producir algo era motivado por su utilidad no por su resultado estético. No valía la pena ser producido si no servía a la vida del hombre. Es como si, en esta cultura, la finalidad artística no era la contemplación sino la utilidad. Pero hay que tener cuidado y matizar las cosas. Esta utilidad que acompañaba toda producción artística nunca se oponía a la contemplación, a la estética. Porque lo que era producido como obra de arte debería gustar siempre, no sólo a quien lo producía, sino también a la persona que lo iba usar. De allí, tendríamos razón cuando, haciendo nuestra la idea de Soter Azombo-Menda y Pierre Meyongo, afirmamos que en la cultura ruandesa Era bello o bonito, sólo algo que era útil para la vida del sujeto y viceversa⁵¹².

Entonces, calificar absolutamente todo el arte de los «banyarwanda» como funcional, sería exagerar. Sería equivocarse pensar que no había nada que pudiera divertir o que se trataría de algo sin sentido tal cual no lo pensó el poeta y escritor Léopold Sédar Senghor cuando escribió que el arte negro-africano se caracteriza por el hecho de no ser un entretenimiento ni un adorno que se añade al objeto. Lo dice así: «no es un

⁵¹⁰ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 10.

⁵¹¹ Solamente encontramos casos de tatuaje en el culto de los ancestros. Pero, aun así, no hay método común, u orden común para hacerlo.

⁵¹² Cf. Soter AZOMBO-MENDA et Pierre MEYONGO, (1981), *Précis de philosophie pour l'Afrique*, *op.cit.*, p. 101.

entretenimiento, ni un adorno que se añade al objeto»⁵¹³. Lo que llamaríamos de adorno forma parte de la misma producción artística. No es algo superficial que no tendría sentido. Siendo lo exterior (la existencia de colores, el orden geométrico, etc.), juega su papel para favorecer el contacto entre el objeto y el espectador. Desde mi punto de vista, el para qué de las cosas artísticas no debería llevarnos a olvidar otro aspecto de estas cosas, su aspecto provocador, su aspecto afectivo que el autor (artista) ha querido destacar cuando las creaba. Los colores, su combinación geométrica, y el orden que hemos vistos en las obras artísticas arriba señaladas como muestras artísticas, demuestran una intención artística (con pretensión de provocar lo estético en el sujeto contemplador) de separar, de hacer diferente sus obras en medio de otros objetos del mundo. Tal fue y es una de las características de los artistas de ayer y de hoy, en el mundo entero.

El arte de los «banyarwanda» combina el aspecto funcional y estético. No hay lugar a dudas de que, en este caso, el artista era una persona que se distinguía por su talento, su manera de expresar y de comunicar su conocimiento. Refiriéndonos a las consideraciones de Mikel Dufrenne que detectó una pasión muy fuerte que caracteriza a todo creador de una obra artística, a una mirada centrada y apasionada del espectador⁵¹⁴, no dudaríamos en afirmar que el artista ruandés era una persona cuyas pasiones jugaban un papel importante en su producción artística. Era una persona capaz de llamar la atención, de invitar al espectador a que dedicase todo lo que era y tenía para poder contemplar al objeto artístico-estético presentado.

Lo que estaba al principio de toda forma artística, era la vida del hombre en todo su sentido. A proposito, Léopold Sédar Senghor afirmó, con razón, que «el arte, en África negra, está unida con la vida profunda de comunidades agrarias y pastorales, con la

⁵¹³ « Il n'est pas divertissement, ni ornement qui s'ajoute à l'objet ». Léopold SEDAR SENGHOR, « Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », en Léopold SEDAR SENGHOR, (1959), *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Éditions Seuil, Paris, p. 279.

⁵¹⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, op.cit., p. 3.

religión, con las técnicas»⁵¹⁵. Para poder producir una obra de arte, el artista tenía que movilizar toda su vida, abrirse a lo que le revelaba su interior, casi a la forma de un artesano que cava la tierra en búsqueda de una buena tierra para crear su obra. ¿No sería esto que insinúa el sentido etimológico-literal del término «inganzo» que se usa frecuentemente en la lengua «Kinyarwanda»? El término «inganzo» indicaba lo interior de la tierra donde el artesano encontraba arcilla de buena calidad. Era el mismo término que se utilizaba para explicar el lugar de inspiración, de concentración para el artista, el lugar o situación que le permitía expresar y comunicar lo que vivía en su interior⁵¹⁶.

Para el artista, en la cultura ruandesa, el arte era una manera de responder a sus necesidades tanto materiales como espirituales. Dialogaba con el mundo y lo que hay en el mundo. No era una manera de aislarse, sino una manera de abrirse mucho más a lo que es diferente de él. No se trataba solamente de su vida, sino también de la de los demás. No se trataba de considerar egoísta y egocéntricamente sus intereses personales, sino abrirse a los intereses que pudieran tener el «otro-yo». Parecía que, en todos sus proyectos artísticos, el otro primaba más que el «yo». O, mejor dicho, el «yo» no pudiera sobrepasar, en sus actuaciones artísticas, la realidad del «otro». Lo que mandaba, no era diferente de lo que anunció Kant en su ley fundamental de la razón pura práctica: «obra de tal modo que la máxima pueda valer siempre, al mismo tiempo, como principio de una legislación universal»⁵¹⁷. Lo que al artista ruandés valía, debería valer también para los demás. Su arte lo hacía entrar en comunión, no sólo consigo mismo, sino también con el mundo entero. En una palabra, diríamos que su obra era fruto de aportaciones de más de un elemento y era destinada a más de una persona. Lo que había en el mundo le servía de inspiración y de instrumento para realizar una obra artística y públicamente reconocida.

⁵¹⁵ «L'art, en Afrique noire, est lié à la vie profonde des communautés agraires et pastorales, à la religion et aux techniques». Léopold SEDAR SENGHOR, « Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », en Léopold SEDAR SENGHOR, (1959), *Liberté 1. Négritude et humanisme, op.cit.*, p. 279.

⁵¹⁶ Cf. Gamaliel MBONIMANA na Jean Chrysostome NKEJABAHIZI, (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, Éditions de l'Université Nationale du Rwanda, Butare, p.3.

⁵¹⁷ M. KANT, (1963), *Crítica de la razón práctica*, Traducción directa del alemán por E. Miñana Y Villagrasa, y Manuel Morente, Introducción y revisión por Oswaldo Market, Editorial Victoriano Suarez, Madrid, p.55.

A continuación, verificaremos todo esto en lo que vamos a analizar del arte musical de los «banyarwanda».

7.3. Arte musical de los «banyarwanda»

Cuando nos referimos al arte musical de los «banyarwanda», no separamos la poesía de la música, ni la música del baile. Por su importancia en la vida de los «banyarwanda», las tres formas artísticas iban, a veces, juntas. Es lo que detectó también Jean-Baptiste Nkulikiyinka que, en su libro *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle* [Introducción a la danza ruandesa tradicional] escribió:

«Reflejo de la vida de ‘Banyarwanda’, la danza, la música, pero también la poesía, son la expresión la más espectacular de su cultura. Estos tres artes han impregnado profundamente la vida de este pueblo de trabajadores de la tierra, de guardias de la ganadería, de alfareros y de otras profesiones, cuyos protagonistas comparten igualmente una lengua común, ‘Kinyarwanda’. De todos los tiempos, La danza, la música et la poesía han contribuido para animar y aumentar la fuerza y el coraje de los guerreros en campo de batalla, para consolar las almas de sus penas, para exaltar el amor, y para cantar la alegría durante los mejores momentos de la vida»⁵¹⁸.

De hecho, nos consta que, en la cultura de los «banyarwanda» podríamos encontrar una relación estrecha entre estas tres formas que tan han caracterizado a su mundo artístico. Muchos poemas eran cantados (como era el caso de «amahamba»). Se componía muchas canciones en forma poética. Se ejecutaba muchas canciones bailando o se bailaba cantando (como era típico en el caso de «imbyino»). En este apartado de nuestro trabajo, queremos subrayar mucho la importancia de esa relación y aprovecharla

⁵¹⁸ « Reflet de la vie des Banyarwanda, la danse, la musique mais aussi la poésie sont l’expression la plus spectaculaire de leur culture. Ces trois arts ont profondément imprégné la vie de ce peuple de travailleurs, de gardiens de troupeaux, de potiers et d’autres métiers, qui partagent également une langue commune, le Kinyarwanda. La danse, la musique et la poésie ont de tous temps ravivé la force et le courage des guerriers au combat, consolé les âmes de leurs peines, exalté l’amour et chanté la joie lors de moments heureux de la vie ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 9.

para poner a luz lo importante que era el arte musical de los «banyarwanda» en su relación con el mundo, con ellos mismos. Sin tardar, centremos nuestra atención sobre el baile en su sentido general, es decir, un baile que podría o no ser acompañado por una música. Intentaremos describir el sentido que tenía en la vida diaria de los «banyarwanda». De hecho, no basta solamente estudiar su historicidad. Hay que analizar también su tecnicidad y su implicación socio-cultural. Tener una idea sobre los instrumentos usados en este arte musical será, para nosotros, un complemento importante para poder entrar en la realidad y la verdad intersubjetiva que este arte supone en el mundo de la experiencia estética.

7.3.1. Diferentes aspectos de presentación artística

Antes de explicar el sentido que el arte musical tenía en la vida diaria de los «banyarwanda», quisiera recordar que, a lo largo de la historia de estos, hubo muchas maneras de bailar. Su baile tradicional presentaba diferentes aspectos que lo identificaba y le caracterizaba. Estas diferencias artísticas en la manera de bailar tenían algo que ver con las diferencias que los grupos étnicos presentaban. ¿Quién podría dudar de la especificidad de la melodía polifónica de los «Twa»⁵¹⁹, o de su agilidad cuando estaban bailando⁵²⁰? Su baile parecía como si estuvieran imitando lo que hacían en la caza. No hay duda de que, para ellos, el arte musical les servía como método (como técnica) para poder cazar animales con éxito⁵²¹ y para expresar su alegría después de realizar exitosamente su trabajo de caza, o por el hecho de haber resistido a todo peligro que

⁵¹⁹ Para saber más de la polifonía de los «banyarwanda» hay que leer estudios hechos por Gamaliel Mbonimana y Loti Bizimana. Gamaliel MBONIMANA, (1971), *Musique rwandaise traditionnelle*, op.cit. ; Loti BIZIMANA, (1991), *Danse et polyphonie des batwa du Rwanda (Travail ethnomusicologique)* Kigali.

⁵²⁰ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 17.

⁵²¹ El baile era para ellos momentos de entrenar el cuerpo para la caza. Debían que dominar movimientos corporales que pudieran confundir y asustar al animal. Por eso, para lograrlo, intentaban imitar los gestos y comportamientos del mismo animal. Sabían que una pequeña actitud o gesto extraño pudiera causar, por ejemplo, huida del mismo animal y por tanto un fallo en una caza. Se puede ver anexo N° 9.

podiera causar una caza. Era una manera de celebrar la vida, el triunfo de la vida sobre la muerte tal cual lo expresó mejor Jean-Baptiste Nkulikiyinka diciendo:

«Los cantos y las danzas de los ‘Twa’, más que los de otras etnias, celebran el triunfo de la vida y el de hombres que superan los peligros del bosque, y a cada instante, desde el tiempo de orígenes, resisten a la muerte. Las danzas demuestran cuanto el hombre exulta de alegría acerca de una caza fructuosa, cuando la familia se encuentra satisfecha cerca del fuego protector y animador». ⁵²²

Los «Hutu», por su parte, tenían un baile acompañado por música. Su baile servía de unidad entre el cuerpo y el alma. Era, para ellos, una manera, también, de celebrar la vida y cualquier éxito en la vida. El baile les ayudaba a liberarse y a expresar su energía vital y alegría interna ⁵²³, ya que «los movimientos del bailarín se encuentran interiorizados antes de ser exteriorizados» ⁵²⁴.

Jean-Baptiste Nkulikiyinka afirmaba que «el agricultor baila sólo para sí mismo y no para los espectadores. Se libera y exulta por la danza» ⁵²⁵. Desde nuestro punto de vista caeríamos en una exageración sin fundamento si apoyáramos una idea como esta. Nos parece equívoco interpretar el baile de los «Hutu» así. No era una cosa que no servía nada para los espectadores, que no tenía nada que ver con el espíritu social. Al contrario. Cualquier baile de la cultura ruandesa implicaba lo social, lo comunitario. No se podía bailar solo, ni para sí mismo. Siempre se bailaba en grupo, y para alguien. Con lo cual, sería injusto seguir acusando, a ese tipo de arte, de individualismo, o de falta de ese espíritu compasivo con los demás. Igual que el baile de otras etnias, el baile de los «Hutu», tenía esa fuerza necesaria, no sólo para llevar al bailarín a poner todo de sí mismo en el

⁵²² « Plus que ceux des autres ethnies, les chants et les bailes des Twa célèbrent le triomphe de la vie et des hommes qui surmontent les dangers de la forêt et défient la mort à chaque instant au temps des origines. Les danses montrent combien l’homme exulte autour d’une chasse fructueuse, lorsque sa famille se retrouve rassasiée autour d’un feu protecteur et réconfortant ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 17.

⁵²³ Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 19.

⁵²⁴ Loti BIZIMANA, (1991), *Danse et polyphonie des batwa du Rwanda (Travail ethnomusicologique)*, *op.cit.*, p. 6.

⁵²⁵ Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 19.

baile, sino también para atraer la atención de quien que quisiera seguir su actuación. Además, tener en cuenta la presencia del otro (espectador), era una regla de oro para el bailarín de la cultura de los «banyarwanda» tal cual lo veremos más adelante.

En cuanto a los «Tutsi», antiguamente nómadas y pastores del ganado, desarrollaron poco el uso del cuerpo físico en la ejecución del baile. Carecía de movimientos fuertes (con energía) del cuerpo durante su baile. En su arte musical cuidaron mucho el espíritu poético. La canción fue, para ellos, un medio para expresar sus sentimientos, sus meditaciones, su vida interior. Es lo que expresó mejor Jean-Baptiste Nkulikiyinka con estas palabras:

«Creemos que el pastor, desde los orígenes, está, sin duda, inclinado mucho más al sueño y a la meditación que al baile. Desde luego, la canción será para él su medio privilegiado para expresar sus sentimientos. Los pastores ‘Tutsi’ son menos ágiles en el ritmo trepidante de cuerpos que los agricultores y los cazadores-alfareros, los pastores son más sensibles al ritmo libre de la canción ‘indirimbo’»⁵²⁶.

Para terminar este apartado, destacamos la unidad entre el arte musical y la vida del sujeto (artista y espectador). El arte era encuentro espiritual y material de toda una comunidad que luchaba para vivir y sobrevivir. No sólo el arte era un acompañante en la vida, sino que también era una vida misma y fuente de una vida. En él se expresaba la vida, y se gozaba de la vida. Las palabras, y los gestos del artista definían, no sólo su vida, sino también la vida de todo su pueblo. Era lugar de expresión para sus propias vivencias tal cual, en seguida, lo veremos.

⁵²⁶ «Nous croyons que le pasteur des origenes est sans doute plus enclin au rêve et à la méditation qu’à la danse. Le chant sera dès lors son moyen privilégié d’expression de ses sentiments. Moins habités par le rythme trépidant des corps que les cultivateurs et les chasseurs-potiers, les pasteurs Tutsi sont plus sensibles au rythme libre du chat indirimbo». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 19.

7.3.2. Arte musical, reflejo de todo del hombre

Por todo lo que acabamos de exponer, no dudamos de que hubiera conexión muy fuerte entre la vida de los «banyarwanda» y su arte musical. Todo en la vida de ellos se encontraba expresado o implicado en la realidad de ese arte. El campo de trabajo de cada etnia que poblaba Rwanda era la causa y la justificación de sus producciones artísticas: la caza para los «Twa», la agricultura para los «Hutu», y la ganadería para los «Tutsi». Su arte musical se relacionaba mucho con su manera de vivir y su deseo de disfrutar la vida. De hecho, Jean-Baptiste Nkulikiyinka explicó maravillosamente que los bailes reflejaban la vida y las actividades de las personas. «Los ‘imbyino’⁵²⁷ forman parte de la vida cotidiana y marcan el calendario de actividades de la población. Su actuación es espontánea, relacionada con eventos, nacida de la alegría y el calor de las reuniones, sobre todo cuando, al menos, se festeja de algo» escribía Jean-Baptiste Nkulikiyinka⁵²⁸.

Los «banyarwanda», cada etnia a su manera, glorificaban y alababan todo lo que les hacía vivir. Tenía su manera personal para expresarlo y celebrarlo. Con lo cual, no extrañaríamos encontrar que hubo varias maneras de actuar artística y estéticamente⁵²⁹. Tenemos diferentes bailes típicos y característicos para una u otra vida (actividad). Era el caso, por ejemplo, del baile «imparamba» («imharamba»⁵³⁰) [baile de la azada]⁵³¹, o de «inkaranka» [baile de los que no tienen miedo de las espinas (las dificultades)], típicos

⁵²⁷ Imbyino: bailes acompañados por canciones.

⁵²⁸ «Les ‘imbyino’ font partie de la vie quotidienne et ponctuent le calendrier des activités de la population. Leur exécution est spontanée, liée aux événements, née de la joie et de la chaleur des rencontres, surtout lorsque celles-ci sont un peu arrosées». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p.24.

⁵²⁹ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p.91.

⁵³⁰ Se escribe diferentemente, pero las dos palabras expresan lo mismo. Solamente se trata para una de una escritura moderan en el caso de la primera palabra y de la escritura antigua en el caso de la palabra que pusimos entre paréntesis.

⁵³¹ Véase foto del Anexo N° 7.

para los agricultores; «amahigi» [poemas para cazar]⁵³² típicas para los cazadores; y «amahamba» [canciones poéticas para vacas]⁵³³ típicas para los pastores. A estos tipos, añadiremos también la categoría de canciones comunes para todos los grupos étnicos como «ibihozo» [nanas]⁵³⁴, o canciones que se cantaban en la víspera de las celebraciones⁵³⁵ de boda⁵³⁶, y canciones para diferentes ritos celebrados religiosamente⁵³⁷; etc.

En realidad, «la música posee una significación cósmica, no tiene ningún límite (...)»⁵³⁸. El arte musical de los banyarwanda no hacía ninguna excepción. Tocaba todos los rincones del ser humano, su vida. Porque era la vida misma del hombre. O, mejor dicho, su vida era musicalmente expresada. ¿No tendría, entonces, razón Francis Wolff que afirma en sus estudios sobre la música en general que «donde está el hombre, ahí está también la música»⁵³⁹? Ahora no lo dudamos. En el caso de los «banyarwanda», nos consta que, en su arte musical, estaba presente la realidad del hombre, es decir, su situación concreta. Su arte musical les hacía vivir, y ellos llevaban su arte en la sangre.

⁵³² Cf. Gamaliel MBONIMANA na Jean Chrysostome NKEJABAHIZI, (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, op.cit., p. 46-58. Ver también el video (al principio) Amahigi en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 14.

⁵³³ Cf. Gamaliel MBONIMANA na Jean Chrysostome NKEJABAHIZI, (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, op.cit., p. 58-61. Ver también video «Amahamba», en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 13.

⁵³⁴ Cf. Gamaliel MBONIMANA na Jean Chrysostome NKEJABAHIZI, (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, op.cit., p. 31.

⁵³⁵ Se trataba de canciones que se ejecutaban para hacer llorar a la novia. Culturalmente sus llantos eran considerados como bendición para toda la familia.

⁵³⁶ Cf. Gamaliel MBONIMANA na Jean Chrysostome NKEJABAHIZI, (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, op.cit., p.35.

⁵³⁷ Cf. Gamaliel MBONIMANA na Jean Chrysostome NKEJABAHIZI, (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, op.cit., p. 39 – 45.

⁵³⁸ «La musique possède une signification cosmique, elle ne connaît aucune limite (...)». Alexis PHILONENKO, (1989), *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, op.cit., p 167.

⁵³⁹ Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique ?* Fayard, Paris, p.9.

Su arte musical no fue sólo característica de su cultura, sino también reflejo de todo su ser, su estar, y su tener.

De allí, apoyándonos en la idea de Arturo Schopenhauer, diríamos que existía similitud entre el arte musical y el mundo⁵⁴⁰ donde vivían los «banyarwanda». Para ellos, el arte fue el lugar privilegiado para disfrutar de la vida, para pensarla y expresarla. Fue una gran oportunidad para dejarse llevar por lo estético y contemplar las ideas profundas y a veces ocultas en la realidad vital de las personas. Fue un instrumento útil para expresar lo escondido, lo interior, o esta misma «Voluntad» de la filosofía pesimista de Arturo Schopenhauer que anima y justifica todo del mundo: «la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino de la Voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las ideas»⁵⁴¹. No es algo superficial. Es algo profundo. Es expresión de lo más íntimo del hombre, de su «mutima»⁵⁴².

El arte musical de los «banyarwanda» no se limitaba solamente en la descripción de sus vivencias, sino que también iba más allá. Era lugar de interpretar la vida, de opinar sobre la vida y todo lo que hay en ella. No se limitaba en reproducir la realidad o repetirla, sino que era la realidad misma, la vida misma, la luz para comprender su vida. No se

⁵⁴⁰ Arturo Schopenhauer hablaba de esta semejanza entre el mundo y la música. Cf. Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 263.

⁵⁴¹ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 264.

⁵⁴² Ver todo lo que hemos expresado sobre el término «umutima». Cabe subrayar aquí que el «mutima», no sólo es el centro de todo del ser humano, sino que es el todo del hombre. Dominique Nothomb lo expresó maravillosamente de esta manera: «o que caracteriza al hombre y a lo que le hace superior a los animales: es el ‘mutima’, riqueza íntima, y también exclusiva para el ‘muntu’ (hombre), (...) realidad interior e invisible (...) piensa, delibera, quiere, (...) es el que dirige al hombre. (...) El mutima es el centro donde se siente fuertemente todos los eventos que afectan al hombre exteriormente y los choques interiores causados por ellos (...) donde emergen las reacciones vitales principalmente el amor y el odio (...)» [«ce qui caractérise l’homme et ce qui le rend supérieur aux animaux: c’est le mutima, richesse intime mais exclusive du muntu (homme), (...) réalité intérieure et invisible (...) pense, délibère, veut, (...) c’est lui qui dirige l’homme. (...) Le mutima est le foyer où sont ressentis fortement les événements extérieurs qui frappe l’homme, et les chocs intérieurs qui en résultent (...) d’où émergent les réactions vitales principalement l’amour et la haine (...) »]. Dominique NOTHOMB, (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d’attente, op.cit.*, p. 26-27.

podría ser interpretado aislándolo de su contexto. En vez de afirmar categóricamente que el arte musical es independiente del mundo, como lo hizo pensar Arturo Schopenhauer (este pensaba que la música es independiente de este mundo⁵⁴³), preferimos guardar prudencia. Parece que el arte musical de los «banyarwanda» correría el riesgo de reducirse al absurdo si le quitáramos su aspecto de conectarse con su vida. Más adelante, volveremos sobre este tema de la conexión que hay entre el arte musical y la vida humana cuando analizaremos los temas de la independencia, dependencia o interdependencia en el arte musical de los «banyarwanda». Ahora, vale la pena decir algo sobre el contenido del arte musical de los «banyarwanda». Porque en este arte, cada gesto era cargado de contenido y de sentido que hay que destacar y analizar ahora.

7.4. El contenido del arte musical de los «banyarwanda»

No nos ocuparemos del aspecto técnico de la música como tal. Nos interesará decir algo sobre los instrumentos musicales y sus funciones en la vida de los «banyarwanda». Nuestro enfoque será ir acercándonos a la realidad misma del arte musical ruandés, es decir, al sentido que transmite al hombre (artista o espectador). Por eso, serán analizados, no sólo el contenido, sino también su melodía y su ritmo. Esto hace que el arte musical de los «banyarwanda» se muestre diferente en el mundo del arte musical. Pensamos que los tres (contenido, melodía y ritmo) tienen sin duda, una conexión donde cada uno encuentra su justificación. El análisis que nos toca a hacer, será un complemento para todo lo que, hasta ahora, hemos dicho sobre este arte. Se trata de dar una explicación a la experiencia estética que los «banyarwanda» han tenido cuando practicaban y disfrutaban de su arte musical.

⁵⁴³ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., p. 264.

7.4.1. Un orden en las apariencias del desorden

Como lo hemos expresado anteriormente, para los «banyarwanda», el arte musical era como un espejo de la realidad⁵⁴⁴, un lugar donde se tenía que gozar de la armonía que había entre elementos que poblaban el mundo. El compositor, el ejecutor, y el contemplador del arte musical se encontraban, no sólo en el arte mismo, sino también en el mundo transmitido por el mismo arte. Formaban una unidad bien ordenada. ¿De dónde surgía este orden, y cómo se manifestaba? Para poder hablar del orden transmitido por el arte musical, hace falta referirnos al modo que tenían los «banyarwanda» de expresar los temas en el mismo arte musical. Porque el arte es lo que es gracias al trabajo de su autor. No sólo su vida refleja la vida de su autor, sino que también es vida transmitida a la manera ordenada que se la puede imaginar. Antes de todo, quisiéramos recordar que el arte musical que aquí nos interesa no era una pura copia del orden que hay en el cosmos, ni la pura imitación de lo que hay en el mundo. Lo que nos interesa es toda una vivencia artístico-estética que los «banyarwanda» han tenido.

Al parecer, el arte musical tradicional ruandés se comportaba, a veces, como rebelde a cualquiera invitación a un orden. Parecía que el artista o el espectador, ambos fieles al espíritu artístico, saltasen unas cuantas normas para poder disfrutar de lo que le transmitía el mismo arte musical. Por lo menos, es lo que sale a la primera vista de lo que era experiencia estética en el mundo del arte musical tradicional de tipo ruandés. Sin embargo, esto no significa que dentro de lo que había, faltaba completamente la realidad de un orden. El objetivo de nuestro trabajo es demostrar que, bajo la apariencia de un desorden, había un orden. Era este orden el que lo hace ser diferente. Desde luego, no dudamos de que este orden tuviera origen o causa principal en la actitud misma de su autor a la hora de crearlo. Aquí, damos certeza lo que Arturo Schopenhauer escribía. Decía: «el compositor revela la esencia más íntima del mundo, y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no entiende, de la misma manera que una

⁵⁴⁴ No sólo nos referimos a lo anteriormente expresado, sino también a las afirmaciones ingenuas de Edouard Sans, comentarista de Schopenhauer, que consideraba el arte como espejo donde se expone la realidad del mundo. Escribía que «el arte nos presenta una forma de espejo del mundo» [«L'art nous présente une sorte de miroir du monde»]. Edouard SANS, (1990), *Schopenhauer*, P.U.F., Paris, p. 44.

sonámbula sumergida en trance magnético de explicaciones sobre cosas de las que en estado de vigilia no posee concepto alguno»⁵⁴⁵. Aplicando estas consideraciones a lo que nos toca ahora, ¿podríamos seguir calificando de puro desorden lo que es el arte musical tradicional de los «banyarwanda»? Acaso, ¿no estamos notando un desorden donde hay un orden más lejano, un orden todavía escondido?

Hay que analizar primero este mismo arte antes de dejarse llevar por los prejuicios. Por tanto, hay que mantener siempre esta misma confianza que caracterizó al mismo Arturo Schopenhauer cuando opinaba sobre la objetivación de la música. Afirmaba que «la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la Voluntad como el mundo mismo (...) la música no es en modo alguno, la copia de las ideas; sino de la Voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las ideas»⁵⁴⁶. Con lo cual no podríamos negar que hubiera habido un orden que fundamentaba todo lo que había de ese arte. El orden sería lo que queda después de todo proceso de diferenciación, de separación. El desorden llevaría a la confusión a la lejanía de lo que debería ser la esencia. Si la esencia es la verdad verdadera de las cosas, tendría, sin lugar a dudas, un espíritu bien ordenado que acompañaría y caracterizaría a todo.

Aplicando todo esto al campo del arte musical de la cultura ruandesa, diríamos sencillamente que el no-iniciado en la materia del arte musical podría fácilmente quedarse en lo superficial y oscuro del ese arte, y seguir acusándole injustamente de desorden. Su orden no se dejaba ver inmediatamente. Se encontraba en su interior, en lo que fundamentaba su realidad verdadera. Hay que hacer, por ejemplo, una descripción más profunda del mundo que rodea al cantante, al bailarín, al espectador para poder encontrar esa realidad del orden que parece esconderse en las apariencias del desorden.

Es verdad, notamos variedades de temas en el arte musical de los «banyarwanda». Estas variedades eran signo del espíritu variado de un artista, de su libertad que gozaba a la hora de elegir o de desarrollar, por ejemplo, tal tema de su canción. Lo importante no era confundir al espectador con su desorden, sino transmitirle un mensaje asequible. Para ser recibido, tendría que ser ordenado. Con lo cual

⁵⁴⁵ Arthur SCHOPENHAUER, (2004), *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, op.cit., p. 294.

⁵⁴⁶ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., p. 264.

calificaríamos de ordenado todo lo que tiene y vehicula sentido. Para ilustrar todo esto, cogimos unos ejemplos.

En el baile llamado «imparamba»⁵⁴⁷, los que lo bailaban, debían vestirse con las hojas de un árbol platanero⁵⁴⁸. La manera de vestirse simbolizaba su actividad como agricultor. En cuanto al contenido de la misma canción que acompañaba al baile «imparamba», constatamos de una variedad de temas desarrollados en ella: descripción de instrumentos usados en la agricultura, semillas que van a ser sembradas⁵⁴⁹, la dificultad del trabajo del campo, el sufrimiento y la alegría al trabajar la tierra, etc. Para desarrollar estos temas y otros que no hemos podido nombrar aquí, no importaba el orden lógico. Tal cual solía pasar en varias canciones tradicionales de tipo ruandés. En ellas, se podía observar algo de incoherencia⁵⁵⁰. Se empezaba a hablar de un tema, y antes de que se terminara con él, se empezaba con otro tema que, a veces, no tenía nada que ver con el anterior. Los artistas ruandeses no tenían miedo ni vergüenza de que, en una sola y misma canción, pudieran abordar varios temas diferentes: por ejemplo, temas de la belleza de una mujer, de alabanza para un héroe; del valor de una vaca; del paisaje y su belleza; de la maldad de las madrastras; del dolor de un huérfano o del estado de ánimo de una chica que se preparaba a casarse, etc.

Sin embargo, en una misma canción, la diversidad y la multiplicidad de temas no cambiaban nada de su unidad interna. Al contrario. Era lo que parecía atraer la atención y ayudaba para no caer en el aburrimiento. Dejaba siempre la posibilidad de novedades que se quedaban para ser descubiertas. Era la manifestación de una ingenuidad que una artista tenía para conciliar lo aparentemente inconciliable. Demostraba cómo lo uno se revelaba de varias maneras en lo múltiple. Al fin y al cabo, no se trataba de muchos temas

⁵⁴⁷ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 93.

⁵⁴⁸ Cf. Foto. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 299-301. Véase Anexo N° 7 de nuestro trabajo.

⁵⁴⁹ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 96-97.

⁵⁵⁰ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 24.

desarrollados en una misma canción sino de un solo tema que guiaba y gobernaba toda la unidad de la canción. Es esta unidad temática de las canciones de la cultura ruandesa lo que destacó Jean-Baptiste Nkulikiyinka con estas palabras: «El cantante (solista) puede muy bien alterar la sucesión, o proceder a la repetición parcial o total. La unidad de la pieza está determinada por su tema con que los versos se conectan libre e independientemente el uno del otro»⁵⁵¹.

Terminamos diciendo que lo que podríamos acusar de desorden en el arte musical de los «banyarwanda», era la manifestación de un orden: un orden intrínseco. Esta contemplación del orden en el aparente desorden era lo que justificaba, no sólo la ingenuidad del artista ruandés, sino también su experiencia estética y la fuerza que tenía su arte para mover el espíritu de su espectador. A continuación, insistiremos sobre lo que había de originalidad en la danza tradicional ruandesa. Destacaremos varias diferencias en comparación con otros tipos de arte musical que hay en el mundo. Son estas diferencias las que llaman atención por el hecho que constituyen una originalidad característica de ese arte, objeto de nuestra investigación.

7.4.2. Originalidad en la danza tradicional ruandesa

¿Qué es lo que hace que el baile tradicional de los «banyarwanda» sea diferente de los demás bailes mundiales? Contestar a una pregunta como esta, es, para nosotros, una oportunidad para demostrar la originalidad que tiene la danza tradicional ruandesa. De antemano, recordamos que en Rwanda, había varias formas de bailar: según regiones, actividades, etc. En el baile tradicional ruandés, destacamos la ejecución de pasos, gestos, movimientos del cuerpo. Si bailar es mover el cuerpo o partes del cuerpo, ¿dónde estaría la singularidad del baile tradicional de los «banyarwanda»?

⁵⁵¹ « Le chanteur (le soliste) peut très bien, soit en modifier la succession, soit proceder à des répétitions partielles ou totales. L'unité du morceau est déterminée par son thème, auquel les strophes se rattachent de manière libre et indépendamment les unes des autres ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 24.

Es necesario analizar atentamente los diferentes pasos o movimientos del cuerpo que caracterizaban a la danza tradicional de los «banyarwanda». En este análisis encontraremos novedades. La primera impresión que sale a la vista del que observa la danza tradicional de los «banyarwanda», es la variedad de movimientos corporales que constituye el baile mismo. No se trataba de mover una sola parte del cuerpo humano durante la actuación, sino todo el cuerpo entero. No se trataba del movimiento de la cadera, tal como lo pudiéramos verificar en el baile de las tribus de países vecinos⁵⁵², sino del movimiento de piernas, brazos, y cara. El hecho de levantar y bajar piernas (de arriba abajo tocando al suelo), y los movimientos del cuerpo, formaban parte de todo el conjunto de la coreografía al estilo ruandés.

Toda esta coreografía a la ruandesa no se hacía en desorden. Seguían ritmos definidos, y elegidos según lo que se quería ejecutar⁵⁵³. Las variedades de ritmos que había en las canciones, permitían que el baile tradicional de los «banyarwanda» no fuera una pura monotonía. No era una repetición sin sentido, sino que era un desarrollo artístico-estético. Se desarrollaba abierto siempre a la novedad. Por eso, se trataba también de un baile abierto a tantas improvisaciones en la manera de actuar y de ejecutar el ritmo musical. Aquí, vale la pena citar a Jean-Baptiste Nkulikiyinka que, refiriéndose a la danza africana en general y a la danza de los «banyarwanda» en particular, explicó mejor esta improvisación en el arte musical. Decía: «en efecto, la improvisación es omnipresente en la danza africana en la cual constituye su originalidad creadora. La improvisación en la danza africana es un arte de bailar. La danza africana exige a sus practicantes ir más allá del paso y movimiento de base. No soporta las figuras

⁵⁵² Cf. Baile de muchas tribus de La Republica Democratica del Congo como nande, hunde, etc.; o de Uganda como baganda etc. Véase también video «Amatsikimano - Yira-Nande Music- Yra Mirembe», en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 12. Se puede ver también el ejemplo de baile cultural de unos países africanos como Namibia, Guinée Equatoriale. Cf. DVD «Festival panafricain de la danse (Panafrikan dance festival)», Editing: Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008, del minuto 04:04 al minuto 06:27.

⁵⁵³ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 38.

estándar»⁵⁵⁴. La improvisación pudiera ser una muestra que testimoniaba que el artista gozaba de su libertad, o de su habilidad, de su capacidad para inventar y crear algo nuevo.

Es verdad, muchos ritmos implicaban muchas formas de bailar. Cada ejecutante del baile, se dejaba llevar por el ritmo, y lo practicaba según su intuición y su originalidad⁵⁵⁵. Con lo cual, la originalidad de la danza tradicional de los «banyarwanda» no se fundaba solamente en la agilidad del cuerpo del bailarín, sino también en sus talentos de vivir diferentes ritmos.

En las canciones que acompañaban el baile de la cultura ruandesa, se podía encontrar todas las medidas musicales conocidas y practicadas internacionalmente. Pero su originalidad estaba en la manera que el sujeto tenía para vivirlas y disfrutarlas bailándolas. A propósito, Jean-Baptiste Nkulikiyinka, apoyándose en los estudios hechos por Gamaliel Mbonimana, destacó la diferencia o la originalidad en la realidad de las medidas musicales en ese mundo de cultura ruandesa. Según él, era raro encontrar canciones de la medida musical de 6/8 en lo que era canciones de tipo ruandés. Al contrario, era frecuente en «imbyino» [el baile acompañado por la música], la medida musical como el de 5/8. Se presentaba por dos formas de ritmos: la forma de 2+3 (ejemplo: «bagore beza»⁵⁵⁶) y la forma de 3+2 (ejemplo: «amahoro meza»⁵⁵⁷).

En el baile de tipo ruandés, era muy frecuente combinar movimientos rápidos y lentos⁵⁵⁸. ¡Hay que ver cómo se cambiaba el ritmo en el movimiento de los brazos y de

⁵⁵⁴ Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 51.

⁵⁵⁵ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 38.

⁵⁵⁶ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 39. Se puede ver también video « Bagore beza » en « Pen drive » [« Memoria USB », Carpeta N° 1.

⁵⁵⁷ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 39. Vease también video « Bellet National Urukereza Rwanda », en « Pen drive » [« Memoria USB »], Carpeta N° 4.

⁵⁵⁸ La parte lenta del ritmo parecía una preparación de la parte rápida que al fin y al acabo, era la parte que llegaba a lo más profundo de la realidad del otro. Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 39.

las piernas cada vez que había variación en el ritmo de palmas que acompañaba una canción como, por ejemplo, la «amahoro meza» arriba citada! Era algo original. Su originalidad no se quedaba ahí. Incluso en la medida musical de 3/4 que, en las canciones occidentales religiosas llevaba al recogimiento (por su ritmo a veces un poco lento, suave y meditativo), parecía original en el arte musical de los «banyarwanda». En este arte, la misma medida musical solía encontrarse, no en las canciones de ritmo lento, sino en las de ritmo rápido como si ellas no tuvieran nada de lo meditativo. Y curiosamente, las canciones de ritmo lento como esto _ - -/_ - - solían ser caracterizadas por la medida musical de 2/4. A esto añadimos la existencia de silencios y de contratiempos que eran frecuentes en la realidad del arte musical de los «banyarwanda». Estos silencios o contratiempos favorecían las creatividades de los artistas, sus improvisaciones para mantener el equilibrio rítmico de la canción según, por ejemplo, la medida rítmico-musical de 9/8⁵⁵⁹. Estos eran lo que concernaba la medida y el ritmo de las canciones bailadas. ¿Qué ocurría de las diferentes posturas que caracterizaban al bailarín y a su manera de bailar en lo que era el arte musical típico de los «banyarwanda»?

Tres fases podrían ser identificadas en lo que era la postura corporal del bailarín de tipo ruandés: «ugutoza» («kubuza», o «ugucunda»); «gushinga icumu»; «ugutuza». Según las explicaciones que nos ofrece Jean-Baptiste Nkulikiyinka, la primera fase del baile tradicional de los «banyarwanda», se llamaba «ugutoza» («kubuza», o «ugucunda»): era una actitud de preparación donde el bailarín se esforzaba a concentrar toda su atención a la ejecución artística que iba a realizar. Era el hecho de mantener un recogimiento importante para que su cuerpo y su espíritu se dejasen llevar por el ritmo⁵⁶⁰. La segunda, «gushinga icumu», era la parte central de la actuación, la ejecución propiamente dicha. En ella, el artista parecía como un sujeto llevado y sostenido por algo invisible. No escuchaba ni a nada ni a nadie salvo la vibración melódica, rítmica y viva en su propio cuerpo. Jean-Baptiste Nkulikiyinka decía que, en esta etapa de la actuación, era como si el artista estuviera captando pulsaciones del universo y que se las iba pasando a los

⁵⁵⁹ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 40-41.

⁵⁶⁰ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 44.

espectadores⁵⁶¹. Y la tercera fase, «ugutuza», era como el retorno a la primera fase para sacar fuerza y seguir actuando o simplemente para terminar una secuencia de un baile.

En todo, destacamos la importancia del sonido agradable a la hora de ejecutar un baile. Se trataba de la melodía musical que era algo imprescindible para dirigir varios bailes. Favorecía también esta comunión estética necesaria para poder disfrutar de los frutos de ese arte. Pero todo esto se quedaría sin fundamento fuera de la melodía. Por eso, vale la pena centrarnos ahora sobre el tema de la melodía en el mundo del arte musical de los «banyarwanda». Allí también encontramos una originalidad que no hay que ignorar en nuestras investigaciones.

7.4.3. Armonía y melodía paralela: espejo de libertad

Afirmó con razón Arturo Schopenhauer que toda «música en su conjunto es la melodía cuyo texto es el mundo»⁵⁶². La música tradicional ruandesa no hacía ninguna excepción. Se caracterizaba por sus melodías (ya que se podría encontrar varias): rápidas o lentas, ascendentes o descendientes. Además de esto, encontramos que se diferenciaba de las músicas de otros pueblos por su tonalidad y su polifonía (se basaba en el sistema musical diatónico doble: el sistema tonal pentatónico y el sistema tonal hexatónico⁵⁶³).

Analizar científicamente estos aspectos sería importante. Pero no vamos a hacerlo ahora. Se necesitaría un tiempo y un estudio diferente al estudio que nos hemos propuesto hacer. Nuestro papel es quedarnos en el ámbito de la experiencia estética y reflexionar cuanto sea posible sobre ella. Por eso, pensamos demostrar sencillamente que todo lo que había en la melodía o en la tonalidad o en la polifonía en esa música tradicional ruandesa dependía, de una manera u otra, del espíritu de su compositor, de cómo él valoraba al destinatario de su música, o de su manera de experimentar la realidad como

⁵⁶¹ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 45.

⁵⁶² Arthur SCHOPENHAUER, (2004), *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, op.cit., p. 297.

⁵⁶³ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p.34.

base de su inspiración. Las diferentes melodías que encontramos en esta música manifestaban una conexión necesaria para poder, no sólo producir voces, sino también coordinar todo lo que estaba en el entorno del ejecutante. No era algo privado, sino algo común para todo el grupo (el coro). Las melodías o tonalidades usadas eran signos para dirigir la ejecución. Anunciaban, por ejemplo, el principio o el final del desarrollo de un tema. Por eso, se puede observar que cuando, por ejemplo, un cantante cambiaba de temas casi siempre modificaba también la tonalidad de la canción⁵⁶⁴. Esto ayudaba a coordinar la armonía⁵⁶⁵ entre los que cantaban y los que bailaban (en el caso de bailes acompañados por canciones)⁵⁶⁶. Servía también para motivar y llamar la atención de los asistentes.

La armonía era algo que se encontraba posibilitada, apoyada y apoderada, no sólo por voces humanas, sino también por el sonido de varios instrumentos que acompañaban canciones: «inanga» [cítara], «amakondera» [Un cuerno de vaca o trocito de bambú]⁵⁶⁷. El hecho de «kwikiranya» (Una manera de completarse mutuamente) era algo característico para la melodía de la música tradicional ruandesa. Uno introducía una palabra o una parte de una frase, y antes de que la terminara los demás cantaban la parte que les tocaba ejecutar, casi como en una «armonía paralela»⁵⁶⁸, de una armonía donde mandaban, no reglas o disciplinas bien definidas, sino vivencias artístico-estéticas. El hecho de no tener reglas exactas como lo analizó bien Jean-Baptiste Nkulikiyinka, daba

⁵⁶⁴ Cf. Schadrack NIYIBIZI, (1976), *The role of music in the life of rwandans*, Université National du Rwanda, Butare, p. 4.

⁵⁶⁵ Hubo personas que negaban la existencia de la armonía en el arte musical de los indígenas tal como lo afirma Jean-Baptiste Nkulikiyinka. Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 36.

⁵⁶⁶ Cf. Video « Kabanyana k'abakobwa », en « Pen drive » [« Memoria USB »], Carpeta N° 11.

⁵⁶⁷ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 36. Véase también Foto N° 33.34.36.37.

⁵⁶⁸ Es el caso, por ejemplo, de la canción llamada «Uwijejimana» [él que hizo promesas a Dios]. Cf. DVD Video «Rwanda Traditional Dance», Editing: Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008. Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 36

al cantante (que entonaba) la libertad⁵⁶⁹ para elegir una melodía que más le gustaba para sus fines. Libre de reglas, podía tener confianza en sí mismo, y en todas las aportaciones de los demás.

Esta melodía libre y paralela que caracterizaba a la música tradicional ruandesa era agradable al oído. También era un instrumento importante para el ritmo de la danza acompañada por una música. La existencia de frases cortas servía para hacer realidad una melodía armónica y agradable al oído del que lo escuchaba. Es lo que, en su tiempo, Arturo Schopenhauer constató en lo que es la realidad de una música que acompaña la danza. Según él, «la música de danza, consiste en frases cortas, que se mueve rápidamente, parece exponer la facilidad vulgar, fácil de alcanzar»⁵⁷⁰. Esto se verifica en lo que hemos ido analizando del arte musical de los «banyarwanda». Su estética es indiscutible. No se hablaría de su estética si se ignoraría su ritmo especial, que lo funda y le caracteriza. No se trata de cualquier ritmo, sino de ese ritmo que se comporta como cuna de toda una experiencia estética.

7.4.4. Ritmo libre, manifestación de lo estético

Lo que acabamos de evocar sobre la melodía en el arte musical de los «banyarwanda» tenía algo que ver con el ritmo libre que caracterizaba a la música y danza tradicionales de tipo ruandés. Sin ritmo, la música y la danza perderían su sabor y su fuerza ontológica para mover a cualquier sujeto que las recibe y las vive⁵⁷¹. El sujeto no resiste al ritmo, se deja llevar por él. «Cada participante se encuentra impregnado por el

⁵⁶⁹ Nos referimos a lo que Jean-Baptiste Nkulikiyinka afirma con seguridad acerca de la característica de la creación artística. Decía que esa creación no estaba sometida a de reglas fijas, ni estrictas. Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 36.

⁵⁷⁰ Arthur SCHOPENHAUER, (2004), *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, op.cit., p. 295.

⁵⁷¹ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 37.

ritmo, lo vive y lo practica por intuición»⁵⁷². Es imposible ignorar la realidad y el papel del ritmo en el arte musical de tipo ruandés que se mostraba como transmisión de diferentes sentimientos del que lo ejecutaba⁵⁷³. Desde luego, no hay que separar la realidad del ritmo en la música o en la danza con el espíritu estético del sujeto. Están tan unidos de manera que la realidad del uno revela la realidad del otro.

El ritmo en el arte musical tradicional de los «banyarwanda» estaba motivado por el tema de la canción o del baile. Se podía diferenciar ritmos: por autores, regiones, o modo de actividad de vida que está al origen de la canción o del tipo de baile. También se imponía la existencia de una libertad de elección y de ejecución de ritmos hasta que unos autores como Mathieu Ngirumpatse, Gamaliel Mbonimana y Jean-Baptiste Nkulikiyinka hablaban de existencia de ritmos libres en el arte musical ruandés. El primer autor y el segundo relacionaban el ritmo libre con el espíritu sentimental del sujeto. Para ellos, el ritmo servía para poder sacar a fuera lo que el sujeto había vivido en su interior⁵⁷⁴. El tercero autor (Jean-Baptiste Nkulikiyinka) se preocupó por definir técnicamente lo que era el ritmo libre en este arte. Según él, era ritmo libre todo ritmo no sometido a ninguna regla premeditada. Lo expresaba ingenuamente así: «se entiende del ritmo libre todo lo que, en vez de ser reglamentado y limitado por una división igual al tiempo o de un miembro (parte) de frase tal cual le impone el texto. El ritmo libre (...) es sometido a la cantidad vocálica y a la tonalidad de palabras»⁵⁷⁵. Sin embargo, hablando del ritmo libre a la manera de Jean-Baptiste Nkulikiyinka, no significa que estaríamos delante de un arte musical donde faltaba rigor, orden o normas. La existencia de reglas era indudable. Si no fuera así, ¿cómo explicaríamos el orden que había en tocar palmas para acompañar voces,

⁵⁷² «Chaque participant se trouve imprégné du rythme, il le vit et le pratique par intuition». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 38.

⁵⁷³ Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 38.

⁵⁷⁴ Cf. Mathieu NGIRUMPATSE, « La musique rwandaise. Ses caractéristiques et son utilisation sociale », en V.a., (1972), *Aspects de la culture rwandaise, op.cit.*, p. 80.

⁵⁷⁵ « On entend par rythme libre, celui qui au lieu d'être réglé et limité par une division égale au temps au moyens de bornes dites barres de mesure, obéit plutôt au mouvement général d'une phrase ou d'un membre de phrase tel que l'impose le texte. Le rythme libre (...) est soumis à la quantité vocalique et à la tonalité des mots ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 38.

el ritmo de tantos instrumentos que acompañaban tanto a la música como a la danza?⁵⁷⁶ Sin lugar a dudas, se trataba de un ritmo, no desordenado, sino reglamentado por medidas: ritmos fuertes o débiles según eran los sentimientos que se iban a expresar. «La música ruandesa conoce el ritmo libre y el ritmo medido» diría el mismo Jean-Baptiste Nkulikiyinka⁵⁷⁷.

El ritmo de este arte musical se apoyaba, no sólo sobre las facultades del sujeto, sino también al uso adecuado de tantos instrumentos musicales. Echar una mirada sobre estos instrumentos, enriquecería nuestra investigación. Porque, tal como lo veremos a continuación, estos instrumentos mantenían una unidad con el sujeto, maestro del ritmo musical. Su valor dependía del uso del sujeto. Era privilegiado dentro de tantos que había en el mundo, gracias a la elección libre y valoración hecha por el mismo artista-sujeto. Pero no hacía su elección egoístamente. Sólo elegía un instrumento que lo pudiera ayudar para transmitir algo al otro sujeto. Porque «el instrumento es un ser relacional (...). El instrumento está vivo sólo cuando resuena, la música está viva sólo si es ejecutado efectivamente, en un aquí y ahora efectivo y no dismulado»⁵⁷⁸. Es lo que un artista ruandés Apollinaire Rwishura expresó también justo al principio de su canción «Rwanyonga na Rwabugiri».

«Por favor, cítara, aceptes de resonar. Eres una cítara yo soy un hombre, eres una bandeja (en madera) yo soy un hombre. Te he sacado de un árbol llamado 'igishushu' de un lugar llamado Karago y Mwendo cuando los pájaros se preparaban dejar sus cacas sobre ti. Esta vez, que aceptes de resonar para que yo pueda contar a los señores la dignidad y el coraje de Rwanyonga»⁵⁷⁹.

⁵⁷⁶ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 38

⁵⁷⁷ « La musique rwandaise connaît donc le rythme libre et le rythme mesuré ». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 38

⁵⁷⁸ «L'instrument est un être relationnel (...). L'instrument n'est vivant que lorsqu'il joue, la musique n'est vivante que lorsqu'elle est effectivement jouée, dans un ici et maintenant effectif et non simulé». Bernard SÈVE, (2013), *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Éditions du Seuil, Paris, p.342.

⁵⁷⁹ « Kunda uvuge wa nanga we, uri inanga ndi umuntu kandi uri umungo ndi umuntu ; nakuramvuye ku gishushu kwa Karago na Mwendo ibishwi bishaka kuzakunnya hejuru ». « Ukunde uvuge nanjye nibwirire

7.4.5. Instrumentos musicales, transmisores de vida

Según el estudio hecho, hay más de 12000 tipos de instrumentos en el mundo⁵⁸⁰ dentro de los cuales tenemos más de 20 instrumentos ya conocidos en el universo cultural de los «banyarwanda». Los estudios hechos por Jos Gansemans señalaban unos 20 instrumentos que estaban en uso en la realidad cultural de los «banyarwanda»⁵⁸¹. Seguro que, en este apartado, no hablaremos de todos los instrumentos que se usaba en el arte musical de los «banyarwanda». Elegiremos unos cuantos que nos servirán de ejemplo para poder estudiar el papel que ellos han tenido en lo que llamamos experiencia estética de los «banyarwanda». Nuestro interés será describir e intentar explicar el sentido que tenían en la vida artística de los «banyarwanda». El manejo de estos instrumentos será algo que nos motivará a la hora de hacer una clasificación de ellos. No dejaremos de destacar las diferentes relaciones que había entre la naturaleza de los mismos instrumentos y su uso en la realidad musical de la vida artística de los «banyarwanda». Se trata, no sólo de la vida del sujeto, sino también de la vida de toda una comunidad de sujetos. Se trata de hablar, no sólo de la relación que estos instrumentos tenían con la música misma, sino también de sus relaciones vivenciales que fueron marcadas en la vida de los «banyarwanda». Su aspecto relacional no se limitaría sólo «dar vida a la música»⁵⁸² tal cual lo pensó Bernard Sève, sino expandía una cierta vida al que prestaba atención a su sonido.

Empezamos con los **instrumentos musicales de tipo «idio-fónico»** [les idiophones] tal cual «inzogera» o «amayugi» [grelots en francés o cascabeles en español] (Foto N° 30-31); «inzebe», «urunyege», «ikinyuguri» [les hochets en francés o sonajeros

abahungu ibigwi n'imyato ya Rwanyonga yewe ». Ver también video Rwanyonga na Rwabugiri, en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 5 y Carpeta N° 10.

⁵⁸⁰ Según Bernard Sève, hay en el mundo alrededor de 12000 instrumentos de música cuyos 10000 instrumentos son de origen extra-europeo. Cf. Bernard SÈVE, (2013), *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, op.cit., p. 37.

⁵⁸¹ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit.

⁵⁸² «Donner vie à la musique». Bernard SÈVE, (2013), *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, op.cit., p. 342.

en español] (Foto N° 33); «ikembe» [le lamellophone en francés o laminilla-fono en español] (Foto N° 34)⁵⁸³, etc.



N°30-

31: «Inzogera» o «amayugi» [grelots en francés o cascabeles en español] (Foto Google).



N°32: «Ikinyuguri» [les hochets en francés o sonajeros en español] (Foto Google).

⁵⁸³ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 31.



Nº 33: «Ikembe» [le

lamellophone en francés o laminilla-fono en español] (Foto Google).

Eran instrumentos que regulaban el ritmo de una canción o de un baile. Era el caso, por ejemplo, de la danza tradicional llamada «intore» o «baile de los guerreros»⁵⁸⁴. Los ritmos podían variar según las circunstancias como lo insinuó Jos Gansemans con estas palabras:

«El papel de la música ‘ikinyuguri’ [sonaja] se caracteriza por distintas fórmulas rítmicas según que acompaña a textos recitados, a cuentos o a canciones dedicadas a ‘imandwa’⁵⁸⁵. En los textos recitados, el ritmo de sonajas es bastante desordenado e improvisado de forma individual, mientras que el acompañamiento de las canciones se hace en un ritmo binario y ternario muy constante y estable. Intensidad de ‘ibinyuguri’ también está determinada por la importancia de ciertas fases del rito, textos y canciones. Con este fin, los artistas suavizan o refuerzan el sonido de sus sonajas»⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p.35.

⁵⁸⁵ «Imandwa»: ancestros que los «banyarwanda» veneraban, al igual que «Ryangombe», en el culto de «ukubandwa» que hemos evocado anteriormente.

⁵⁸⁶ « Le rôle musical de l’ikinyuguri se caractérise par des formules rythmiques différents selon qu’elles accompagnent des textes récités ou des chants dédiés aux imandwa. Lors des textes récités, le rythme des hochets est plutôt desordonné et improvisé individuellement tandis que l’accompagnement des chants se fait dans un rythme binaire et ternaire très régulier et stable. L’intensité des ibinyuguri est également déterminée par l’importance de certaines phases du rite, des textes et des chants. A cette fin, les joueurs

De estas consideraciones de Jos Gansemans destacamos que el uso de esa categoría de instrumentos era muy frecuente en las celebraciones rituales y religiosas⁵⁸⁷. Por ejemplo, los cascabeles fueron usados durante mucho tiempo como amuletos para la protección de niños o de animales contra espíritus malos (inmundos). En el caso de exorcizar a un poseído, se usaba también los mismos instrumentos para dar miedo a esos espíritus maléficos. Por tanto, el uso de estos instrumentos en la música y en los ritos debería revestirse de un sentido más importante. No es un hecho del azar o de mera casualidad. ¿No sería una manera de poner en la música una cierta fuerza mágica? ¿No era una manera de mostrar indirectamente que ese mismo arte tenía algo que ver con la vida? No sólo el arte musical servía para divertirse, sino también para ofrecer una nueva vida, y protegerla. Servía para liberar al ser humano de un mundo antiguo, e introducirle en un mundo nuevo que es el mundo de la contemplación estética.

Otros instrumentos utilizados en el arte musical tradicional ruandés, eran **de tipo «aire-fónico»**: «umwirongi» [flauta] (Foto N° 34), «ikondera» [tipo de cuerno o tronco de bambú] (Foto N° 35-36)⁵⁸⁸, etc.

adoucissent ou fortifient le son de leurs hochets ». Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 47.

⁵⁸⁷ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 32.

⁵⁸⁸ Ver también video de «Benimana, intore, ikondera Bwanakweri», en «Pen drive» («Memoire USB»), Carpeta N° 3, a partir del minuto 6.



Nº34 «umwirongi» [flauta] (Foto Google).



Nº35 «Ikondera» [en cuerno] (Foto Google).



Nº36 «Ikondera en Banbú» (Foto Google).

A parte de su uso en el arte musical, estos instrumentos servían también para otros fines como señalar, advertir o invitar a que la gente participase a una actividad común (por ejemplo, a una reunión de vecinos)⁵⁸⁹. Por la noche, para poder proteger al ganado contra ladrones y animales salvajes, se tocaba el «umwirongi» tal cual lo expresa mejor Jos Gansemans así:

⁵⁸⁹ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 104.

«El ‘mwirongi’, flauta vertical de hutus y pastores tutsis, jóvenes o mayores, se toca principalmente en pastos para matar el tiempo y la unidad de las colinas o llanuras solitarias, o en la tarde y la noche, cuando el ganado se recoge en el pastoreo. Pastores - músicos están convencidos que el sonido de ‘umwirongi’ tiene el efecto de advertir a los ladrones eventuales la atención vigilante de los guardias. La creencia es que el sonido de la flauta mantiene alejados (o rechaza) brujos y bestias salvajes de forma remota.

Los jugadores de ‘umwirongi’, no los pastores, con la música o el sonido de su flauta, pretenden dar miedo a los ladrones. Lo tocan también por la noche cuando no quieren ir a la cama temprano, o cuando quieren acompañar una danza (...) o cuando quieren alegrar a sus asistentes»⁵⁹⁰.

Su sonido era una manera de mostrar que los dueños del ganado no han dormido todavía, que seguían vigilando siempre sus cosas. ¡El sonido era símbolo de la vigilancia de los pastores cuyos efectos perduraban más que el del mismo instrumento tocado! Unos minutos después de ejecutarlo, los pastores se dormían tranquilamente sin miedo a que pudiera aparecer un ladrón o un animal salvaje que podía robar o peligrar la vida de su ganado. Creemos también que, al escuchar el sonido, el ladrón, o el animal salvaje, tenía, no solamente miedo de acercarse al lugar, sino que también se quedaba liberado, por un instante, del deseo de cumplir sus malos actos. ¡Hay muchas maneras de ser liberado! Pero, ¿En qué consistiría esta liberación? El simple sonido agudo del «umwirongi» llegaba lejos en el silencio de la noche, o de las colinas, o al aburrimiento del corazón que cada persona pudiera experimentar. El sonido de «umwirongi» podía ser la causa del cambio de intenciones y objetivos de un ser humano con espíritu malo, de un animal con sus instintos salvajes, de una persona con posibilidad de aburrimiento o de cansancio, etc.

⁵⁹⁰ « L’umwirongi, flûte droite des pasteurs Hutu et Tutsi, jeunes ou agés, se joue principalement dans les pâturages pour tuer le temps et chasser la solitude des collines ou des plaines, ou encore le soir et la nuit lorsque le bétail est rassemblé dans l’enclos. Les pasteurs – musiciens prétendent que le son de l’umwirongi a pour effet d’avertir les voleurs éventuels de l’attention vigilante des gardiens. La croyance veut que le son de la flûte tienne les sorciers et les bêtes sauvages à distance.

Les joueurs d’umwirongi, non- pasteurs, prétendent d’effrayer les voleurs par leur musique. Ils la jouent également le soir lorsqu’ils ne veulent pas se coucher tôt, pour accompagner une danse (...) ou pour amuser leurs auditeurs ». Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 75.

En cuanto a los instrumentos calificados «**cuerdo-fonos**», hay que notar también su existencia y su uso en el arte musical de «banyarwanda». Es el caso de «umuduri» [arco musical] (Foto N° 37)⁵⁹¹, «iningidi o iningiri» [el violín] (Foto N° 39)⁵⁹²; «inanga» [la cítara] (Foto N° 38)⁵⁹³.



N°37: «Umuduri» (Foto Google)



N°38: «Inanga» (Foto Google).



N°39: Un señor que está tocando «Iningiri» [violin tradicional].

⁵⁹¹ Ver también video «Alfred et Bernard», en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 9.

⁵⁹² Ver también video «Indamutso y'abakuru», en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 2.

⁵⁹³ Ver también video «Sophia Nzayisenga», en «Pen drive» [«Memoria USB»], Carpeta N° 6.

Se tocaba estos instrumentos musicales siempre para acompañar las canciones narrativas⁵⁹⁴, para alegrar al oyente suscitando en él un espíritu de simpatía y de piedad⁵⁹⁵. En ellos, el contenido y la melodía se encontraban en una unidad armónica que siempre llamaba la atención del asistente. Eran la forma y el fondo de una canción ejecutada. Los dos se unían para un proyecto común: causar efectos en el artista o en el otro.

Había también otros instrumentos musicales de tipo «membrana-fono»⁵⁹⁶: «ingoma»⁵⁹⁷.



N°39



N°40:

«Ingoma» e «imirishyo» (Imagen N°39). Personas que están ejecutando «umurishyo w'ingoma» (Imagen N°40).

Antiguamente, se tocaba estos instrumentos sin que acompañasen a una canción. Era el caso del «juego de tambores» conocido bajo el nombre de «Umurishyo w'ingoma», es decir, el sonido que emitía los tambores cuando se los golpeaba artística y estéticamente con un trocito de madera llamado «umurishyo». Además de ser expresión de una transmisión estética, estos instrumentos podían ser usados para enviar mensajes a la gente: convocarla, transmitirle una buena o mala (triste) noticia (la muerte de alguien,

⁵⁹⁴ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 123.

⁵⁹⁵ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musiques du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 129.

⁵⁹⁶ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 185.

⁵⁹⁷ Ver también video, «ingoma» (al principio y al final del video), en «DVD: Rwanda Traditional Dance», Editing: Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008.

el nacimiento de un niño, la llegada de un jefe, etc.). Cuando se tocaba, a la vez, más de un tambor, era signo de alegría. Por eso, en todas las festividades celebradas, nunca faltaba el juego de «umurishyo w'ingoma». Hasta el día de hoy se tocan los tambores en las festividades para dar la bienvenida, agradecer a jefes, invitados o como gesto para manifestar que sus discursos fueron bien recibidos⁵⁹⁸. Siempre los tambores eran y son usados para mejorar o expresar el brillo de las fiestas⁵⁹⁹. Antiguamente, se usaba los tambores también para hacer dormir o despertar a los reyes y jefes del pueblo⁶⁰⁰.

Todo esto muestra lo importante que era el instrumento de música en la vida del hombre («umunyarwanda»). Era para servir al hombre. El hombre lo usaba para sus necesidades. No sólo el instrumento se quedaba al nivel del simbolismo, sino que era una realidad clara para expresar todo en la vida humana. Era el portavoz no sólo de las vivencias de los «banyarwanda», sino también de sus experiencias estéticas. Estas experiencias estaban siempre unidas fuertemente al tema de la vida. Se trataba, no sólo de la vida de una persona, sino también de la de todo el grupo en el cual pertenece esa persona. El individualismo y la soledad no tenían ningún lugar en la práctica artística de los «banyarwanda». Al contrario, se imponía una cierta comunión entre personas.

7.5. Arte musical, comunión de entes en el mundo

Hablar del arte musical de los «banyarwanda» no es solamente describir lo que había en su cultura, hacer una lista de elementos que componía esta realidad artística en la cultura de los «banyarwanda», o hacer la historia de cada uno de los elementos constituyentes de su arte. Es también acercarse mucho más a esta realidad para poder

⁵⁹⁸ Varios son los ritmos ejecutados en este juego de tambores de tipo festivo.: unos 73 ritmos cuyos 18 son considerados como más antiguos y 55 como más modernos. Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 218.

⁵⁹⁹ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 207.

⁶⁰⁰ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique, op.cit.*, p. 216.

analizarla a fondo, ofrecer diferentes características que lo confirmarían como arte hecho de derecho.

Refiriéndonos a la *fenomenología de la experiencia estética* de Mikel Dufrenne, es una obra artística, toda obra donde se reconoce un acto artístico, una obra consagrada como obra de arte⁶⁰¹. Se trata de toda obra que causa una actitud estética, es decir, «una actitud atencional particular»⁶⁰² en la vida del sujeto. En cuanto al arte musical de los «banyarwanda», subrayamos mucho el hecho de la unidad que hay entre la obra artística y la vida de personas. Para el sujeto, era una oportunidad de recibir y transmitir la vida, de relacionarse con los demás, dentro y fuera del mismo sujeto. Por eso, no nos cansaremos de repetir que este arte se imponía no sólo por su importancia en la vida de los seres humanos, sino también por su papel imprescindible para fomentar una cierta comunión entres entes que hay en el mundo. Todo tenía que ver con el arte musical, y todo contribuía para que ese arte musical se haga realidad.

En este apartado no sólo hablaremos de la realidad del arte musical, sino que intentaremos evocar sus diferentes variedades, su por qué y su para que se ejecutaban.

7.5.1. Triunfo de la unidad solidaria

El estudio hecho anteriormente sobre el ritmo, la melodía, y los diferentes instrumentos que se usaba en el arte musical de los «banyarwanda», nos abrió las puertas para diferentes y varias categorías de obras musicales que había en el mismo arte. Para

⁶⁰¹ Nos referimos a estas afirmaciones importantes e incuestionables que, también, han sido nuestra referencia: «Pues, si es cierto que el arte supone la iniciativa del artista, es verdad también que espera la consagración de un público (...) y el espectador se asocia al artista al reconocer su actividad en la obra». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [« Car, s'il est vrai que l'art suppose l'initiative de l'artiste, il est vrai aussi qu'il attend la consécration d'un public (...) et le spectateur s'associe à l'artiste dont il reconnaît l'acte sur l'oeuvre »]. Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 2.

⁶⁰² Cf. Jean Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p.44.

poder destacar sus diferencias, sus características en el mundo del arte, conviene agruparlos según su modo de usarlo, y su finalidad.

En el arte musical de los «banyarwanda», había canciones que no necesitaban instrumentos para ser acompañadas y otras que si los necesitaban. Las que no necesitaban ser acompañadas por instrumentos musicales, eran canciones cuya insistencia estaba, no en la melodía o en el ritmo, sino en su aspecto poético como, por ejemplo, «amahamba» (poesía pastoral destinada a las vacas). Eran cantos concebidos a «ser escuchados y no bailados» tal como nos lo explica Jean-Baptiste Nkulikiyinka⁶⁰³. Importaba mucho la transmisión de un mensaje antes que cualquiera otra cosa. No sólo el fondo del contenido de la canción era importante, sino que también la forma y la voz que se usaba para transmitirlo eran importantísimas. Allí estaba de verdad el verdadero uso artístico. Estos cantos se solían ser cantados, no por un coro, sino por un solista que se exhibía con toda su especialidad en su dominio⁶⁰⁴.

En cuanto a las canciones que necesitaban ser acompañadas por instrumentos musicales o por las palmas, el acento no estaba solamente en el sentido transmitido sino en el ritmo. Notamos que todos los autores que han podido estudiar el arte musical de los «banyarwanda», estaban todos de acuerdo de que el uso de los instrumentos o de palmas como acompañamiento de una canción, era algo que llegó con la necesidad de poder sostener el ritmo y la voz⁶⁰⁵. El ritmo era imprescindible para reforzar la unidad de las voces de los cantantes y de los bailarines. Guiaba los pasos y movimientos del cuerpo durante el baile. De esto, hay que destacar también el papel que jugaban los diferentes sentimientos del ejecutante. Todo movimiento corporal del baile era fruto de la combinación del ritmo de la canción y del espíritu sentimental del bailarín⁶⁰⁶.

⁶⁰³ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit, p. 26.

⁶⁰⁴ Cf Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit, p. 25.

⁶⁰⁵ Cf Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit, p. 25.

⁶⁰⁶ Cf Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit, p. 27.

Un espíritu liberal caracterizaba a los artistas a la hora de elegir o ejecutar un ritmo. Aunque ciertos temas cantados aparentaban desordenados⁶⁰⁷, la unidad artística musical triunfaba. Incluso en la polifonía típica del arte musical de los «banyarwanda», la unidad solidaria parecía triunfar sobre todas las cosas. Las canciones polifónicas mostraban el espíritu de interdependencia en el arte musical. Se empezaba, por ejemplo, una idea y el otro grupo del coro lo completaba con sus intervenciones. Es el aspecto de la «univoz» que parecía caracterizar al final de todas las canciones de baile: se empezaba diferentemente, pero se terminaba en un mismo tono, en una misma voz. O sea, cualquier intervención en el arte musical de los «banyarwanda» dependía obligatoriamente de la aportación del otro. El otro, y sobre todo su relación con él, era muy real y necesario desde el principio hasta el final de la ejecución.

La libertad, la espontaneidad, la repetición y la fantasía (a veces sin justificaciones lógicas, pero importantes para completar el texto), eran unas de las características de ese arte musical de los «banyarwanda»⁶⁰⁸. La libertad que se manifestaba en el uso de temas variados, que a veces rompía el orden lógico, demostraba esa capacidad que tenía el artista del arte musical de los «banyarwanda» para no aburrir al espectador. Procuraba que su espectador prestase atención a lo que le ofrecía. Pero esto no se hacía al azar. Para poder lograr su objetivo, el artista debía conocer a su público (destinatario de su obra), conocer lo que necesitaba de él para poder estar a su servicio. No es que el artista ruandés se perdía en la pura tautología (sin sentido), sino que la repetición de una u otra cosa de su obra artística durante la actuación, le permitía dominar y orientar su propio espíritu y el de sus seguidores. Se sentía responsable de sí mismo y de los demás.

⁶⁰⁷ Cf Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit, p. 27.

⁶⁰⁸ Cf Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit, p. 25.

7.5.2. Una atención responsable para el «otro»

Como lo hemos ido viendo, en la cultura ruandesa, la importancia del arte musical se encontraba justificada por el uso frecuente del mismo arte en las realidades de la vida del hombre. En la vida de los «banyarwanda», el arte musical era causa de alegría, de relajación, de cambio de mensajes. Era una ocasión oportuna para reforzar la unidad entre miembros de una misma familia o linaje. No era sólo un momento de distracción tal cual lo ha podido calificar Jean-Baptiste Nkulikiyinka⁶⁰⁹, sino un lugar de comunicación, de diálogo enriquecedor. Se trataba de un canal donde se daba y se recibía una vida. Era un lugar donde el otro, no sólo jugaba un papel importante, sino que también se reafirmaba su realidad activa en la realidad de una experiencia estética. Se identificaba al artista en su actuación. Este lo hacía ver lo que tenía que ser. Porque «el hombre es un espejo para el hombre», diría, con razón, Maurice Merleau-Ponty⁶¹⁰.

¿Qué papel jugaba la realidad del «otro»? Cuando se ejecutaba un baile de la danza tradicional de los «banyarwanda», ¿era importantísimo referirse a la realidad del «otro»? ¿Esta apertura al «otro» formaba parte también de la originalidad que presentaba el arte musical de tipo ruandés? El artista procuraba actuar, no en soledad, sino en comunidad (con los demás). Valoraba al «otro» en todo momento de su actuación. Se sentía en conexión con todo lo que había en su entorno. Con y por su arte, se esforzaba entrar en comunión con el mundo y con todo lo que el mundo contenía.

En el arte musical los «banyarwanda» se podía criticar, poner a luz actitudes de los demás, incluso actitudes de los jefes sin que estos se enfadasen. Es que el artista de ese arte era una persona libre capaz de liberar al otro. Era una persona que no tenía ni miedo ni vergüenza de decir lo que otras personas dirían al escondite. Era porta-voz de muchas personas sin voz. Porque se atrevía a decir lo que, por la razón que sea, muchos ocultaban y callaban. Veamos un ejemplo, en esta canción que evocaba la realidad de un jefe colonizador y tirano para hacer trabajar demasiado. El artista lo cantaba de esta

⁶⁰⁹ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit*, p. 28.

⁶¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, (2013), *El ojo y el espíritu*, *op.cit*, p.31.

manera: «Haced pasos lentamente, lentamente para no despertar Mandevu el Blanco del depósito de la basura»⁶¹¹. La atención ayudaba al artista a encontrar algo que podía llegar al corazón de muchos. Sabía observar lo que había. Sabía criticarlo adecuadamente. Sabía invitar a otros sujetos para que, entre todos, se realizase la justicia. Su arte era un medio apropiado para expresar lo que sentía. Le bastaban pocas palabras para convencer a su interlocutor. Decía cosas con el corazón. Su arte era fruto del corazón destinado a otro corazón, el de los demás.

El arte musical era un lugar privilegiado donde los más mayores enseñaban a los más pequeños la manera de comportarse, las diferentes virtudes que caracterizaban a un verdadero hombre⁶¹². Era un medio para agradecer a una persona honrada, dar homenaje a un jefe o a un amigo. Era un medio de comunicación: entre vivos y vivos, entre vivos y difuntos. Era un medio que se usaba para curar, transmitir fuerza mágica o animar a los que se encontraban débiles o desanimados. Era el caso, por ejemplo, de esas diferentes canciones que se ejecutaban durante diferentes rituales (en el culto y la veneración de los difuntos o ancestros, en la curación de enfermedades, en preparación a una actividad, etc.).

El espíritu comunitario era imprescindible en toda actuación artístico-estética de los «banyarwanda». El artista no actuaba solo. Necesitaba siempre la presencia (sea material o espiritual) de otras personas que le pudieran ayudar con sus maneras de bailar (él bailaba mirando a su «pareja»), por sus voces (él bailaba siguiendo toda indicación que le ofrecían las diferentes voces de la canción), con palmas y otros actos que se hacían para animar a los bailarines. Estos bailaban prestando siempre atención a lo que salía de los demás. Su mirada parecía, no sólo como una mirada que atraía y recibía algo, sino también como una mirada que comunicaba algo hasta que el mismo público se sintiera

⁶¹¹ « Déplacez-vous lentement, lentement pour ne pas réveiller Mandevu le Blanc des compostières » Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 31. «Mandevu» era uno de los famosos colonizadores de Rwanda. Este era conocido como una persona que hacía trabajar gente en estos lugares donde nadie quería trabajar.

⁶¹² Cf. Jean de Dieu NSANZABERA, (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa 1*, op.cit., p. 219-220. Los pequeños se encontraban acogidos dentro de la realidad artística, disfrutaban del arte musical bailando con los mayores. Véase el video « Batwa dance » en « Pen drive » [« Memoria USB », Carpeta N° 7.

llamado a actuar imitando al mismo artista⁶¹³. Sabía que actuaba, no sólo para sacar fuera lo que llevaba en su interior, sino también para compartir con los demás la felicidad que lo definía. Su sonrisa era siempre algo que le caracterizaba cuando actuaba. Porque, para él, su arte era siempre un lenguaje, algo destinado a ser comunicado y compartido. Su objetivo era «robar un minuto a la eternidad»⁶¹⁴, es decir, encontrar felicidad y contagiar a los demás su vida feliz.

En todo, se afirmaba la misma idea de que «donde hay hombres hay también música»⁶¹⁵. No se trataba de cualquier música, sino de la música artísticamente organizada y estéticamente vivida. Se trataba de un arte musical que traducía la realidad vital del hombre, de un arte musical verdaderamente antropocéntrico. El hombre se encontraba en la realidad misma de la música, no sólo con su cuerpo, sino también con toda su alma. Sus emociones, sus sentimientos, sus experiencias interiores le trasportaban y le llevaban a ese espíritu de compartir algo con los demás.

No sólo el arte musical era para los «banyarwanda» ese momento que tenían para divertirse, sino también esa capacidad que disponían para hacer que los demás se divirtieran también. Dentro de lo que cabía, este arte encontraba una nueva vida, una vida libre, capaz de liberar a otras vidas. Su verdad se encontraba definida por su apertura, por la comunión que trataba de realizar, y sobre todo por esa vida de relación intersubjetiva que le caracterizaba esencialmente. El hombre, que sea artista o espectador de una actuación artístico-estética, se encontraba obligado a prestar atención a todo lo que salía de las vivencias del otro. Lo hacía suyo mientras que prestaba su realidad (llena de energía vital) al otro (atraído por su arte). No sólo bailaba para los demás, sino que también bailaba con ellos⁶¹⁶.

⁶¹³ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 45. Véase también el video «Traditional Rwanda dance», en «Pen drive» [«Memoria USB», Carpeta N° 8.

⁶¹⁴ Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 46.

⁶¹⁵ « Partout où il y a des hommes, il y a bien de la musique ». Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique ?* *op.cit.* p. 19.

⁶¹⁶ Cf. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, *op.cit.*, p. 46.

7.6. Conclusión

El arte musical de los «banyarwanda» se imponía dentro de lo que había en el mundo del arte. Su historia se fundaba en la vida misma. Su vida cotidiana reflejaba su cultura en general y en su arte musical en particular. La cultura y el arte musical eran dos elementos inseparables. La última encontraba en la primera su por qué y su para qué. Sin embargo, la vida en sí seguía siendo la fuente por excelencia de inspiración artística. Del arte musical se recibía y se comunicaba una vida. El arte musical era un lugar privilegiado para relacionarse con otros entes del mundo, para disfrutar, al máximo, de la realidad de la vida. Tal cual lo hemos analizado, las vivencias influyeron mucho en la elección de medios para actuaciones artísticas. La melodía, la tonalidad, el ritmo e incluso instrumento musical estaban siempre relacionados con la realidad vital del sujeto (artista o espectador) de una obra artísticamente actuada.

Sería incomprendible ignorar la influencia que ha tenido también la realidad geográfica: colinas, palacios, casas donde se desarrolló mucho ese arte musical⁶¹⁷. La referencia a su situación histórico-geográfica o a su aspecto socio-antropológico se impone a la hora de profundizar el sentido de la experiencia estética que las personas tenían de ese arte musical. Se trataba de un arte que reflejaba toda la vida de los «banyarwanda», de su modo de vivir en el mundo que era el suyo⁶¹⁸. Su vivir era un «vivir-con», una apertura de un sujeto hacia lo diferente. Era una posibilidad que los «banyarwanda» tenían para ofrecer al otro (a su lado e igual en su dignidad) una propuesta para un mundo mejor, un mundo lleno de alegría, de paz y de tranquilidad.

El arte musical de los «banyarwanda» era rico en todo su sentido. Era un lugar donde el ser humano se afirmaba como sujeto, no para aislarse, sino para abrirse a la

⁶¹⁷ Cf. Jos GANSEMANS, (1988) *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 26-27.

⁶¹⁸ Comentando la danza tradicional de los «banyarwanda», Jean-Baptiste Nkulikiyinka afirmaba, con razón que «la danza es el reflejo, la celebración o estilización de este modo de vida (...). Tiene algo que ver con el lugar natural donde vive el hombre que la práctica» [«La danse est le reflet, la célébration ou stylisation de ce mode de vie (...). Elle est liée au milieu naturel où vit l'homme qui la pratique». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 47.

alteridad. El otro era una realidad indudable en todas las actuaciones. Se notaba que el artista hacía todo para favorecer la comunión disminuyendo toda forma de distancia entre personas. Por eso, la imitación o el cuidado para no poner desorden donde hay orden, era una norma de oro.

El otro, en el baile tradicional de tipo ruandés, tenía su valor. Era un sujeto respetado para dialogar con él. Para el artista (bailarín), el otro servía mucho para despertarse y dejarse llevar hacia lo más profundo de su propia verdad. De un lado, era como si el artista se enriquecía de la riqueza del otro (espectador). De otro lado parecía como si el espectador se enriquecía también de los talentos artísticos del artista. De hecho, el artista no se quedaba sólo en lo sensible para relacionarse con el otro, sino que debía primero abrazar a lo más allá, y dejarse llevar por el fuego de su arte musical. Con esto, atraía los demás a su rumbo estético.

Dentro de la realidad material de instrumentos musicales y sobre todo de su uso, los «banyarwanda» expresaban y compartían sentimientos, mensajes, etc. Con lo cual, se demostraba claramente un espíritu de comunión indudable en lo que era experiencia estética en la ejecución de este arte musical de tipo ruandés. De hecho, habría que admirar ahora la armonía y la perfecta comunión que existían, por ejemplo, entre personas del grupo de los que tocaban «umurishyo w'ingoma». Cada una de ellas estaba invitada a estar atenta a lo que jugaban los demás. Esto le ayudaba a saber cómo actuar, cuál debiera ser el ritmo que le tocaba ejecutar. Por eso, se decía que «inyahuro itanga inkuru» [el tambor que se llama «inyahuro»⁶¹⁹ da noticias]⁶²⁰, es decir, la persona que tocaba este tambor era la que indicaba lo que se tenía que tocar con el conjunto de otros tambores.

En esta comunión armónica, era donde se fundaba también la fuerza misteriosa capaz de «mover montañas», causar efectos emocionales en el corazón del espectador. De una manera u otra, gracias a su arte musical, el «artista-munyarwanda» procuraba primero liberarse para poder luego liberar a los demás de su mundo. Entonces, una

⁶¹⁹ Este tambor se distingue de otros por su sonido agudo y su talla: es el más pequeño de todo el conjunto, casi como el «Djembe» del África del Oeste. Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 209.

⁶²⁰ Cf. Jos GANSEMANS, (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, op.cit., p. 210.

experiencia estética suponía, de una manera u otra, un fenómeno de liberación que a su vez implicaba una cierta consideración del fenómeno de la trascendencia. Es ese aspecto de liberación (que presenta la experiencia estética en el arte musical) que justifica la realidad intersubjetiva en una experiencia estética, que será uno de los puntos importantes que pensamos desarrollar en lo que nos queda de nuestro trabajo.

TERCERA PARTE

**INTERSUBJETIVIDAD VIVIDA, ESENCIA DE UNA
EXPERIENCIA ESTÉTICA**

CAPÍTULO 8

RELACIONES VIVENCIALES EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA DANZA ARTÍSTICA Y ESTÉTICAMENTE PRESENTADA

8.1. Introducción

Después de analizar el arte musical en la cultura ruandesa, hace falta volver al pensamiento de nuestro autor Mikel Dufrenne para ver lo que opinaba sobre dicho arte. Nuestro trabajo será recordar sus ideas sobre todo las que no expusimos. Empezaremos nuestro análisis sobre sus consideraciones acerca del tema de la relación entre la danza y los bailarines. Luego, iremos extendiendo nuestro estudio para ver si lo que nos propuso nuestro autor, se reafirma con lo que calificamos como existencia de una relación intersubjetiva en la realidad de una experiencia estética.

Delante de una actuación hecha por un bailarín, todo espíritu admirador se exclamaría. No cesaría preguntarse no sólo sobre qué hace, sino también sobre el cómo lo hace. Es que se trata de una actuación artístico-estética. Siendo estética, tiene que atraer. Atrae por que tiene fuerza para llamar la atención, para entretener a un espectador que se pone a su contemplación. La verdad es que lo que faltaría de una experiencia estética de este tipo, no es la fuerza de la obra artística, sino el hecho de ponerse en presencia de la misma obra. Esta obra se muestra libre y abierta para emocionar y llegar a todos los rincones del corazón de cualquiera persona que se muestra acogedora, es decir, una persona con «una conciencia capaz de percibirla y de tratarla como objeto estético»⁶²¹. Una coreografía presentada artística y estéticamente mejor se presenta entonces como una puerta que nunca se cierra a quien la quiera sentir en su propio cuerpo.

Desde que la fenomenología apareció en su apogeo como ciencia filosófica que se interesaba de lo que otras ciencias no tocaban o ignoraban (el fenómeno en cuanto

⁶²¹ Cathrine MAUREY, « Pour une phénoménologie de la danse d'après les analyses de Mikel Dufrenne », en Maryvonne SAISON (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts, op.cit.*, p.63.

fenómeno), los filósofos no han cesado de aplicarla en todos los ámbitos de la vida humana. Se busca la esencia de las cosas, es decir, lo que fundamenta su aparición. Su aparecer merece ser estudiado y descrito para poder comprender mucho más la realidad del fenómeno, su verdad (ya que la verdad de las cosas no está en la apariencia, sino en su aparecer⁶²²).

¿Cómo aplicaríamos la realidad de la danza como obra de arte? Antes de todo procuremos ahora recordar que no se puede hablar de una danza sin referirse a la realidad de un bailarín. Un bailarín aparece siempre unido a la obra que ejecuta. Mikel Dufrenne lo aclaró diciendo que el cuerpo mismo del bailarín es la materia misma de lo que hay de sensible en su obra artísticamente presentada⁶²³. Además de esto, reafirmó la misma idea de relación unificadora diciendo que «las virtudes de la danza son las virtudes del bailarín»⁶²⁴. Por tanto, para nosotros, es importante estudiar esta relación que hay entre el bailarín y lo que ejecuta, la dicha relación. Esta relación justifica y fundamenta la realidad de una danza como obra artística única en su estilo artístico-estético. Se revelaría diferente en medio de otras actuaciones como, por ejemplo, la acrobacia u otros movimientos corporales que el ser humano suele ejecutar en su vida.

Dicho esto, sentimos la urgencia de poder aclarar esta idea de la unidad vital que hay entre el bailarín como artista y la danza como su obra artística. Aclaremos la realidad de la danza dando una definición adecuada para ella. La idea de movimiento jugará un papel importante en las explicaciones que pensamos ofrecer. Se trata de la idea de un movimiento que nos hace acercar mucho más a la esencia, a la naturaleza, a ese auto-aparecer que funda todo el aparecer, a ese aparecer mismo que hace que, en lo que hay, haya algo que mueve todo lo que se pone en contacto con él. De antemano, pensamos que ese fenómeno del movimiento es imprescindible a la hora de explicar también la realidad de la danza como obra de arte en la vida de un sujeto. Pase lo que pase, la realidad

⁶²² Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, *op.cit.*, p. 42].

⁶²³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 69. [Versión francesa, véase p. 62].

⁶²⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 118. [« Les vertus de la danse sont les vertus du danseur ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 114].

del movimiento, y la de la vida son dos temas fuertemente unidos que, de momento, no debemos separar. Les dejaremos que nos guíen durante este nuevo análisis que introducimos.

8.2. Objeto estético encarnado en la vida del bailarín

Como cualquier fenomenólogo, Mikel Dufrenne, en su *Fenomenología de la experiencia estética*, estaba preocupado de describir la esencia misma o el ser mismo del objeto estético, es decir, ofrecer explicaciones a los problemas tradicionales: la naturaleza y la estructura de un objeto estético⁶²⁵. Sus investigaciones metódicas lo llevaron a analizar primero la obra de arte antes del objeto estético, y por el simple hecho que no se hablaría del objeto estético ignorando la realidad de una obra de arte⁶²⁶. Hablar del objeto estético es, de una manera u otra, hablar de la obra de arte, aunque, con Mikel Dufrenne, sabemos ya la diferencia que hay entre los dos. Según él, se puede conferir un sentido largo al objeto estético⁶²⁷. El mundo de un objeto estético es mucho más extenso que el de una obra de arte.

En nuestras investigaciones, hemos querido dejarnos guiar por el método de nuestro autor Mikel Dufrenne: partir de la descripción de una obra de arte para concluir en la definición de la realidad de un objeto estético. Por ejemplo, nos interesa ahora describir y definir el objeto estético revelado en una experiencia estética de una danza. Nos interesará mucho describir la manera de aparecer que caracteriza la obra de arte en el mundo de los vivos. Nos ocupará mucho el mundo de las obras y veremos cómo la ejecución artística no separa al ejecutante del ejecutado: la danza. Al fin y al cabo, es esto

⁶²⁵ Cf. Nicolae TERTULIAN, «En relisant la phénoménologie de l'expérience esthétique», en Gilbert LASCAULT (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, *op.cit.*, p. 115.

⁶²⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p.23. [Versión francesa, véase p. 8].

⁶²⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 22. [Versión francesa, véase, p. 7-8].

que justifica el fenómeno mismo de la interdependencia que define mejor la realidad de una experiencia estética.

8.2.1. Sin sujeto no hay danza

La danza como obra de arte necesita del sujeto. Es lo que Mikel Dufrenne parece afirmar cuando escribía que «el ballet es, sin duda el arte que menos se mantiene fuera del propio ejecutante»⁶²⁸. Aquí se afirma de una manera contundente la unidad que hay entre el sujeto y su obra. Esta unidad no se queda solamente a una dependencia, sino que se extiende al espíritu de la interdependencia que explicaría mejor la realidad de esa unidad. La danza deviene danza gracias a los movimientos corporales del sujeto. Y el sujeto deviene artista-bailarín gracias a la danza ejecutada artística y estéticamente. La realidad del uno forma parte de la realidad del otro.

Cuando Mikel Dufrenne hablaba de la danza, hacía diferencia entre lo que son danzas expresivas y danzas inexpressivas (puras). Estas últimas (danzas inexpressivas) no se justificarían en lo que hemos nombrado como arte musical en la cultura tradicional de los «banyarwanda». Porque en esta cultura, todo el arte musical era expresión, comunicación y diálogo. Para los «banyarwanda», la danza era artística por el hecho de tener una manera artística de transmitir un mensaje de un sujeto a otro sujeto. Para ellos, era un medio importante para favorecer una comunicación inter-subjetiva. Era como si lo artístico dependiera de lo expresado. Entonces, ¿existirían danzas puras, es decir, danzas que no son expresivas? Si acaso existen, ¿podrían estar a la base de una experiencia estética, es decir, permitir definir su objeto estético que las fundamenta? ¿Fundamentarían la existencia de las danzas expresivas?

De todas formas, Mikel Dufrenne reconocía la primacía de la danza expresiva en el mundo de la experiencia estética. El que afirmaba la existencia de danzas puras, era el mismo que decía: «el buen bailarín es aquél que está tan seguro de sí mismo como para

⁶²⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 60. [« Le ballet est sans doute l'art qui existe le moins en dehors de l'exécutant ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 51].

convertir en signos dirigidos al público el movimiento que ejecuta»⁶²⁹. Está claro aquí que Mikel Dufrenne hablaba del «buen bailarín». Un adjetivo que podría llevar a equivocaciones pensando que danzas inexpresivas son estas danzas ejecutadas de bailarines que no son buenos. Pensamos que un bailarín se define como bailarín por la actuación artística que presenta al público. Si no hay esta actuación, no vale la pena calificarle de bailarín. Además de esto, entendemos el adjetivo «buen» como «verdadero». Por tanto, es verdadero ese bailarín capaz de producir algo percibido, es decir, algo expresivo. Si no, no se hablaría de la realidad de una obra de arte porque no habría un público para consagrarla como tal. No sólo el aspecto expresivo domina en una danza, sino que justifica todo lo que hay de expresión en la misma danza ejecutada. Es danza por que es ejecutada. Y es ejecutada porque es expresiva.

Pero en todo esto no queremos decir que toda danza es artística o estética. Caeríamos en el error de generalizar casos particulares. Por tanto, hace falta ahora matizar nuestras ideas aclarando la idea de la danza que nos interesa en nuestro estudio sobre el fenómeno de una experiencia estética. Se trata de una danza artísticamente presentada y estéticamente consagrada como obra artística. La danza como obra artístico-estética se distingue de otras danzas que no lo son. Cualquier persona sabe distinguir cual es la danza que es artístico-estética y cual no lo es. La cultura y sobre todo la experiencia (para no decir la educación) juegan un papel importante en la identificación de una danza como obra de arte. Pero mucho más, el cuerpo que lo siente, y lo vive es el único maestro en esta tarea de identificación. Lo siente porque hay algo de la danza que recibe y percibe disfrutándolo en su realidad vivencial. Esto no sería posible si, antes, no hubiera una recepción de algo que supondría, anteriormente, una transmisión de algo, una expresión. La danza pura o inexpresiva sería entonces indefendible a la hora de hablar de una realidad de la experiencia estética en un baile artísticamente presentado como él de la cultura tradicional de los «banyarwanda».

Sin embargo, lo que nos interesa es tratar de analizar cómo una danza se identifica como obra de arte. Pero esto no sería posible si, de antemano, no se sabe cómo

⁶²⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 90. [« Le bon danseur est celui qui est assez sûr de lui pour convertir en signes adressés au public le mouvement qui lui est imposé ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 85].

surge lo estético en la vida de un sujeto. Entonces, nos parecería justo, tratar de analizar el tema partiendo de la misma experiencia que caracteriza al sujeto en contacto con el objeto estético de una actuación coreográfica. A esto, encontraremos apoyo en Mikel Dufrenne, él que dudó de que el objeto estético se realiza manifestándose tal cual es, es decir, mostrar su propio parecer. Así lo subrayaba en su libro *Fenomenología de la experiencia estética*: «se trata siempre, respecto al objeto estético, de manifestarse y en consecuencia la obra de arte debe pasar a una existencia concreta, donde su aparecer se iguala con su ser»⁶³⁰. Que se quede claro aquí que el objeto estético se manifiesta porque una obra ha salido ya de su anonimato. La manifestación del objeto estético es la consecuencia de la existencia concreta de una obra de arte como tal. Lo que se percibe de ella es lo que es. Y lo que es, es lo que se percibe en su manifestación a través de las vivencias de un sujeto. Por eso, para poder abordar el tema del ser mismo de una danza artística y estéticamente presentada, sería bueno arrancar los análisis desde lo más sencillo hacia lo más complejo, es decir, partir de lo que la danza hace ver en las vivencias de un sujeto, para poder definir luego la realidad misma de su objeto estético. Una danza artístico-estética se define en la vida del sujeto porque ella es una vida y recibe la vida de la vida del sujeto que lo crea y que lo presenta en su identidad como obra artístico-estética. ¿Cómo una danza afecta a su autor o a su espectador? Trascendentalmente, para ser afectado por una obra de arte, tiene que ser espectador, es decir, tiene que ser destinatario de una presentación artística.

La danza, como obra de arte forma parte del grupo de obras de arte cuyo ejecutante se identifica con lo ejecutado⁶³¹. En la danza como obra de arte, la distancia parece inexistente hasta que se puede confundir la realidad de la obra ejecutada con su ejecutante. Los dos forman una unidad incuestionable. En efecto, la misma obra ejecutada

⁶³⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 75. [« Il s'agit toujours, pour l'objet esthétique, de se manifester, et donc pour l'oeuvre d'art de passer à une existence concrète où son apparaître s'égale à son être ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 70].

⁶³¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 69-76. [Versión francesa, véase p. 62-71].

se encuentra encarnada en el cuerpo del ejecutante. No la vive como si fuera exterior a su misma realidad, sino que la siente. «El creador no ve, siente» diría Mikel Dufrenne⁶³².

El tema de la encarnación no es una novedad nuestra. Fue tratado por otro fenomenólogo francés de la época de Mikel Dufrenne: Michel Henry. En su libro, trató desde el principio de remarcar diferencia del cuerpo y de la carne. Preferió el término de la carne que evoca la presencia de la vida, de los sentimientos (de esta capacidad para ser afectado, conmocionado) al término cuerpo⁶³³. Pensamos que Mikel Dufrenne, sin haberlo citado, se sitúa en este ámbito de la filosofía de vida. Porque para Mikel Dufrenne, una danza ejecutada se encarna en la vida, en el cuerpo vivo de alguien. O en el cuerpo vivo de alguien, se hace visible la especificidad artística de una danza, de su fuerza que tiene para conmocionar, y para conmover estéticamente al espectador.

8.2.2. Danza artística depende del cuerpo humano

En la ejecución de la danza como arte, el cuerpo humano es algo imprescindible. Su intervención no sólo sirve para identificar una danza en su aspecto artístico, sino que también ayuda a que la danza, como arte, pueda ser expresiva. El sujeto ejecuta varios movimientos y gesticula para poder transmitir un mensaje a los demás, para poder facilitar una buena y verdadera percepción estética. Esta percepción dependerá del ser y del estar de un sujeto en la actuación coreográfica. El papel de la intervención corporal del sujeto parece ser insustituible a la hora de explicar la percepción estética del espectador. La danza artística es resultado de los movimientos corporales. «También aquí el objeto estético pasa por el hombre. El hombre se transforma en su materia; materia preciosa, dúctil y rebelde a la vez, y que se desvanece cada vez que el hombre cesa de actuar» nos diría Mikel Dufrenne⁶³⁴. En el hombre, la danza encuentra una vida y la posibilidad de

⁶³² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 70. [« Le créateur ne voit pas, il sent ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p.63].

⁶³³ Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, *op.cit.*, p. 9-10.

⁶³⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 60-61. [« Ici l'objet esthétique passe par l'homme. L'homme devient sa matière ; matière précieuse, plus ductile et plus rebelle, et qui s'évanouit chaque fois que l'homme cesse d'être acteur ».

ser comunicada. Así, encuentra el fundamento de ser expresión comunicativa tal cual Mikel Dufrene lo aclaró de esta manera: «mejor aún que el caso de la música, la danza es un lenguaje signifiante porque es transmitida por el hombre»⁶³⁵.

Cuando hablamos del hombre, subrayamos, entonces, la importancia que juega su cuerpo en ejecutar y ordenar artísticamente movimientos. Este cuerpo tiene que ser vivo. Al tener vida, podría transmitir también la vida, de una manera u otra, a su entorno. Pero, ¿esta vida se encuentra ya ofrecida en y con la danza, o la precede?

Desde nuestro punto de vista, estamos delante de dos realidades que forman una unidad innegable: el cuerpo del sujeto y la danza misma como obra de arte. O, mejor dicho, diríamos que percibimos la danza a través de los movimientos ejecutados por el cuerpo vivo del ser humano. ¿No sería esto que se encuentra expresado en el pensamiento mismo de nuestro autor Mikel Dufrenne? Escribía en su tesis doctoral que «el objeto que yo percibo se revela a mi cuerpo, y no en tanto que ese cuerpo es un objeto anónimo susceptible de un saber, sino en tanto que es yo mismo, cuerpo animado por un alma capaz de experimentar el mundo»⁶³⁶. No se hablaría de la danza sin hacer referencia al cuerpo humano. Pero hay que matizar, un poco, las cosas.

El cuerpo humano no crea una danza, sino que una danza se hace presente en el cuerpo vivo del que se ofrece a su presencia, a su percepción. Para una danza, el cuerpo humano será como huésped, como puerta, y como camino para un encuentro. Será su lugar de manifestarse, de revelar su realidad esencial (su objeto estético), de ser calificada de artístico-estética por las relaciones que mantiene con la presencia misma de un ser humano. Es lo que insinuó Mikel Dufrenne cuando subrayaba la especificidad de una

Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 51].

⁶³⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, p. 62. [« Et mieux encore que la musique, la danse est un langage signifiant parce qu'elle est transmise para l'homme ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 53].

⁶³⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 13. [« L'objet que je perçois se révèle à mon corps, et non en tant que ce corps est un objet anonyme justiciable d'un savoir, mais en tant qu'il est moi-même, corps plein d'âme capable d'éprouver le monde ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 423].

danza artísticamente presentada por un ser humano, esa danza llena de fuerza y de vida. Decía: «puede hacerse que las cosas bailen (...) pero esto no sería danza más que en la medida en que imaginemos, aquí, un bailarín del cual los panecillos fuesen los pies; y sólo se trata de una metáfora cuando, por ejemplo, un film hace danzar en la pantalla manchas de colores»⁶³⁷.

Con la unidad que hay entre la danza y el cuerpo del bailarín, se puede caer en la tentación de confundirlos. Y es verdad, la danza parece lo que es gracias a la intervención del bailarín. El bailarín exhibe, no sólo sus talentos, sino que también hace de todo para que su obra refleje sus propios talentos. Uno sería el espejo del otro y viceversa. De allí, no se podría dudar de que las virtudes de una danza sean las mismas que presenta su bailarín⁶³⁸: Es el caso, por ejemplo, de la danza tradicional de los «banyarwanda»⁶³⁹. En ella, lo que domina es su aspecto comunicativo y relacional que justificaría su realidad existencial en la vida de los seres humanos. La danza de los «banyarwanda» se ejecutaba en y con el cuerpo vivo del ser humano.

Concluimos estas consideraciones sobre la relación que hay entre la danza artístico-estética y el cuerpo humano aceptando *ipso facto* la realidad de la diferencia y la de la apertura que caracterizarían a los dos protagonistas de una coreografía artístico-estética. La danza y el cuerpo del bailarín juegan, cada uno por su parte, un papel importante en la manifestación de la realidad del objeto estético de una danza ejecutada artística y estéticamente. La verdad estética que el bailarín transmite al mundo del espectador, tiene algo que ver con su cuerpo. Los dos protagonistas de una actuación artística facilitan una buena percepción estética. Para que sea así, este cuerpo tiene que ser un cuerpo lleno de vida, y capaz de transmitir la vida a otros cuerpos vivos.

⁶³⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 117-118. [« On peut faire danser les choses (...) mais ce n'est une danse dans la mesure où l'on imagine encore un danseur dont ici les pains figureraient les pieds ; et ce n'est plus une danse que par métaphore lorsque, par exemple un film fait danser sur l'écran des taches colorées ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 114].

⁶³⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 60-65. [Versión frances, véase p.112 -115].

⁶³⁹ Es una de las artes musicales más sentimentales que hay en el mundo artístico.

8.3. Implicación de la vida y del viviente en una danza

No se puede hablar de la realidad de una danza artístico-estética ignorando la de la vida y su papel en lo que es una experiencia estética en una danza. En este apartado queremos analizar las implicaciones vitales que hacen que una experiencia de esta índole sea real. Se tratará de estudiar esta relación que hay entre una danza como arte y el hombre como actor activo e imprescindible en la experiencia estética que hay de una danza artísticamente presentada.

Nuestro objetivo es llegar a definir lo esencial de una danza artísticamente actuada. Por eso, hace falta partir de la realidad de la danza en la vida de los seres humanos. Esto nos permitirá ver si la misma danza merece ser calificada de artístico-estética. Hablaremos de la danza como apertura capaz de transmitir artísticamente un mensaje, y de permitir disfrutarlo estéticamente. Por eso, el tema de la danza como obra de arte capaz de provocar una experiencia estética en la realidad vital de un sujeto, será el núcleo de lo que queremos exponer aquí.

8.3.1. Danza artístico-estética como apertura

El aspecto expresivo es una de las características de una obra calificada de artística. Y, esta es siempre inseparable del sujeto⁶⁴⁰ tal cual lo hemos aclarado más arriba. Se trata de ese sujeto vivo con un cuerpo vivo, dinámico, capaz de relizar una cierta compenetración con la realidad sensible de la actuación artístico-estética. ¿Qué sugiere una danza?

Una danza es un lenguaje. Su finalidad es expresar siempre tal como lo afirmó Mikel Dufrenne: «la danza expresa siempre, incluso cuando no narra nada; es la gracia, la alegría, la inocencia encarnadas»⁶⁴¹. La realidad de la danza es para algo. Su presencia,

⁶⁴⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 366. [Versión francesa, véase p. 397.]

⁶⁴¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 119. [« La danse exprime toujours, même lorsqu'elle ne raconte pas ; elle est la grâce, l'allegresse, l'innocence ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 116].

no sólo muestra su ser, sino que también es un medio para llegar a otro ser transmitiéndole un cierto mensaje.

Ahora bien, ¿qué implicación tiene ese aspecto expresivo que presenta toda danza artístico-estética presentada? Para poder contestar a una pregunta como esta, hay que recordar que, en todo proceso expresivo, encontramos la realidad presente de un sujeto, de un objeto, de un destinatario, y de un médium [medio]. La presencia real de estos elementos hace que el mensaje expresado sea bien transmitido y recibido. De hecho, el médium debe ser, no sólo ese lugar de encuentro con el mensaje, sino también ese lugar favorable para una buena interpretación del mensaje como signo y realización de una comunión intersubjetiva. En la danza, el artista elige un médium teniendo en cuenta el mensaje que quiere transmitir, sus capacidades para transmitirlo, y el destinatario del mismo mensaje. Debe precisar, antes de todo, lo esencial del mensaje que hay que transmitir. No debe olvidar que el mensaje transmitido a través de su actuación, forma parte del contenido de su misma danza artística, la determina y la hace real en la realidad del espectador que tiene que percibirla estéticamente.

Llevando en sí su sentido, toda danza, digna de su nombre, necesita ser reconocida. Necesita ser percibida por alguien que la comprende. Necesita, como obra de arte, ser consagrada como tal por alguien que acepta entrar en su intimidad para descubrir su tesoro. Se trata de toda persona que pone su vida a la disposición de la danza artísticamente presentada. Se trata de toda persona que se deja transformar y llevar por ella. El sentido que la danza le ofrece, es también algo que le concierne y que tiene que moverle para que pudiera encontrar la resonancia en su propio cuerpo⁶⁴².

Aquí subrayamos la imprescindible importancia del papel que desempeña el cuerpo y mucho más la vivencia corporal. «El sentido es un requerimiento al que respondo

⁶⁴² Nos referimos a las consideraciones que Mikel Dufrenne aporta para aclarar el sentido de las cosas. Dice: «el sentido no es, en principio, algo que pienso con indiferencia, sino algo que me concierne y me determina, que resuena en mí y me altera (...) que me convence porque me conmueve». Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 12. [« Le sens n'est pas quelque chose que je pense avec détachement, mais quelque chose qui me concerne et me détermine, qui résonne en moi et m'émeut ; (...) qui me convainc parce qu'elle m'ébranle ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 422].

con mi cuerpo»⁶⁴³. El sentido de la danza se encuentra transmitido a través del cuerpo y es recibido también en el cuerpo. Los dos cuerpos tienen que ser vivos para permitir la transmisión y la recepción del mensaje de la danza artística en sus manifestaciones como objeto estético. Se trata de un arte musical capaz de despertar, en el sujeto, sentimientos, es decir, de abrir otros horizontes vitales que, hasta ahora, estaban escondidos o ignorados en la realidad vital de un sujeto.

Una vez más, el carácter expresivo que tiene la danza artística, subraya, de una manera u otra, no sólo su unidad indisociable entre el sujeto y la obra presentada, sino también una colaboración mútua entre los dos. El sujeto comulga en lo que es la realidad misma de la danza. Se pone en su presencia para que la danza le lleve a donde quiera. Más que nunca, se abandona y comulga en lo que hay de la intimidad del arte: su mensaje. La apertura de uno y otro protagonista de la actuación artística, permite disfrutar de lo que ofrece la realidad misma de una obra artísticamente presentada: su objeto estético. Se trata de esa oportunidad que se ofrece para poder gozar de la presencia de lo esencial de una danza artísticamente presentada en y con la vida de un sujeto. Por tanto, lo que cuenta, no es sólo la presencia de una obra artística (coreografía), sino también el sujeto que tiene que estar presente dejándose afectado estéticamente por la primera (la presencia de una coreografía artísticamente presentada). El sujeto debe acomodarse al mensaje significativo que la actuación artística de la danza le revela y le transmite. Esto que afirmamos aquí, coincide con lo que Mikel Dufrenne escribió cuando estaba aclarando los fenómenos de la presencia y de la representación. Se expresó así: «estamos entre las cosas, el sentido de las cosas está en hacérsenos presentes, y nuestro presente reside en nuestra adaptación a ellas»⁶⁴⁴.

⁶⁴³ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 12. [« Le sens est une sommation à laquelle je répons avec mon corps ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 422].

⁶⁴⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 21. [« Nous sommes parmi les choses, le sens des choses est de nous être présentes, et notre présent reside dans notre adaptation à elles ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 424].

8.3.2. Danza como imagen de la vida

Poco a poco entramos en el tema de nuestra investigación: relacionar la danza con la realidad de la vida. La danza como arte, algo relacionado con el cuerpo vivo del ser humano, no puede quedarse fuera de la realidad de la vida. De una manera u otra, ambos se relacionan. El que crea, el artista, se inspira, muchas veces, en la realidad de su vida o en la de otros seres que lo rodean. ¿Podríamos decir, entonces, que estamos delante de una pura imitación del mundo? Si fuera así, lo del baile tradicional de los «banyarwanda» (estudiado anteriormente) sería, entonces, una pura imitación sin más de la novedad artística como motor de lo estético en la vida del sujeto. Como hemos visto, la vocación de el arte musical al estilo de los «banyarwanda» no se limitaba a la pura reproducción de lo que hay, sino que también dejaba campos a la posibilidad creativa. No sólo servía para expresar algo de la vida, sino que también permitía celebrarlo. Hay que decir ahora que todo de este baile artísticamente presentado se relaciona con una vida sin ser confundido con ella. Algo de él representa la vida. Es ese fenómeno de la representación que un Mikel Dufrenne u otros fenomenólogos llegaron a calificar del baile como imagen de la vida⁶⁴⁵.

Siendo imagen no significa que la obra de arte sea irreal como lo hubiera pensado Sartre. Lo que podríamos llamar irreal se hace real en lo visible de la actuación artística del bailarín. Claro que un Sartre que niega el ser y la representatividad real a una imagen, no podría sostener una idea como esta. El problema de Sartre era que no podía establecer, en la realidad de lo imaginario, una diferencia clara entre lo irreal y lo real. Pensaba que, siendo imagen de algo, la realidad de todo objeto estético se quedaría solamente en la conciencia del sujeto y no en la realidad visible y experimentada fuera del sujeto⁶⁴⁶. Así aclaró Mikel Dufrenne la doctrina de Jean-Paul Sartre subrayando que este negó la realidad del ser a un objeto estético. Lo expresó así: «el objeto estético no tiene el ser ni de una cosa ni de una representación, es imaginario, ‘está constituido y aprehendido por

⁶⁴⁵ No se trata de cualquiera imagen tal cual lo aclara Mikel Dufrenne. Se trata de una imagen más clara de la vida que otras imágenes que podrían tener. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 118. [Versión francesa, véase p. 114].

⁶⁴⁶ Cf. Jean-Paul SARTRE, (1940), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination, op.cit.*, p. 242.

una conciencia imaginante que lo pone como irreal'»⁶⁴⁷. Para poder resolver el problema que planteó Sartre, bastaría entonces aclarar los términos como, por ejemplo, el término de la imagen, luego ver cómo se relacionan lo irreal y lo real en la realidad de una obra artística, en nuestro caso en la realidad de una danza artísticamente presentada.

Para Sartre, la imagen sería el fruto de la simple actividad de una conciencia que sobrepasaría la realidad de una cosa para poder establecer otra cosa diferente de la realidad. Por eso, según él, toda imagen carece de realidad, y forma parte del mundo de lo irreal. Aquí Sartre establece la igualdad entre la irrealidad de las imágenes artísticas con la de las imágenes producidas en el sueño. Ambas imágenes se caracterizan por su irrealidad. Sin embargo, hay que decir que, aquí, una vez más, Sartre ignora que incluso los sueños podrían fundamentarse sobre una cierta vivencia real. ¿No es esto lo que Sigmund Freud intentó demostrar en su libro *Interpretación de los sueños?* Decía:

«Sea lo que el sueño ofrezca, el material para ello lo toma de la realidad y de la vida espiritual que se desarrolla con la misma (...). Por fantástico que sea lo que haga con ello, nunca puede desligarse propiamente del mundo real y tanto sus productos más sublimes, como los más grotescos, siempre han de tomar prestada su materia prima de aquello que o bien se nos ha mostrado a la vista en el mundo sensorial o ya ha encontrado sitio, de algún modo, en nuestros procesos mentales de vigilia; en otras palabras, de aquello que interna o externamente, ya hemos vivido»⁶⁴⁸.

Además, estos sueños que podríamos calificar de inexistentes, por el hecho de ser calificados injustamente como irreales podrían encontrar explicaciones verdaderas en la realidad de una persona concreta sobre todo de sus vivencias cotidianas y reales. Además, si un sartriano se abstiene de la idea que tiene de la imagen y de la imaginación, hay que recordarle, al menos, que se trata de una imagen en una imaginación de un consciente. Si no fuera así, no se hablaría de la imagen. Si se puede hablar de imagen, es que algo real hay. Se trata de este algo encontrado, recibido y percibido por la conciencia.

⁶⁴⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 244. [« L'objet esthétique n'a l'être ni d'une chose ni d'une représentation, il est imaginaire, il est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 259].

⁶⁴⁸ Freud SIGMUND, (2000), *La interpretación de los sueños*, Traducción: Rafael Aburto y Nicolás Caparrós, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, p. 24-25.

Que sea conciencia que imagina, u otra conciencia, su objeto tiene que ser real. Porque toda conciencia es conciencia de⁶⁴⁹, es decir, implica algo real. Si no fuera así, faltaría también a esta conciencia razones para ser y existir.

Al dualismo que se pudiera establecer entre lo percibido y lo imaginario, entre lo irreal del sentido de la obra de arte y su reflejo en el objeto estético, apoyaríamos la idea del monismo de Mikel Dufrenne que sostiene, antes de todo, la compenetración o la unidad que hay entre forma y materia sensible y real. «La forma no es pues un principio exterior de unidad que viniese desde fuera a informar lo sensible, como cuando ponemos unos zapatos en una horma o vino en una botella; es, por el contrario, interior a lo sensible»⁶⁵⁰, explicitó Mikel Dufrenne. Y añadió que «la forma no es exactamente el contorno, sino más bien la totalidad de lo sensible en tanto que, por una parte, se constituye en objeto, y, por otra parte, viene a representar alguna cosa»⁶⁵¹. Para Mikel Dufrenne lo irreal no significaría nada más que ese algo de lo real que no se encontraría agotado en el mismo sentimiento:

«Se puede decir con más profundidad que este irreal es irreal también por exceso de realidad, irreal porque es inaccesible o inagotable: hay en el Hamlet que me es presentado o en la sinfonía que oigo alguna cosa que nunca estoy seguro de poder comprender o de poder comprender o de poder explicitar, porque la obra es demasiado rica y mi sentimiento demasiado pobre. Pero de todas formas lo irreal no procede de una conciencia imaginante, es decir, de una conciencia distraída; requiere de una conciencia realizante atenta a lo percibido»⁶⁵².

⁶⁴⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, « L'amour. Le narcissisme sauvage », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N30(1996), p. 95.

⁶⁵⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 270. [« La forme n'est donc pas un principe extérieur d'unité qui viendrait du dehors informer le sensible, comme on met des souliers sur une forme ou du vin en bouteille ; elle est au contraire intérieure au sensible ». Mikel DUFRENNE, (1953-1996), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 293-294].

⁶⁵¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 270. [« La forme n'est pas exactement le contour, mais plutôt la totalité du sensible en tant que, d'une part, il se constitue en objet, et que d'autre part, il représente quelque chose ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 294].

⁶⁵² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 248. [« On peut dire plus profondément que cet irréel est irréel aussi par excès de réalité, irréel

En lo irreal hay algo de lo real que Mikel Dufrenne nombró como lo «prerreal»⁶⁵³ que no hay que separar con lo real mismo, o «un quasi-présent» [casi-presente] en lo imaginario⁶⁵⁴. Sin embargo, para poder asignar cualquier sentido de esta realidad de lo irreal (fijaos que nos permitimos usar el término «realidad» junto al de lo «irreal»), se debería recordar unas cuantas cosas. Antes de todo, que conste que estamos hablando de la definición de una realidad de algo «irreal»; que esta misma realidad de lo irreal se definiría siempre partiendo de la realidad de una cosa dada y real. Y como cosa real del mundo se encuentra accesible por la conciencia que no imagina nada (en el sentido de inventar algo que no había), sino que descubre lo ocultado de lo real (su irreal). Este irreal es más real que lo real. Para Mikel Dufrenne, lo irreal es lo interior de lo real en vez de ser su negación⁶⁵⁵.

Dicho todo esto, entendemos bien lo que quería decir Mikel Dufrenne cuando consideraba, con razón, la danza como imagen de la vida. No es una manera de negar la vida en su realidad, sino de afirmar que su realidad vital se encuentra revelada más real en la misma realidad de la danza como arte. Una danza artísticamente actuada expresa una vida y se encuentra expresada también por una vida. No sólo representa una vida, sino que también es una vida. No inventa una vida, sino que expresa lo que hay de la vida. No se encuentra fuera de la vida, sino que se hace accesible a través de la realidad de la vida: es inmanente a la vida.

parce qu'inaccessible ou inépuisable : il y a dans Hamlet qui m'est présenté ou dans la symphonie que j'entends quelque chose que je ne suis jamais sûr de pouvoir comprendre ou de pouvoir expliciter, parce que l'oeuvre est trop riche et mon sentiment trop pauvre. Mais de toute façon l'irréel ne procede pas d'une conscience imageante, c'est-à-dire d'une conscience distraite ; il requiert une conscience réalisante, attentive au perçu ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 264].

⁶⁵³ Aquí Mikel considera lo irreal como anticipación de lo real. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 32. [Versión francesa, véase p. 443].

⁶⁵⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 28. [Versión francesa, véase p.438-439].

⁶⁵⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 248-249. [Versión francesa, véase p. 264].

8.3.3. Danza, diferente y necesitada del viviente

Afirmar que la vida y el cuerpo vivo del ser humano juegan un papel importante en la realidad de la danza como obra de arte, no nos permite confundir la danza con el viviente. Son dos cosas que hay que diferenciar. Los dos gozan de una independencia que no suprime la existencia de la interdependencia entre ellos. Entre los dos, hay una relación que no hay que negar: una relación de colaboración. Por supuesto que esta relación supondría una relación entre el viviente y el bailarín, entre el bailarín y la danza. No se hablaría de la danza sin la realidad del bailarín. De una manera u otra, toda danza encuentra su propia existencia en la existencia misma del propio bailarín. De allí surge esta pregunta interesante de Mikel Dufrenne: «¿no está la danza en el bailarín?» Hay que decir que cuando Mikel Dufrenne se planteó esta pregunta, era una oportunidad para poder subrayar la importancia del sujeto-viviente en lo que es un baile artísticamente presentado. A lo que contestó diciendo claramente que, incluso, detrás de lo que se podría organizar como baile de las cosas, hay una realidad de un «hombre-sujeto» como protagonista esencial. «La danza no es otra cosa que la apoteosis del cuerpo humano, el triunfo de la vida» escribía Mikel Dufrenne⁶⁵⁶.

El viviente, siendo ese ser que se define con la vida, sirve para testimoniar, por su simple existencia, la vida misma⁶⁵⁷. Y el bailarín, siendo viviente, sirve para ofrecer, su propio testimonio sobre la realidad de la vida en él o fuera de él. Por su cuerpo y sus movimientos, el bailarín expresa la vida. Es lo que confirma Mikel Dufrenne diciendo que «cada movimiento del bailarín es como una afirmación vital, la exhibición de potencias de la vida que se despliegan según la duración que les es propia. Pero si la danza da una imagen de la vida es porque ella misma no es la vida»⁶⁵⁸. Esta última frase parece

⁶⁵⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 118. [«La danse n'est rien d'autre que l'apothéose du corps humain, le triomphe de la vie». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 114].

⁶⁵⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 120-121. [Versión francesa, véase p. 118-119].

⁶⁵⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 118. [«Chaque mouvement du danseur est comme une affirmation vitale, l'exhibition des puissances de vie qui se déploient selon la durée qui leur est propre. Mais si la danse donne une image de

contradecir lo que hemos afirmado más arriba. Sin embargo, no es así. La danza siendo la imagen de la vida tiene algo de la vida. En sí no es la vida. Recibe la vida. O sea, se hace vida gracias a la colaboración y a la aportación del bailarín con sus talentos artísticos. El bailarín debe tener vida para que su propia danza sea una verdadera vida transmitida. El bailarín procurará abandonar todo de su orgullo para servir a la danza misma haciéndola viva, no sólo en su propio cuerpo, sino también fuera de su cuerpo, en la actuación artística de la misma danza, y en la realidad vital de su espectador.

El bailarín debe presentarse, no sólo como un viviente lleno de vida, sino también como un viviente vacío que se llena de las riquezas de la misma vida expresada artísticamente en una danza. Lo que prima, no es lo que es, sino lo que, por vía del cuerpo vivo del mismo bailarín, debería ser como una obra artístico-estética. Por eso, graciosamente, el bailarín se verá obligado a abandonarse en otra atmósfera de la vida, es decir, en la gratuidad, en la fluidez, y en la totalidad. Abre toda su vida para todo. No cierra ninguna puerta a lo que era su propia vida o a lo que será su nueva vida. Acoge libremente la nueva vida que le aporta la danza como obra de arte. Así, por los gestos de su cuerpo vivo, se hace un lenguaje universal al ejemplo de la vida misma.

Para terminar, diríamos que el punto de encuentro, entre el bailarín y el simple viviente, es la vida misma. Sin embargo, cada uno tiene sus maneras de relacionarse con ella. El viviente tiene tendencia a dominar la vida con sus manos, y el bailarín tiene tendencia a abandonarse en las manos de la vida. Lo que importa para el bailarín, no es comprender la vida, sino gozar de las vivencias. Lo importante, no es mantener la vida, sino dejarse llevar por ella, casi como ese bailarín de la cultura ruandesa que, anteriormente, hemos estudiado. Lo importante, para este, no era contentarse con el conocimiento bien estructurado de la vida, sino poder expresar y compartir, con toda libertad, las vivencias personales y colectivas. De hecho, el bailarín es uno de los vivientes más libres de este mundo. Sus movimientos son frutos de la misma libertad. Son puros en el sentido que su tendencia no es hacerse particulares tal cual suelen ser otros comportamientos de un viviente⁶⁵⁹, sino hacerse universales.

la vie, c'est qu'elle n'est pas la vie elle-même». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 114-115].

⁶⁵⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 120-121. [Versión francesa, véase p. 118-119].

8.4. Relación entre el bailarín y el espectador

En este apartado, queremos analizar la relación entre el bailarín y el espectador. No perdemos de vista que el bailarín, en su actuación, actualiza la presencia de la obra artística. Por sus movimientos, actúa para ser visto por alguien. Por sus movimientos, hace presente su obra para que el espectador forme parte de la misma actuación. De una manera u otra, el bailarín necesita la presencia del espectador. Y el espectador es espectador gracias a su presencia delante de la actuación artística (por ejemplo, de una danza)⁶⁶⁰. Lo que está en juego es la vida de los dos y sobre todo el papel que cada uno juega para que el otro disfrute de una experiencia estética.

8.4.1. Lo específico de lo estético en la vida del espectador

Después de todo lo que hemos desarrollado anteriormente (en las dos primeras partes de nuestro trabajo), no hay dudas de que situamos la realidad de lo estético en la de la misma obra que se ofrece y es percibida y reconocida como artística por el espectador que lo disfruta estéticamente. No queremos separar lo artístico y lo estético en una danza artísticamente presentada. Tampoco separaremos la danza como obra de arte de la persona que la ejecuta. Así que, para poder analizar las diferentes relaciones que hay entre el bailarín y el espectador, nos dejaremos llevar por esa unidad fenomenológica que se consume en la vida misma del bailarín como artista. De un lado, definiremos el papel que juega el espectador en la manifestación de un objeto estético. De otro lado, iremos subrayando la existencia del fenómeno de una comunicación relacional que pudiera existir entre artista y espectador y que pudiera ser la base de lo que llamaríamos experiencia estética.

Antes de todo, destacamos que, en cualquiera experiencia estética, se afirma la realidad de algo que atrae. Una obra de arte, por el hecho de provocar reacciones estéticas en la realidad vital de un sujeto, parece entretener toda la atención del espectador. Impone

⁶⁶⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 87-88. [Versión francesa, véase p. 81-82].

un silencio contemplativo, ese «silencio humano cargado de atención» según las expresiones de nuestro autor Mikel Dufrenne⁶⁶¹. El silencio deviene la puerta de entrada para ese encuentro maravilloso entre obra artística y su espectador. El hecho de ser afectado en su vida caracteriza a esa persona que, realmente, se ha dejado llevar por los elementos esenciales de la obra contemplada. La obra parece tener una fuerza que atrae misteriosamente hasta el punto que Mikel Dufrenne la compara a un «imán»: «la obra es un imán potente que atrae al espectador hacia los puntos en que debe colocarse para convertirse precisamente en testigo»⁶⁶². Mucho más, el mismo autor afirmó contundentemente que «el arte auténtico nos desvía de nosotros mismos y nos vuelve hacia él»⁶⁶³.

Esa fuerza que tiene una obra de arte es uno de los elementos que la define ontológicamente. Al entrar en contacto con alguien, no cesa de provocarle, de invitarle a que deje su mundo para entrar en el mundo abierto de la obra de arte. La clave es ponerse en la presencia de la misma obra de arte. Es aceptar comunicarse con ella ejerciendo su propia responsabilidad. Esta responsabilidad consiste en cumplir sus deberes: formar una comunión con la obra de arte y compartir su vida con ella. Esto supone un intercambio de realidades vitales de los protagonistas de una experiencia estética.

Parece que, en todo, manda la obra de arte que se hace ser sentida y percibida en la realidad vivencial de un sujeto-espectador. Fíjense que nos permitimos usar la expresión «realidad vivencial». Con esto, queremos subrayar que el encuentro, que tanto nos interesa ahora, se realiza en la realidad de la vida de un sujeto-espectador. Si no fuera así, caeremos en la tentación de pensar que el espectador sería un sujeto que, en la realidad

⁶⁶¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 90. [«Silence humain chargé d'attention». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, op.cit., p. 85].

⁶⁶² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 92. [«L'oeuvre est aimant puissant qui attire le spectateur aux points où il doit se placer pour devenir précisément un témoin». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, op.cit., p. 87].

⁶⁶³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 101. [«L'art authentique nous détourne de nous même et nous tourne vers lui». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, op.cit., p. 100].

de la obra de arte, se dejaría llevar pasivamente. Desde nuestro punto de vista, no es un sujeto pasivo. Es verdad, la obra de arte es la que tiene la primera palabra. Pero esto no nos quita argumentos para poder afirmar que la última palabra deberá, entonces, ser compartida entre ella y su espectador. La obra abre sus puertas al mundo exterior con el fin de ser reconocida en lo que es. Este reconocimiento distingue y revela lo esencial de una obra artístico-estética dentro de los elementos del mundo. La separa del resto de las cosas que hay en el mundo, y la hace existir. Ese trabajo de reconocimiento es una de las tareas esenciales que caracterizan al comportamiento del espectador no como sujeto pasivo sino como sujeto activo hecho de derecho. El espectador descubre lo que había en el ser mismo de la obra de arte: su verdad. También, hay que decir que todo lo que hace el espectador, lo hace con toda libertad. Colabora en la ejecución de la obra de arte. La obra de arte lo necesita mucho para recibir ovación, consagración, en una palabra, reconocimiento. «Precisamente alcanza su plena realidad gracias al espectador»⁶⁶⁴.

Notamos aquí la realidad de una cierta apertura. Una obra de arte se abre a los sujetos: artista y espectador. Su intención, no es solamente comunicar con ellos, sino realizar su existencia o su pervivencia en ellos. Por su apertura, una obra de arte, cualquiera que sea, quiere immortalizarse en la vida de los sujetos⁶⁶⁵. Porque la obra de arte invita a «ser» y no a «hacer». Ofrece sentidos a la vida y claves para poder, no sólo interpretarla, sino también disfrutarla. Por tanto, una obra de arte, en su verdad ontológica, no podrá negar que hay en su realidad, signos indelebles de la mano del sujeto (artista y espectador). Que lleve, como capitán, el rumbo de la experiencia estética no le quita, en absoluto, el papel que el sujeto tiene que jugar en el desvelamiento del ser mismo de una obra de arte.

Para concluir este apartado, diríamos que la obra de arte abre su presencia en la presencia de la vida del espectador. Le mueve en su realidad. Le invita a dejar su mundo. Le facilita ingresar en un mundo nuevo. Adentrarse en la presencia de la obra de arte, es no solamente percibir y recibir la novedad propuesta por la presencia de una obra de arte,

⁶⁶⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 87. [«C'est par le spectateur qu'elle trouve sa pleine réalité». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 81].

⁶⁶⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 103-104. [Versión francesa, véase p. 103].

sino que también es toda esa necesidad que presenta el espectador para renovarse. En el caso de la danza como obra de arte, el artista juega un papel importantísimo para facilitar la comunicación entre su actuación artística (como obra) y su espectador. En consecuencia, la danza, sobre todo, la danza de los «banyarwanda» subraya claramente ese espíritu de la comunión y de la comunidad de vida que merece ser analizado en lo que podríamos llamar «realidad del público» en la realidad de lo estético que ofrece toda obra artísticamente presentada.

8.4.2. Realidad del público y espíritu de alienación

Delante de cualquier objeto estético ofrecido por una danza o cualquier otro tipo de obra de arte, al espectador no le es permitido estar solo. En todos los momentos de su experiencia estética se comporta siempre como si estuviera acompañado por algo o por alguien dotado de una cierta vida. Al entrar en la presencia de un objeto estético, en su relación con él, el espectador se introduce en una nueva comunidad de vida, en nuevo mundo que lo hace totalmente nuevo (si se compara con lo que era antes), lo hace vivir. Estando metido en la pura novedad, el espectador pierde las propiedades que lo identificaban anteriormente. El individualismo y la soledad no tienen ningún sitio en su nueva experiencia vital. Las particularidades no mandan (como era antes), no forman parte de esos criterios que hay que reunir para vivir o sobrevivir.

Las diferencias no constituyen problemas para la formación de una comunidad de vida. Uno de los elementos que caracterizan a esa comunidad, es comprenderse mutuamente⁶⁶⁶. Las distancias que separan sujetos y objetos, disminuyen hasta perder su identidad de separación. Sólo importa lo universal que va mucho más allá de las individualidades de las realidades de los implicados. Por eso, lo que cuenta, no es la presencia física de uno u otro protagonista de una experiencia estética, sino la capacidad

⁶⁶⁶ Nos referimos al sentido que Mikel Dufrenne da al término «comprender» en su tesis doctoral. Según él, comprender es un «captar juntos». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 90. [«prendre ensemble». Mikel DUFRENNE, (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 84].

que el sujeto tiene para poder penetrar en la intimidad de la obra misma⁶⁶⁷. Lo que es el fin para una obra de arte, no es un individuo en tanto que individuo, sino un público que hace que hablaríamos de una comunidad de vida. Se trata de una comunidad que se construye gracias a la toma de conciencia de las particularidades de cada uno de sus miembros. Y sobre todo, se fundamenta sobre lo que llamaríamos como «pérdida de capacidades» o «alienación» en la realidad de los espectadores⁶⁶⁸. Los individuos de esta comunidad que se abre gracias a la experiencia estética pierden o sacrifican sus capacidades para apoderarse por las fuerzas que le vienen del ajeno.

Mikel Dufrenne parece coger el término «alienación» del mundo de los existencialistas que solían usarlo muchas veces en sus planteamientos filosóficos. Fue el caso de Jean-Paul Sartre⁶⁶⁹. De hecho, la «alienación», en el espíritu de la experiencia estética que propuso Mikel Dufrenne, era esta forma de existir en sí y para el otro, esta dependencia que caracteriza a un sujeto presente en la presencia misma de la realidad de un objeto estético que siente afectuosamente. El sujeto, en su individualidad, pierde todo lo que le hace particular. Centra toda su atención, no en sus diferencias humanas, sino en todo lo que le hace semejante al otro. De allí, también podríamos afirmar que realmente «lo singular lleva en sí lo general»⁶⁷⁰. Se trata de una pura participación del sujeto en lo que, Mikel Dufrenne llama «lo universal humano»⁶⁷¹. Porque, en toda experiencia

⁶⁶⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 95. [Versión francesa, véase p. 92].

⁶⁶⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 90-91. [Versión francesa, véase p. 85-86].

⁶⁶⁹ Cf. Jean-Paul SARTRE, (1981), *El ser y la nada*, Editorial Losada, Buenos Aires, p. 643.

⁶⁷⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 167. [«le singulier porte en soi le général». Mikel Dufrenne, Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, *op.cit.*, p. 585].

⁶⁷¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 167. [«L'universel humain». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, *op.cit.*, p. 586].

estética, el sujeto se encuentra invitado «a realizar al hombre en él al mismo tiempo que le reconoce a su alrededor, en el público»⁶⁷².

En la filosofía de Mikel Dufrenne, lo «humano» o la «humanidad» parece trascender todo lo que podría diferenciar a los seres humanos. Es una apertura que lleva al cumplimiento del hombre, a la «totalidad humana», y al «sentimiento del parentesco de todo hombre conmigo mismo»⁶⁷³. Lo que cuenta es lo común para todos, es decir, todo lo que anula completamente las distancias entre mi «yo» y del «otro» aparentemente diferente de mi «yo». Lo que cuenta es lo que contribuye a la construcción del ser del prójimo que se manifiesta más cercano que a mí mismo (mi «yo»).

En ese espíritu de la «humanidad» construida por y con una experiencia estética, el sujeto como «yo» deja su sitio al «nosotros» cuya característica esencial, no será solamente la pluralidad de los componentes, sino lo que unifica a los componentes. Cada componente se alimenta de la presencia del «otro» y contribuye a la realización de su ser más pleno. El «yo» pierde todos sus sentimientos para dejarse a la disposición de las propuestas de una obra de arte. El «yo» recibe una nueva vida. La disfruta, si acepta purificarse de todas sus pasiones, ser obediente a las nuevas normas que le impone la obra.

Además de esto, una obra de arte, en general, o una danza, en particular, forma parte de ese elemento que unifica dos conciencias aparentemente diferentes. Gracias a la actuación artística del bailarín, por ejemplo, los sujetos conscientes de la actuación se reconocen mutuamente y cada uno contribuye a la realización plena del ser del «otro». Querer y buscar solamente lo semejante en la presencia del «otro» lo hace subir un grado. Permite ascender del estado del público hasta la «humanidad». Todo lo que el público presenta delante de un baile ejecutado artísticamente, tiene algo que ver con la presentación misma del dicho baile. Pero hay que subrayar también, con insistencia, que ese comportamiento del público influye mucho en la realidad de esta misma actuación

⁶⁷² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 108. [«À réaliser l'homme en lui en même temps qu'il le reconnaît autor de lui dans le public». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 108].

⁶⁷³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 163. [Versión francesa, véase p. 580].

artístico-estética. Hay un «feed back» que, como hemos visto, se hacía mucho más visible en la danza de la cultura tradicional de los «banyarwanda». En esta cultura ruandesa, no se admitía una danza hecha por una sola persona, sino una danza ejecutada en y por una comunidad de vida y de amor.

8.5. Conclusión

Recapitulando todo lo que acabamos de exponer en este capítulo sobre una experiencia estética de la danza, diríamos que no sólo nos llama la atención la danza como obra de arte sino también el importante papel que juega el sujeto en la realidad de la misma obra de arte. Es verdad, estamos, no sólo delante de movimientos corporales del mismo bailarín o de la música que, sino que también nos situamos en la presencia misma de un ser humano, único ser vivo capaz de hacer algo con intención de comunicarse (fuera de todos los instintos psicológicos que se podrían encontrar en su vida personal). El ser humano que quiere bailar acepta ponerse en la presencia misma de la danza que quiere expresar. No sólo se libera de todo lo que le separa de la obra misma en su materia, sino que tiene que llegar al punto de ofrecerse (libremente), con toda la gratuidad y fluidez de su cuerpo, al objeto estético. El cuerpo mismo del bailarín se encarna el mismo objeto estético que se manifiesta por vía de una danza interpretada artísticamente. El bailarín, haciéndose uno con el objeto estético, lo siente. Y al sentir el objeto estético vibrar en su propio cuerpo, deja que el mismo cuerpo lo exprese a través de diferentes movimientos. Estos movimientos tienen que ser muy puros para no estropear la transmisión segura de la verdad de un objeto estético.

Sin embargo, en todos estos movimientos corporales, no es que el bailarín trate de imitar un objeto estético tal, sino que deja a que el mismo objeto estético actúe a través de su cuerpo. En el caso de una danza artístico-estética, el bailarín presta su propio cuerpo al objeto estético. Pone su cuerpo al servicio de la danza. Se olvida de sí mismo teniendo la esperanza de encontrarse en buena reacción estética con el público. Deja todo lo que lo individualiza, y aprende el camino de lo universal, de la totalidad, y de la comunión (en comunidad) tal cual lo expresaba mejor Mikel Dufrenne de la manera siguiente: «comunicando la vida, el bailarín renuncia a aparecer como un simple viviente. Renuncia a ello tanto al dar a sus movimientos un carácter de gratuidad, de fluidez y de totalidad

que es la imagen de la vida como universal»⁶⁷⁴. En pocas palabras, su camino es el camino mismo de la vida donde el sujeto se desinteresa de lo individual, lo personal, para privilegiar lo común para todos. Sus movimientos corporales parecen trascender todo tipo de agotamientos físicos que, a menudo, suelen ser sentidos fuera de la actuación artística de una danza.

En esta experiencia estética de la coreografía, estamos delante, no de una exhibición de vivientes, sino de una manifestación misma del misterio de la vida en la vida del viviente. Se trata de una comunicación vital que exige ese fenómeno de dar y recibir que parece caracterizar a los diferentes sujetos protagonistas de la misma experiencia estética. Se trata de una vida engendrada por vía de la comunicación dentro de una comunidad de vida y de amor. Es ese espíritu de comunión que marcará mucho lo que, a continuación, vamos a analizar.

⁶⁷⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 121. [«En disant la vie, le danseur renonce à apparaître comme un simple vivant. Il y renonce aussi bien en donnant à ses mouvements un caractère de gratuité, de fluidité, et de totalité qui est l'image de la vie comme universelle». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 118].

CAPÍTULO 9

ESPÍRITU DE COMUNIÓN EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA COREOGRAFÍA

9.1. Introducción

El único objetivo del bailarín, y sobre todo del bailarín de la danza tradicional de los «banyarwanda», es ofrecer al espectador todas las posibilidades que le permitan entrar en contacto con la realidad misma del objeto estético, encarnado en la realidad presente del bailarín. Abre puertas para poder acceder al mundo del objeto estético. Este mundo del objeto estético parece estar en conexión con los mundos que tenían los protagonistas de la experiencia estética antes de iniciarla. Es un mundo acogedor que sustituye todos los mundos posibles. Se impone con sus normas y con su especificidad comunicacional. Favorece comunión y cooperación entre el sujeto vivo, la música, y la coreografía⁶⁷⁵.

Como lo hemos expresado muchas veces (no nos cansaremos de repetirlo por su importancia en nuestra investigación) una experiencia, y sobre todo una experiencia estética, abre a la existencia real de una novedad. Trata esa novedad de un mundo del «otro». Este mundo sale de lo interior de una cosa hacia su exterior. Se trata de un fenómeno que no se limita, sólo en la revelación de la verdad de una cosa, sino que permite al sujeto entrar en comunión con lo revelado de una obra artística. Una cosa es que la verdad pudiera salir fuera. Y otra cosa es que el mismo objeto estético estuviese recibido por alguien en esa ceremonia de la manifestación lo novedoso de toda experiencia en lo cual la alteridad aparece como maestro de ceremonia.

De hecho, una experiencia estética de una coreografía sin presencia compartida, sin «una relación con», sería imposible. Se trata de esa presencia lo que haría visible lo

⁶⁷⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 119. [Versión francesa, véase p. 116].

escondido de la verdad de esta actuación artística. Su aspecto artístico-estético atrae la atención del espectador, y afecta sus propios sentimientos. Ofrece su mundo para poder transformar el mundo del sujeto. «El mundo está siempre allí, no por mí, sino para mí, y existo siempre por el hecho de estar en relación con él, llevado por una familiaridad nativa»⁶⁷⁶. Esto significa que hay una cierta realidad de apertura, una cierta comunión, una comunicación, y una participación activa.

9.2. Doble apertura en una coreografía artístico-estética

Para darse cuenta de la realidad de algo en la realidad del sujeto, la sensibilidad se revela imprescindible. Supone una apertura de todos los sentidos que el sujeto dispone para entrar en relación y en comunicación con algo diferente de él. Es lo que Mikel Dufrenne expresó maravillosamente con estas palabras: «descubrimos el objeto cuando nos abrimos a la presencia, y esta presencia nos hace sensible»⁶⁷⁷. Lo que el ser humano descubre, lo descubre en su vida, en su cuerpo, en su presencia. «El primer aspecto es una apertura sobre el Ser, y esta apertura misma es posible porque el hombre mismo está abierto, porque participa en la apertura»⁶⁷⁸. Pero nos consta que el primero que ha de ser descubierto en el sujeto no es su «yo», sino lo diferente del «yo». Lo veremos con más detalle un poco más adelante. Ahora subrayemos solamente que el «yo» se descubre porque ha descubierto el «otro». Del descubrimiento del «otro», el «yo» podría opinar sobre sí mismo. Lo que el hombre expresa sobre sí mismo, sobre su mundo, siempre tiene algo que ver con lo descubierto de un mundo que tiene que ser compartido. Se trata de un mundo que lo hace salir de su ignorancia individual. Le ofrece luces para que vea

⁶⁷⁶ «Le monde est toujours déjà là, non par moi, mais pour moi, et je n'existe qu'étant toujours déjà en prise sur lui, porté par une familiarité native». Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons, op.cit.*, p. 211.

⁶⁷⁷ «Nous découvrons l'objet que si nous nous ouvrons à la présence, et si cette présence nous devient sensible». Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons, op.cit.*, p. 98.

⁶⁷⁸ «Le premier aspect étant son ouverture sur l'Être, et cette ouverture même n'étant possible que parce que l'homme est lui-même ouvert, parce qu'il participe de l'ouverture». Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons, op.cit.*, p. 141.

claramente las cosas que hay ya en su mundo. El ser humano no es sólo esta luz proyectada sobre la naturaleza de cosas, sino también lo que él ve. Lo que ve proyecta sus rayos en su mundo íntimo, le empuja a salir de su mundo hacia fuera. Al mismo tiempo, hay una proyección y un «feed back» importantes e imprescindibles. Este «feed back» abre el mundo de la obra que es ahora el mismo que la misma obra comparte con el sujeto de la experiencia que se hace sobre ella. Le facilita su comprensión, su comunión, y su comunicación con la misma obra. Para que todo esto sea posible, el sujeto debe poner una distancia, una separación iluminadora⁶⁷⁹ para poder contemplar, trascender, y recibir informaciones reveladoras que el mismo sujeto recibe de sí mismo y del mundo de un objeto estético revelado, e incluso.

9.2.1. Encuentro comprensivo y enriquecedor

Como lo acabamos de expresar, la afirmación del «yo» necesita haber afirmado primero la realidad del «otro» como diferente del «yo». Ese hace salir el «yo» de su mundo antiguo para introducirle en un otro mundo nuevo. Allí, el «yo», no aislado, aprende mucho de la presencia del «otro» y de la de sí mismo. Es cierto, el mundo del «otro» se abre para poder abrir el mundo del «yo», el único lugar donde se podría disfrutar de una tal experiencia. Lo que se revela del «yo», depende, de una manera u otra, de cómo se le ha manifestado la exteriorización del «otro». Ahora bien, ¿qué es lo que el «otro» espera del «yo» a través de una actuación coreográfico-estética?

En todo, estamos delante de «mi yo». No se trata de un «yo» anónimo. Se trata de un «yo» localizable, situado en un lugar dado durante un tiempo dado. Se trata de un «yo» que, desde una distancia, siente y contempla toda revelación de lo diferente. Es este «yo» que se ofrece como lugar donde se realizan operaciones para poner a la luz los secretos del «otro» y de su mundo. De ahí, entenderemos que el primer papel que desempeña ese «yo», es dejar sitio al «otro», dejar que el otro invada su sitio. Si no fuera así, la realidad de lo diferente se quedaría ignorada en la vida real de ese «yo», se quedaría fuera del alcance del conocimiento que el «yo pudiera tener». Aquí, se afirma la

⁶⁷⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons, op.cit.*, p. 6-7.

supremacía del hombre sujeto del conocimiento tal cual implícitamente lo expresó Mikel Dufrenne con estas palabras: «Todo pensamiento sobre el mundo implica un sujeto pensando, y no se puede hablar de un mundo antes del hombre porque es el hombre que habla de ese mundo»⁶⁸⁰. De ahí, diríamos que el «otro» sin el «yo» sería inexplicable. No crea su verdad, pero es el primer testigo de esta verdad (la verdad del «otro»). Porque siempre la realidad del «yo» y la del «otro» se presentarían como inseparables. El «yo» es correlativo del «otro». Siempre la presencia del «otro» remitiría explícitamente o implícitamente a la realidad del «yo sujeto». En su momento, lo analizaremos con mucho más detalle. Limitémonos ahora en afirmar que el «otro» se justifica con la realidad presencial del «yo». Incluso se aclara lo que es su mundo gracias a la intervención del «yo». Esto no contradice lo que afirmó Mikel Dufrenne en 1968 en su libro *Pour l'homme*. En este libro, mostró el lugar central de hombre. Según él, el hombre «es alguien por quien algo llega a la naturaleza y la Naturaleza deviene mundo según su mirada, e historia según sus actos»⁶⁸¹. Si no fuera así, el «yo» se confundiera del «otro-yo». Este parecería ocuparme, y me llevaría al olvido de mí mismo. No es que yo borro totalmente mi «yo», sino que dejó un espacio suficiente para que el «otro-yo» encuentre un lugar propicio para gozar de su libertad. Así, el «yo» deja su poder al «otro-yo» que le saca de sus casillas.

Todo esto es lo que observamos en la experiencia estética de una coreografía. El artista busca a imponer sus deseos y sus voluntades a través de la presencia real de su obra. Era lo que hacían los «banyarwanda» en sus bailes tradicionales, lo hemos visto anteriormente en la segunda parte de nuestro trabajo. Ellos tenían conciencia y ganas de sacar al individuo (el espectador de su actuación artística) del individualismo, de lo impersonal y llevarle a formar parte de una comunidad donde cada miembro comprende y hace suyo el lenguaje del otro. No se hablaba del «yo» o del «tú», sino del «nosotros». Todo el mundo se encuentra en un mundo que no pertenecería a nadie.

⁶⁸⁰ «Toute pensée du monde implique un sujet pensant, et on ne peut parler d'un monde avant l'homme puisque c'est l'homme qui parle de ce monde». Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons*, *op.cit.*, p. 24.

⁶⁸¹ «Est celui par qui quelque chose arrive à la nature par qui la Nature devient monde selon son regard, et histoire selon ses actes». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p.199.

Otro papel que juega el «yo» en la realidad presencial del «otro», en la actuación artístico-estética de una coreografía, sería entonces una comprensión. Este papel se encuentra conectado y explicado con y por el primero. Nos situamos en la línea del uso de la palabra «comprender» que destacó Mikel Dufrenne tal como lo hemos subrayado una vez más en nuestro trabajo. En este verbo, Mikel Dufrenne destacó su carácter de «captar juntos»⁶⁸². Y nos parece ahora que este «tomar con» no se diferenciaría del «estar con». El «estar con» implica relacionarse, compartir un mismo espacio y un mismo tiempo con algo o alguien. Implica una cierta compenetración de uno en la realidad del otro protagonista de la misma experiencia estética en una coreografía artísticamente presentada. Con otras palabras, diríamos que comprender al «otro» significa dejar que su presencia invada mi presencia. Esta invasión se hace más clara en la experiencia estética de una coreografía cuyo ejemplo sería la danza tradicional de la cultura ruandesa. El «yo» y el «tú» forman una unidad. El «yo» se encuentra enriquecido por la presencia del «tú» y viceversa. Y el mundo nuevo que se abre, no es tierra de alguien: es para todos los que quieren. Se trata de una «retro-referencia de la experiencia del otro»⁶⁸³ donde se funda el fenómeno de la comunicación que supone una cierta participación de los protagonistas de esa experiencia estética en una coreografía artístico-estética.

9.2.2. Comunicación, una apertura que fundamenta una alteridad

Todo fenómeno de reconocer una obra de arte, en tanto que obra de arte, exige una verdadera alteridad. Ésta nos sitúa en la realidad del fenómeno de la presencia que, sin él, el fenómeno de la alteridad sería imposible de ser demostrado. Esta alteridad se fundamenta o se justifica en la realidad, no sólo del conocimiento que anticipa un reconocimiento, sino también de una realidad del fenómeno de apertura que se impone y

⁶⁸² Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 90. [Versión francesa, véase p. 84].

⁶⁸³ Esta «retro-referencia de la experiencia del otro» se revela importante para toda fenomenología sobre todo para la fenomenología contemporánea tal cual lo estudió Michel Henry. Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, *op.cit.*, p.309.

que posibilita una cierta comprensión de parte de un sujeto. La apertura en sí, no fundamentaría la realidad de alteridad si no hubiera una cierta comunicación en el sentido de compenetración entre dos presencias en relación. Estas presencias se relacionan porque tienen algo común que las fundamenta y las justifica.

«La posibilidad de una comunicación entre los hombres proviene de la presencia en ellos de una misma razón (...) una misma razón piensa en ellos. A decir la verdad, no sólo tienen en común las mismas verdades, en el sentido de verdades racionales; están abiertos a único y mismo mundo, de manera que es esta apertura al mundo en el que entran en relación con las mismas cosas lo que les reúne»⁶⁸⁴.

La comunicación es una valoración, un enriquecimiento de las diferencias que presentan los protagonistas de una coreografía artística y estéticamente representada. Una comunicación así, sería una cierta valoración de las diferencias, un cierto aprovechamiento de las diferencias para construirse y reafirmar como otro diferente de lo que era antes.

Una relación entre el sujeto y objeto es imprescindible. Pero hace falta aclarar algo de esta relación, sobre todo, de su manera de comportarse en la realidad de la experiencia estética de una coreografía. Esta experiencia reafirma, no sólo la realidad de una presencia, sino, y, sobre todo, la realidad del fenómeno de un «estar con» como modo de manifestación⁶⁸⁵. Esta manifestación condiciona un dejarse para encontrar al «otro», un vaciarse para llenarse de la realidad del «otro», un abandonar el «yo» excluyente para encontrarse en la realidad del «nosotros». Lo que cuenta, no es la individualidad, sino la vida compartida; no es el individuo sino la comunidad; no es el «yo» ni el «tú» sino el «nosotros» como lugar de vida nueva donde el «yo» y el «tú» se reconocen mutuamente. Por eso, Mikel Dufrenne se podía atrever a declarar, sin contradicción ninguna, que el «otro» es todo esto que me concierne, que tiene lugar en mi mundo. Tener lugar en mi mundo implicaría, *ipso facto*, mantener también mi mundo en su mundo, o, mejor dicho, volver a reconocer mi mundo en el mundo del «otro» que se ofrece. El «otro» «no es quien se asemeja a mí, es quien me concierne (...). Bajo su mirada, siento entrar en su mundo solamente cuando veo que me está mirando, y que, con esto, tiene sitio en mi

⁶⁸⁴ Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne, op.cit.*, p.309.

⁶⁸⁵ Cf. Michel HENRY, (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne, op.cit.*, p.312.

mundo»⁶⁸⁶. Recordamos también aquí que Merleau-Ponty, al que se inspiró mucho la fenomenología de Mikel Dufrenne, había afirmado que «mirar el objeto es hundirse en el mismo»⁶⁸⁷.

Volviendo al trabajo de Mikel Dufrenne para definir lo estético, destacamos lo importante que ha sido, para él, partir del mundo de una obra de arte para poder alcanzar a su verdad⁶⁸⁸. Para Mikel Dufrenne, el arte es técnica de producción⁶⁸⁹ o poder que otorgaría al objeto la posibilidad de separarse de otros objetos, de tener la fuerza de atraer y de ofrecer actitudes afectivas que testimonian momentos donde el sujeto se encuentra disfrutando de la presencia de un objeto estético a través de la presentación artística de una obra. De hecho, «la experiencia auténticamente estética requiere que la sensibilidad sea solicitada y el placer aprobado»⁶⁹⁰.

Por su puesto que es siempre el sujeto el que disfruta estéticamente de la presencia de una obra de arte. El sujeto es el centro de toda experiencia estéticamente expresada. La realidad de una experiencia estética nunca se apartaría de la sensibilidad del sujeto. Pero esta sensibilidad que se manifiesta en las diferentes afecciones, proviene, no del contenido del objeto, sino de su forma (se trata de esa forma que abre las posibilidades de comunicación). Es lo que Mikel Dufrenne parecía explicar cuando demostraba la diferencia que hay entre «el objeto estético y la cosa natural», o entre «el

⁶⁸⁶ «N'est pas celui qui me ressemble, il est celui qui me concerne (...). Je ne me sens sous son regard entrer dans son monde que si je le vois me regarder, si par là il a place dans mon monde». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 152.

⁶⁸⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, (1975), *Fenomenología de la percepción, op.cit.*, p. 87.

⁶⁸⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1996), «Amour. Esthétique et érotique», en *Revue d'esthétique*, «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N° 30 (1996), p. 114.

⁶⁸⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1974), *Art et politique, op.cit.*, p. 93.

⁶⁹⁰ «Mais l'expérience authentiquement esthétique requiert que la sensibilité soit sollicité et du plaisir éprouvé». Mikel DUFRENNE, «Amour. Esthétique et érotique», en *Revue d'esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 115.

objeto estético y el objeto usual»⁶⁹¹. Este último parece trascender el anonimato, la indiferencia para que todo lo que es, tenga una expresión y una significación.

Dicho esto, diríamos que la primera etapa de una comunicación en la realidad de una experiencia estética de una coreografía se situaría al nivel de sensación afectiva. El objeto parece ser sentido en la realidad del sujeto. O, mejor dicho, el sujeto parece recibir la realidad del objeto en su propia realidad vivencial. La realidad de lo estético no es lo que el sujeto quiere que sea, sino lo que el objeto deja que el sujeto experimente. La realidad de lo estético sobrepasa siempre todo lo que el sujeto podría imaginar sobre ella. Porque una obra, supuestamente calificada de artístico-estética, abre sus puertas, no sólo a su materialidad, sino a un mundo nuevo y vasto de su significación. Es un mundo donde se compenetrán lo corporal y lo espiritual. Es un mundo donde lo material recibe una forma que lo permite expresar. Es un mundo, no sólo que se abre a algo, sino también que habla de algo. Es mundo que necesita tiempo y espacio para ser atendido o disfrutado.

El mundo del objeto estético no es solamente la materialidad, sino también esta cultura⁶⁹², o esta humanidad que lleva en su realidad. Una obra de arte sin la aportación de la cultura, sería una idea vacía y sin sentido. Es esa cultura que ayuda a elegir una obra de arte cuyo objeto estético merece ser contemplado. Dentro de mundos que se presentan, elige un mundo mejor para una vida adecuada y feliz. De allí se subiría a otro nivel de una experiencia estética: la comunicación. Nos aseguramos de la realidad de este segundo nivel de una experiencia estética cuando identificamos la realidad de cambio (materiales o espirituales) en la realidad vital de un sujeto. La poesía, la música y el baile, que hemos evocado en la segunda parte de nuestro trabajo, son medios e instrumentos para cambiar

⁶⁹¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 122-154. [Versión francesa, véase p.120-160].

⁶⁹² En este caso, Mikel Dufrenne, hablando del arte tradicional en comparación con el arte moderno, tenía razón cuando consideraba la cultura como segunda natura aplicada la misma Naturaleza. Escribía: «el arte tradicional (...) ofrecía la expresión inmediata - inmediatamente aceptada y comprendida - de una cultura (...) una cultura que era realmente una segunda naturaleza concedida a la Naturaleza misma» [«traditional art (...) it offered the immediate expression - immediately accepted and understood - of a culture (...) a culture which was really a second nature granted to Nature herself». Mikel DUFRENNE, «Section one: the situation and meaning of art today. In the western countries», en Mikel DUFRENNE, (1978-1979), *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, Holmes-Meier Publishers, INC, New York-London, p. 4.

algo en la vida de un sujeto. ¡Cuántas veces se han servido de ese arte coreográfico-musical para formar, para educar, etc.! Es lo que Jean-Baptiste Nkulikiyinka destacó de lo que era el papel del arte musical en la realidad vital de los «banyarwanda»: «es a través de la danza, de la música y de la poesía, bien sean populares o exclusivas de la corte del rey [«umwami»], que el padre educa a su hijo las virtudes de la valentía, la abnegación, el honor, la creatividad; y que la madre inculca a las niñas de la sensibilidad, la suavidad, delicadeza y amabilidad que caracteriza a la mujer de Rwanda»⁶⁹³. De hecho, este arte se ha caracterizado por una fuerza extraordinaria, o al menos los «banyarwanda» lo han creído y lo han vivido así. Para ellos, «el baile sirve para expresar la alegría, liberar la energía o la emoción del hombre»⁶⁹⁴. Casi como el caso de la literatura en el pensamiento estético de Jean-Paul Sartre⁶⁹⁵, en esa cultura ruandesa, la poesía, la música y el baile fueron también medios para la comunicación. El mundo, fuera de mi «yo», deja de estar en la indiferencia. Lo real sale de lo irreal. La verdad sale a la luz y la naturaleza se ofrece como un mundo poblado. Mi «yo» sale, por tanto, de la ignorancia.

En la experiencia estética, el sujeto parece comunicar con el objeto estético dándole vida. También, el sujeto está invitado a disfrutar de esta vida. De hecho, Mikel Dufrenne afirmó que «la idea contenida en la obra (...) reclama algo más que el que se la traduzca: necesita ser vivida»⁶⁹⁶. La comunicación que nos ocupa implica, de una manera

⁶⁹³ «C'est par la danse, la musique et la poésie, qu'elles soient populaires ou propres à la Cour du Mwami, que le père de famille enseignait à ses fils, les vertus du courage, de l'abnégation, de l'honneur, de la créativité et que la mère de famille inculquait à ses filles celles de sensibilité, de douceur, de délicatesse et de bonté qui caractérisent la femme rwandaise». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 9.

⁶⁹⁴ «La danse permet d'exprimer sa joie, de libérer le trop-plein d'énergie ou d'émotion chez l'homme». Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op.cit., p. 10.

⁶⁹⁵ Nos referimos a estas consideraciones de Jean-Paul Sartre: «La literatura es comunicación, cosa que ha sido totalmente olvidada aquí, salvo por todos defensores de la literatura comprometida». Jean- Paul SARTRE, (1970), *¿Para qué sirve la literatura?*, Editorial Proteo, Buenos Aires, p. 93.

⁶⁹⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 61. [«L'idée contenue dans l'oeuvre (...) reclame plus que d'être traduite: d'être vécue». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, op.cit., p. 52].

u otra, el vivir y hacer vivir. La vida sería una clave de interpretación para poder comprender el mensaje transmitido por una obra de arte. Los sentimientos vividos en el cuerpo del sujeto son signo de esta comunicación estética y forman parte de el puente que se establece en la relación de dos sujetos protagonistas de una coreografía artístico-estética. «Por vía del hombre, se nos presenta la obra, y nos habla (...) lo que se dice es inseparable de aquello que se quiere decir y de la forma en que se dice»⁶⁹⁷. Además, el mismo Mikel Dufrenne veía como falta de responsabilidad cuando no se considera al otro sujeto (receptor o espectador) en el momento de la creación artística-estética. Escribía: «ser irresponsable. Para un escritor, es ejecutar un juego sin pareja. Si no es recazar el hecho de ser leído, es rehusar al lector el derecho de contestar a lo que dice, es negar el hombre en el lector»⁶⁹⁸. A través de la realidad de una obra de arte, de una coreografía artístico-estética (como lo era el baile de la cultura ruandesa) el espectador podría contemplar y dialogar con el artista que siempre deja sus huellas en la realidad de la verdad de su obra. Entonces, se trataría de una relación intersubjetiva. Volveremos sobre esta idea un poco más adelante. Ahora, hablemos del papel de la contemplación como fenómeno real e importante en una experiencia estética causada por una coreografía artístico-estética presentada.

9.3. Contemplación en una danza artístico-estética

No se puede continuar sin evocar el fenómeno de la contemplación en la realidad de una experiencia estética. Ya que con Mikel Dufrenne, sabemos lo que es una

⁶⁹⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 61. [«C'est à travers l'homme que l'oeuvre m'est présente, et qu'il me parle (...) ce qu'on dit est inseparable de ce qu'on veut dire et de la façon dont on le dit». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, op.cit., p. 52].

⁶⁹⁸ «Être irresponsable. Pour un écrivain, c'est jouer un jeu sans partenaire. Si ce n'est pas refuser d'être lu, c'est refuser au lecteur le droit de répondre à ce qu'il dit, c'est nier l'homme dans le lecteur». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p.226.

contemplación para una experiencia estética. Se trata de un fenómeno de recogimiento⁶⁹⁹. ¿Bastaría este fenómeno de contemplación para definir la realidad de una experiencia estética? ¿Una experiencia como «experiencia atenta, emotiva y hedónica» tal cual lo expuso Jean-Marie Schaeffer en su libro⁷⁰⁰ agotaría todo el sentido de una experiencia estética?

Para poder analizar este fenómeno de la contemplación en la realidad de la experiencia estética de una coreografía, hace falta partir de su uso en el mundo de arte. Esto nos ayudará, no sólo a subrayar su papel, sino también a definir su propia naturaleza. De una manera u otra, intentaremos responder a esta pregunta: ¿cómo se manifiesta ese fenómeno de la contemplación en el mundo de la coreografía artística y estéticamente presentada? Y ¿qué hay detrás de este fenómeno?

9.3.1. Distanciarse para prestar atención

Uno de los métodos que el artista usa para poder alcanzar sus fines, es la contemplación. Esto no quiere decir, en absoluto, que el acto de contemplar esté ausente en otras personas. Los hombres vulgares pueden estar dotados de la capacidad de contemplar. Pero hay diferencias entre una contemplación hecha por un hombre vulgar y una contemplación realizada por un artista. Para demostrar esto, nos referiremos a la filosofía de Arturo Schopenhauer y sus comentaristas como Didier Raymond y Clément Rosset.

Antes de todo, que todos nos recordemos que, en la filosofía pesimista de Arturo Schopenhauer, el arte en general y el arte musical en particular, ocupa un lugar importante. Según él, el arte musical, por ejemplo, constituye un medio segurísimo para poder liberar al ser humano de todo dolor cuya causa es la voluntad (la esencia). Entonces, comprenderemos por qué el ser humano sufriente debería ponerse totalmente a su

⁶⁹⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

⁷⁰⁰ Cf. Jean-Marie SCHAEFFER, (2015), *L'expérience esthétique, op.cit.*, p.13.

disposición. Por tanto, el que sabe lo importante que es la música artísticamente presentada para aliviar al hombre sufriente, no ignora la realidad del fenómeno de la contemplación. Y toda producción artístico-estética es acompañada siempre por ese fenómeno de la contemplación que Arturo Schopenhauer consideraba como la única verdadera comparándola con la contemplación realizada en otros sectores de la vida fuera del mundo artístico-estético. Según él, el artista encuentra una liberación en su contemplación realizada pero el hombre vulgar no. Se libera de sus intenciones, de sus deseos, y de su propia voluntad. No se trata de alguien que contemplaría cuando tiene ganas e interés de hacerlo. Lo hace de modo diferente. Deja su poder de mandar para dejarse en las manos de lo contemplado. De allí, se funda la ingenuidad de un artista.

«El hombre vulgar (...) no es capaz (...) de una contemplación en todos los sentidos y completamente desinteresada, que es lo que constituye la verdadera contemplación. Por lo menos no lo es de una manera sostenida. Sólo es capaz de dirigir su atención a las cosas en cuanto éstas se relacionan con su Voluntad, siquiera sea de una manera mediata. Y como en este respecto, que sólo exige el conocimiento de relaciones, basta el concepto abstracto de las cosas, el hombre ordinario sale pronto de la mera contemplación, su mirada no se detiene largamente en un solo objeto, sino que en todo lo que se presenta persigue al punto el concepto bajo el cual se ordena la cosa, como el perezoso busca el asiento fuera de éste nada más le interesa»⁷⁰¹.

No hay lugar a dudas de que, para Arturo Schopenhauer, una verdadera contemplación es esa contemplación desinteresada, esa atención cuya causa no implica la voluntad del contemplador, ese dejarse en las manos de algo con una total confianza. El conocimiento del genio, en el acto de la contemplación, se encuentra liberado de la voluntad, de todo deseo, de cualquier interés que sea. Su finalidad tiene que ser la felicidad en vez de ser el dolor. Estudiando y analizando la filosofía de Arturo Schopenhauer, Didier Raymond pudo escribir estas palabras que nos podrían ayudar a fundamentar lo que acabamos de expresar anteriormente:

«Se sabe que es la experiencia estética que influyó a Schopenhauer en su primera ocasión de describir esa facultad de contemplación, es decir, ese modo del puro conocimiento,

⁷⁰¹ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., p. 198.

libre de todo querer, por decir así la única verdadera felicidad, (...) la única que pueda llenar sino toda vida entera o al menos algunos momentos en la vida».⁷⁰²

No sólo la contemplación quita del artista el peso de su propia voluntad, sino que también lo hace vivir en un mundo intemporal, en un mundo sin pasado, ni presente, ni futuro. El artista, sin dejarse dominar por el presente, se reconcilia con el pasado y el futuro que tienen que ser también en momentos privilegiados para una pura contemplación⁷⁰³. Toma distancia con respecto de cualquier cosa. Se distancia de lo que quiere presentar artísticamente. Se niega a sí mismo e incluso niega su Voluntad de vivir y de hacer vivir. Sólo hacer ver, y expresar la realidad verdadera de sí mismo y la de los demás. Comentando y comparando el pensamiento de Arturo Schopenhauer al de Aristóteles, Didier Raymond expresa mejor todo esto:

«Para Aristóteles y Schopenhauer, el arte es antes de todo una representación, es decir, un espectáculo que la vida pone en escenario, que la mima, que toma distancia, del juego en consideración con lo real. El actor de la vida deviene el espectador de una representación de la vida (...). La imitación es una separación con lo real necesario para ponerse en escenario (...). Lo propio de la imitación es hacer ver dejando hacer vivir»⁷⁰⁴.

De cualquier modo, la contemplación es, para un artista, una manera de parar un momento donde los demás caminan con prisa. Presta atención donde muchos manifiestan desinterés. Escapa a los caprichos de sus deseos, de su voluntad para abandonarse en la mano de algo que le sobrepasa. Es por esta razón que Clément Rosset

⁷⁰² «On sait que c'est l'expérience esthétique qui fournit à Schopenhauer la première occasion de décrire cette faculté de contemplation, c'est à dire ce mode de connaissance pure, libre de tout vouloir, qui, à vrai dire, est le seul vrai bonheur (...) le seul qui puisse remplir sinon la vie entière, du moins quelques moments dans la vie». Didier RAYMOND, (1995), *Schopenhauer*, Éditions du Seuil, Paris, p. 165.

⁷⁰³ Cf. Didier RAYMOND, (1995), *Schopenhauer, op.cit.*, p. 168.

⁷⁰⁴ «L'art pour Aristote comme pour Schopenhauer, est avant tout une représentation: c'est à dire, un spectacle qui met la vie en scène, qui la mime, qui prend la distance, du jeu par rapport au réel. L'acteur de la vie devient le spectateur d'une représentation de la vie (...) l'imitation, c'est avant tout un écart par rapport au réel nécessaire à sa mise en scène (...) le propre de l'imitation est de faire voir en cessant de faire vivre ». Didier RAYMOND, (1995), *Schopenhauer, op.cit.*, p. 170.

pudo decir que «el sabio puede escapar a la voluntad haciendo de ésta un objeto de contemplación»⁷⁰⁵.

9.3.2. Contemplación estética, un olvido de sí

Siempre, una contemplación, que sea estética o no, abre a algo nuevo, a un nuevo conocimiento, al conocimiento de lo que el sujeto quería, deseaba⁷⁰⁶. Se trata del conocimiento donde se conciben cosas, no desde las relaciones que ellas mantienen entre ellas mismas, sino desde una relación más pura que se podría establecer entre cosas experimentadas y el sujeto que las experimenta. Se trata de ese conocimiento que es, ni más ni menos, el acceso a la intimidad de una cosa, a la comunión con su realidad esencial que ofrece, al sujeto contemplador, su esencia en su estado puro⁷⁰⁷. A decir la verdad, la finalidad de todo proceso contemplativo, no son las cosas particulares, sino las ideas en un sentido diferente del que Platón tenía de ideas⁷⁰⁸. Su objetivo es llegar a la existencia absoluta de las cosas superando todos los engaños que podrían provenir de las apariencias que podrían ofrecer la realidad fenoménica de las cosas, es entrar en plena comunión con lo esencial de la cosa contemplada.

Ese conocimiento es un conocimiento que exige una elevación del sujeto cognoscente por encima de lo que es, o de lo que podría tener como relaciones. Para el sujeto-contemplador, lo importante no es investigar sobre el «dónde, cuándo, el por qué y el para qué (...) sino únicamente lo que las cosas son»⁷⁰⁹. Todo esto implica, por su parte, un sacrificio: el hecho de dejar algo, de abrirse para poder entrar en comunión con algo nuevo.

⁷⁰⁵ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, op.cit., p. 127.

⁷⁰⁶ Cf. Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, op.cit., p. 134.

⁷⁰⁷ Cf. Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, op.cit., p. 134.

⁷⁰⁸ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., p. 189.

⁷⁰⁹ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., p. 189.

Pero, antes de todo, hay que aclarar unas cuantas cosas. No se podría llegar a la contemplación de la voluntad o a lo esencial de las cosas siguiendo solamente la vía del «principio de razón». Hay otra vía que se opone al «principio de razón»: la contemplación. La contemplación que nos interesa en toda experiencia estética, se muestra independiente de este «principio de razón»⁷¹⁰. La contemplación nos hace ver y acercar a los objetos que van más allá de la razón humana, de ese «principio de razón». Tiene que ir más allá del mismo «principio de razón» como nos lo hace constar estas palabras de Clément Rosset: «El mundo de la contemplación supone captación de los objetos desde fuera del principio de razón y de su campo fenoménico de utilidad»⁷¹¹.

Al sujeto-contemplador, se le exige sacrificarse y sacrificar ciertas cosas que tienen algo que ver con su propia vida. Se le exige olvidarse. Aunque podría causar deseos conscientes o inconscientes, su contemplación se revela, al fin y al cabo, como resultado de un fenómeno de aniquilación. Este fenómeno de aniquilación se efectúa en el campo mismo de los deseos del mismo sujeto de la contemplación⁷¹². Es lo que se manifiesta en la realidad del que está ejecutando, por ejemplo, un baile tradicional de los «banyarwanda». Para él, no se calculan horas, no se siente ni calor ni frío, etc. Sólo para él, «el arte pone en juego un interés afectivo esencial: precisamente el goce de no sentirse ya afectado por los propios afectos»⁷¹³. En la verdadera contemplación, se acaban todos los deseos. Y Clément Rosset tiene razón al definir la contemplación como esta capacidad que un sujeto dispone para poder «silenciar estos deseos»⁷¹⁴.

Pero hay que matizar un poco estas palabras de Clément Rosset. Silenciar no quiere decir borrar o eliminar del todo los deseos. Es quitarles el poder que tenían para controlar a todo el sujeto. Es someterlos a un control, a una vigilancia. Los deseos siguen

⁷¹⁰ Cf. Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer, op.cit.*, p.133.

⁷¹¹ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer, op.cit.*, p. 134.

⁷¹² Nos referimos a ese comentario hecho por Clément Rosset: «La contemplación estética incita seriamente los deseos conscientes e inconscientes (...) el efecto de esta contemplación consista (...) en silenciar estos deseos». Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer, op.cit.*, p. 137.

⁷¹³ . Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer, op.cit.*, p. 137.

⁷¹⁴ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer, op.cit.*, p. 137.

existiendo, aunque no tienen fuerza para manifestarse libremente sin permiso de algo ajeno: por ejemplo, la manifestación del objeto estético en la actuación artística de una coreografía.

Con todo lo que acabamos de exponer arriba, no hay lugar a dudas de que estamos casi en lo que Kant llamó «desinterés» en el arte. El mismo Kant afirmó que el gusto de lo bello se funda en un desinterés, aunque pueda causar interés. Así un interés estético estaría a la base de lo que llamamos experiencia estética. «Un juicio sobre un objeto de la satisfacción puede ser totalmente desinteresado, y, sin embargo, muy interesante, es decir, no fundarse en interés alguno, pero producir un interés; en sí, tampoco tiene interés alguno. Sólo en la sociedad viene a ser interesante tener gusto»⁷¹⁵. Entonces, nos equivocaríamos si pensáramos que la contemplación lleva el sujeto contemplativo a satisfacer sus intereses personales. La contemplación no es causada por ningún interés. Únicamente el sujeto que contempla, como lo subraya Arturo Schopenhauer con mucha insistencia, se absorbe enteramente en el objeto contemplado:

«Concentra toda la fuerza de su espíritu en la visión intuitiva, absorbiéndose enteramente en ella, y llena su conciencia con la tranquila contemplación de los objetos naturales, como un paisaje, un árbol, una roca, un edificio, o cualquier otro, perdiéndose en estos objetos (...) es decir, olvidándose de sí mismo como individuo y de su voluntad y convirtiéndose en puro sujeto, en claro espejo del objeto, de tal modo que parece que el objeto está solo, sin el ser que lo percibe y que no puede separar el sujeto que percibe de la percepción misma, sino que ambos son una misma cosa (...)»⁷¹⁶.

De estas consideraciones de Arturo Schopenhauer notamos la realidad del fenómeno de unidad entre el sujeto contemplativo y el objeto contemplado. Esta unidad es lo que explicaría mejor la supresión de todo modo de individualidad como lo demostró Th. Ribot con estos argumentos:

«El primer resultado del conocimiento de ideas es la supresión del individuo (...) el único medio para conocer las ideas es sacrificar su individualidad. En la naturaleza, en la vida, en las ciencias, la inteligencia está al servicio de la voluntad, únicamente es un

⁷¹⁵ Immanuel KANT, (2009), *Crítica del Juicio*, Edición y Traducción Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, Madrid, p. 130.

⁷¹⁶ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, p. 190.

instrumento para los órdenes de la facultad maestra. Pero cuando la individualidad es suprimida, (...) la inteligencia cesa de ser esclava, deviene libre, deviene un sujeto puro de conocimiento, deviene el fin de sí misma»⁷¹⁷.

El sujeto que contempla, llega a perderse en el objeto; no en el objeto como fenómeno, sino en el objeto estético, esencia de lo que observa y que le afecta. Como escribía Arturo Schopenhauer, el sujeto contemplativo deja de ser «un nuevo individuo y se convierte en sujeto puro e involuntario del conocimiento, que ya no se ocupa de las relaciones sometidas al principio de razón, sino que reposa y se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él, fuera de sus relaciones con otros objetos»⁷¹⁸. Pierde su identidad personal para revestirse de la identidad misma del objeto estético. Como sujeto estético, puro en su naturaleza por ser la esencia y la verdad de una actuación artística como, por ejemplo, de una coreografía, el sujeto contemplador (artista o espectador) goza de libertad incondicional. No tiene ningún límite, ni ningún peso del sufrimiento porque no se encuentra bajo control o mandamiento de una voluntad. Lo que cuenta para él, no es saber el dónde, cuándo, por qué, y para qué, de las cosas, sino lo que son las cosas en sí y poder transmitirlo. Lo que cuenta, no es el fenómeno, sino lo noúmeno. Lo que cuenta, no es lo particular, sino lo universal que se expresa en las Ideas tal cual lo escribía Arturo Schopenhauer: «En tal contemplación la cosa particular se trueca de un golpe en ideas de la especie, y el individuo que contempla, en puro sujeto del conocimiento. El individuo como tal sólo conoce cosas particulares; el puro sujeto del conocer sólo conoce ideas»⁷¹⁹. Él se encuentra, no como sujeto cerrado, sino como sujeto libre y abierto.

⁷¹⁷ «Le premier résultat de la connaissance des idées est la suppression de l'individu (...) le seul moyen de connaître les idées est de sacrifier son individualité. Dans la nature, dans la vie, dans les sciences, l'intelligence est au service de la volonté, elle n'est qu'un instrument aux ordres de la faculté maîtresse. Mais quand l'individualité est supprimée (...) l'intelligence cesse d'être esclave, elle devient libre, elle est un sujet pur de connaissance, elle est sa fin elle-même». Cf. Th. RIBOT, (1925), *La philosophie de Schopenhauer*, Quatorzième Édition, Librairie Félix Alcan, Paris, p. 94.

⁷¹⁸ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, p. 189.

⁷¹⁹ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, p. 190.

9.4. Conclusión

Toda experiencia estética implica una realidad de una contemplación. Toda contemplación lleva al contemplativo a olvidarse, a perderse completamente en lo contemplado. El sujeto cognoscente se encuentra no como individuo que se preocupa de las relaciones entre objetos que se ofrecen al conocimiento, sino que se encuentra como sujeto puro sin ninguna preocupación. La contemplación le lleva a confundirse con la esencia de la cosa contemplada, a someterse a la voluntad de lo que, antes del proceso de contemplación, era diferente a él, identificándose con su propia naturaleza y sus propias exigencias. Lo que le interesa no es, como lo decíamos anteriormente, el cómo, el cuándo, el dónde o a dónde de las cosas, sino el qué son las cosas que le atraen. No sólo una contemplación lleva al sujeto a perderse en las cosas contempladas, sino que también marca su apertura para unirse, de una manera u otra, al objeto estético contemplado.

No hay mejor método de conocer la verdad de las cosas que el que permite entrar en comunión total con ella durante ese fenómeno de contemplación. En este caso, manda el objeto estético contemplado y no el sujeto de la experiencia estética. Entonces, lo que llamaríamos libertad podría ser interpretada como una especial dependencia del contemplador al objeto contemplado. El sujeto no hace nada por su propia voluntad. El sujeto, aceptando perderse en la cosa contemplada, acepta sacrificar su propia voluntad. Acepta perder todo lo que tiene que ver con su voluntad. No sabe, ni siquiera, localizarse ni en el tiempo, ni en el espacio, ni en relación con otros objetos. Se comporta como un «sin vida». Parece un ente «sin vida», porque, en él, no hay nada que pueda revelar que seguiría viva su voluntad. En su vida, se encuentra con la voluntad del «otro» como nuevo dueño de su vida.

¿Qué podríamos entender con este perderse o esa apertura al otro? ¿No sería una unión, una fusión de dos cosas (la voluntad del sujeto cognoscente, y la esencia de una obra artísticamente presentada)? Como hemos subrayado anteriormente, este «olvido de sí» no es un borrarse completamente. Es una apertura al otro diferente. Es abrazar a lo que se ofrece como objeto de la contemplación. Es acoger una realidad ajena en su realidad misma tal cual lo expresó mejor Clément Rosset con estas palabras: «No vivo en mí mismo, sino que me convierto en parte de lo que me rodea; y para mí, las altas

montañas son un sentimiento»⁷²⁰. Se trata de una apertura que sirve para que el sujeto contemplador transmitiera su experiencia como contemplador. Se trata de una experiencia de una persona que se encuentra en un presente sin referencia (ni del pasado, ni del futuro), en un mundo uno y único. Se ofrece en totalidad. Absolutamente, se encuentra condicionado y se integra entrando en comunión con la naturaleza del mismo objeto la estéticamente contemplado. Ambos son una misma cosa. Pero, mucho más allá de la unión entre el sujeto y el objeto estético, la contemplación lleva a una solidaridad entre sujetos con la cual Mikel Dufrenne llegó a interpretar también el acto de la contemplación como un acto social, un acto donde el «otro» se encuentra valorado.⁷²¹

⁷²⁰ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, *op.cit.*, p. 136.

⁷²¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 107. [Versión francesa, véase p. 107].

CAPÍTULO 10

DEL FENÓMENO DE LA DIFERENCIA A LA AFIRMACIÓN DEL «YO» Y DEL «OTRO-YO»

10.1. Introducción

El análisis que hemos hecho sobre la realidad de una experiencia estética en general y sobre la realidad del arte musical en el mundo de la cultura ruandesa en particular, nos ha permitido destacar, desde el punto de vista artístico-estético, la importancia de la realidad de los fenómenos de la sensibilidad de esa sensibilidad que no excluye ese «doble sentido de conocimiento (percepción) y de aspecto sensible de nuestra afectividad»⁷²², de la imaginación, del conocimiento, del reconocimiento, y de la contemplación. El análisis hecho sobre la relación que hay entre el sujeto y el objeto, nos permitió entender algo de este fenómeno en toda experiencia estética. Se podría verificarlo, en una experiencia que una coreografía al estilo tradicional de los «banyarwanda» nos ofrece. Se trataba de una relación abierta, una relación que, trascendentalmente, podía ser interpretada como una relación intersubjetiva, es decir, una relación entre el «yo» (artista o espectador) con el «otro-yo» (artista o espectador). El fenómeno de este tipo de relación nos parece imprescindible a la hora de fundamentar realmente cualquier tipo de experiencia estética.

En este capítulo, nos toca analizar la posibilidad de esa relación intersubjetiva entrando nítidamente en la realidad misma de la obra de arte, de su autor o de su espectador. Seguiremos los pasos de nuestro autor Mikel Dufrenne. Partiremos de la convicción que él tenía: que el fenómeno de la relación (o contacto) precede toda forma de experiencia. Luego, entraremos en el análisis de los elementos que estarían en juego cuando hablamos de una experiencia estética. Intentaremos definir el «yo» y el «tú» como sujetos protagonistas e imprescindibles para una experiencia estética. Terminaremos este

⁷²² Denis HUISMAN, (2002), *La estética*, Traducción de Albert Domingo Curto, Montesinos, p.7-8.

capítulo planteando esa realidad del fenómeno de la intersubjetividad como esencia de todo lo que explicaría mejor la realidad de una experiencia estética.

Es cierto que, en toda experiencia, podríamos identificar la existencia del sujeto de una experiencia y de su objeto. Se hablaría de una verdadera experiencia cuando se reconociera exactamente, en la misma experiencia, el papel desempeñado por una cierta relación entre el sujeto y el objeto. El sujeto se afirma distinto del objeto, tomando distancia para poder percibirlo e ir a su encuentro. Es lo que Mikel Dufrenne parecía expresar cuando escribía que «si el conocimiento es finito, es que inaugura alguna relación donde el sujeto se distingue del objeto para percibirlo, y va a su encuentro para encontrarle»⁷²³. Matizando un poco los términos, Mikel Dufrenne no planteaba una diferenciación que negara la realidad del uno o la del otro, sino que insistía sobre esta oposición que hace que el «yo» pudiera notar la presencia de la realidad del «otro»⁷²⁴. ¿Quién es el «yo»? ¿Cómo se afirma delante del «otro»? ¿Qué relación mantiene con el «otro»? Son unas series de preguntas que queremos contestar ahora.

10.2. El «yo» como «Nature naturée»

De antemano, precisamos que no se podría entender el «yo» puro, sino el «yo» en relación, es decir, el «yo» «naturé»⁷²⁵ [naturalizado]. ¿Qué entenderíamos por el «yo» naturalizado?

Mikel Dufrenne se puso a analizar la realidad de la Naturaleza («Nature») cuando se planteó estudiar el tema del origen de las cosas. De ahí, evocó la realidad de la cultura que sirve para modificar la realidad de la naturaleza de las cosas. Aquí hacemos referencia a estas palabras suyas: «Las normas que presiden los géneros son

⁷²³ «Si la connaissance est finie, c'est qu'elle inaugure une certaine relation où le sujet se distingue de l'objet pour l'apercevoir, et va à sa rencontre pour le trouver». Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons, op.cit.*, p. 88.

⁷²⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons, op.cit.*, p.78-79.

⁷²⁵ Se trata de un «yo» ya naturalizado, un «yo» que se encuentra ya en el mundo, un «yo» calgado de cultura que lo identifica y le caracteriza.

indisolublemente materiales y culturales, es decir que manifiestan a la vez la naturaleza propia del arte particular y ciertas exigencias de la cultura que sistematizan y orientan las características técnicas»⁷²⁶. Según él, la naturaleza es todo lo que permite una existencia real de una cosa, todo lo que está a la base de su mundo. Se trata de una naturaleza como principio de todo lo que hay: «Nature naturante». «Lo que nosotros denominamos aquí naturaleza no es exactamente el ‘hay’, la ‘natura naturata’ (...). Sino que se trata más bien de la experiencia de la necesidad de lo sensible, es decir, de una necesidad interior a lo sensible»⁷²⁷.

10.2.1. Naturaleza «naturée», un «estar con»

Lo que Mikel Dufrenne ha intentado hacer en su vida filosófica, es, no sólo rehabilitar la filosofía del hombre, sino también ir más allá para poder fundamentar la realidad del hombre y la de las cosas en el mundo. Le salió la idea de que lo que hay en este mundo, tiene origen o algo que lo sostiene y permite su existencia. Es lo que él llamó Naturaleza («Nature»). Es el «en-sí» que cada cosa en este mundo lleva en su realidad. Es esa «Tierra natal, fuente arcaica que ‘da luz’ al hombre mismo»⁷²⁸. Esta Naturaleza, no sólo permite la existencia de las cosas, sino que posibilita discursos acerca de ellas y de su existencia real en la realidad de otros entes que habitan el mundo. «Lo en-sí, no

⁷²⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 281-282. [«Les normes qui président au genre sont indissolublement matérielles et culturelles, c’est-à-dire qu’elles expriment à la fois la nature propre de l’art particulier et certaines exigences de la culture qui systématisent et orientent les exigences techniques». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.I. L’objet esthétique*, *op.cit.*, p. 304].

⁷²⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 129. [«Ce que nous appelons ici nature, ce n’est pas exactement le il y a, la ‘natura naturata’ (...) C’est plutôt l’expérience de la nécessité du sensible, c’est-à-dire d’une nécessité intérieure au sensible». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.I. L’objet esthétique*, *op.cit.*, p. 130].

⁷²⁸ «Terre natale, source archaïque qui ‘donne naissance’ à l’homme lui-même». Frédéric JACQUET, (2014), *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, *op.cit.*, p. 11.

sólo es todo lo que el hombre tiene a distancia como un espectáculo o como el teatro de sus operaciones, sino que también es lo que lleva el hombre y le da nacimiento»⁷²⁹.

Sin embargo, si aceptamos que haya una Naturaleza que fundamenta todo lo que hay en el mundo, una «Nature naturante», no descartamos la idea según la cual cada cosa en este mundo goza de su propia naturaleza. Esta naturaleza particular tendría algo que ver con la «Nature naturante» [Naturaleza naturalizando]. Aquí, Mikel Dufrenne sintió la necesidad de matizar sus planteamientos sobre la realidad de la «naturaleza» (o con mayúscula o con minúscula). Ha demostrado que hay una Naturaleza como origen de todo, y una naturaleza que caracterizaría, en el mundo, a cada cosa como fruto de una cierta acción. Para él, se puede hablar de una «naturaleza» antes y después del mundo y de lo que hay en él, de una Naturaleza como principio de lo que hay en el mundo (Naturaleza pura, o «Nature naturante»), y de una naturaleza de las cosas después que estas sean insertadas en el mundo. Esta última es la que Mikel Dufrenne llamó «Nature naturée» [Naturaleza naturalizada], modificada por el hecho de entrar en el mundo. Se trata de una naturaleza «culturée» [culturada], que lleva consigo una cierta cultura⁷³⁰.

Mikel Dufrenne afirmó que la «Naturaleza naturalizando» no permitiría ninguna formulación de discurso. Esta Naturaleza permitiría solamente ser evocada, pero no permitiría ser explicada por el hecho que no haya sujeto para hacerlo. «El fondo como origen, la Naturaleza naturalizando, en rigor no se puede se pensada porque no hay hombre para pensarla; al menos se tendría que pensar la inserción del hombre en el mundo como naturaleza naturalizada ('naturée')»⁷³¹. Esto es cierto. Toda explicación parte de una cierta experiencia que es, a su vez, fruto de una cierta relación. Por ejemplo, un objeto estético se confirma cuando llega un sujeto para percibirlo en la realidad presencial de

⁷²⁹ «L'en-soi n'est pas seulement tout ce que l'homme tient à distance comme un spectacle ou comme le théâtre de ses opérations, il es aussi tout ce qui porte l'homme et qui donne naissance». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 126.

⁷³⁰ Nos situamos bien en la definición que Mikel Dufrenne aplica a la realidad de la cultura como organización intersubjetiva. Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 156.

⁷³¹ «Le fond comme origine, la Nature naturante, on ne peut en rigueur la penser puisqu'il n'y a point d'homme pour la penser; il faudrait au moins penser l'insertion de l'homme dans le monde comme Nature naturée». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 126.

una obra de arte⁷³². De allí, diríamos que la naturaleza de un tal objeto estético sería su característica, su realidad que permite que el sujeto lo reciba y lo perciba en su unidad, en su sentido y en su expresión. El sujeto tendría que neutralizar sus fronteras o mejor dicho disminuiría toda distancia que lo separa del mismo objeto estético para poder aproximarse a la luz que le revela su verdad⁷³³. En la realidad vital del sujeto, una obra artística y estéticamente presentada encuentra su mundo sensible y afectivo. Para el sujeto, esta obra deja de ser cualquiera cosa del mundo, se reviste de otras facultades, incluso de las mismas facultades que definen la identidad misma del sujeto. Por eso, Mikel Dufrenne no dudó en llamarle un «casi-sujeto»⁷³⁴.

Recordamos que cuando se habla del hombre, sujeto del conocimiento y de la experiencia estética, se trata del hombre concreto, situado. Se trata de ese hombre que se encuentra en un mundo habitado. Se trata de ese hombre cuya naturaleza primera se encuentra modificada. Se encuentra en un mundo, y tiene capacidades para darse cuenta de que está en el mundo. Se trata de ese hombre que, con las expresiones de Mikel Dufrenne, llamaríamos hombre cuya identidad se define por su «Nature naturée». Está en el mundo, con el mundo y hecho por el mundo. Su Naturaleza «naturée» es su manera de estar en el mundo o con el mundo. Es su manera de relacionarse con lo que hay en el mundo. Es su modo de identificarse en medio de los habitantes del mundo gracias a las relaciones que le toca mantener. Siempre esta experiencia de «estar con» precede y está en el principio de todo discurso y todo conocimiento que se podría formular.

⁷³² Estamos de acuerdo con la definición que Mikel Dufrenne ofrece al término «forma» en su *Fenomenología de la experiencia estética*. «La forma es aquello por lo cual el objeto posee un sentido». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 179. [«La forme est ce par quoi l'objet a un sens». Mikel DUFRENNE, (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 195]. Lo hablaríamos del sentido del objeto estético si ignoramos su mundo y el mundo del sujeto que lo percibe estéticamente.

⁷³³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 181. [Versión francesa, véase p. 197].

⁷³⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 181. [Versión francesa véase p. 197].

No se puede permitir ningún discurso o pensamiento que considere al hombre como un elemento solitario sin posibilidad de abrirse a «otro» fuera de él. El hombre está condenado, positivamente, a «vivir con». Esta es la naturaleza que lo define mejor. Porque es un ente que vive por la presencia del «otro» en su vida. Su «vivir con» le hace aprovechar y disfrutar de la presencia del «otro». Este «vivir con», no es solamente estar delante de algo, sino también estar unido a él. Es lo que expresó mejor Mikel Dufrenne cuando intentó analizar las relaciones que hay entre lo estético y lo erótico:

«Presencia no significa aquí sólo encuentro, proximidad; estar presente no se queda en estar cara a cara con algo, requiere un estar con; sino que también, sin imponer su presencia al otro, sin reducirlo a sí, lo que sería otra forma para ejercer un poder sobre él, se deja disponible para él, cogiendo el ‘estar con’ como si fuera un ‘estar para’»⁷³⁵.

10.2.2.El «yo», siempre en relación

En principio, me parecería difícil, casi imposible, afirmar un «yo» sin relacionarse con algo. Difícil sería defender la realidad de un «yo» totalmente puro en el mundo. Lo que hay, lo que sale a la vista de todo el mundo, es un «yo» que tiene que ver con una comunidad. Se trata de un «yo» que se abre a la realidad de un mundo. Se alimenta de su interior que se exterioriza en su presencia. Ese «yo» es un ente que se encuentra afectado, y modificado por lo que hay en su entorno, la presencia de algo cuya Naturaleza «naturée» se diferenciaría de la suya. Es un «yo determinado por el no-yo»⁷³⁶. Su estar con el «no-yo» implicaría, *ipso facto*, una cierta relación, una cierta comparación entre los dos (el «yo» y el «no-yo»). ¿Cuál sería, entonces, el punto de partida para formular un discurso sobre la existencia de un «yo» y la existencia de un «no-yo»?

⁷³⁵ «Présence ici ne signifie pas seulement rencontre, proximité; être présent ne se limite pas à être en face de, il requiert d’être avec; mais sans imposer sa présence à l’autre, sans le réduire à soi, ce qui serait encore exercer un pouvoir sur lui, bien plutôt en étant disponible pour lui, en voulant l’être-avec comme être-pour». Mikel DUFRENNE, «L’amour. Esthétique-Erotique», en *Revue d’Esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l’amour, la terre», N° 30 (1996), p. 119.

⁷³⁶ Frederick COPLESTON, (1978), *Historia de la Filosofía. De Fichte à Nietzsche, Vol. VII*, p. 49.

Fichte y sus compañeros idealistas alemanes se han preocupado en identificar el «yo» y el «no-yo» sin preocuparse de fundamentar sus discursos sobre estas realidades. No es que les faltara un método, sino que eligieron un método que, ahora, nos parece inadecuado. Ellos no quisieron partir de las cosas, es decir, de su realidad, sino idealizaron todo como si estuvieran en las nubes, fuera de lo real. Han privilegiado demasiado lo ideal olvidando que se define siempre lo ideal partiendo de lo real. Lo ideal es lo ideal de algo. Cayeron en la trampa de sustituir el objeto por su concepto⁷³⁷. Conocer no es abrirse a las ideas y cerrarse a las realidades, sino atender al mundo real⁷³⁸.

Entonces, ¿cuál sería el método más adecuado? Para Mikel Dufrenne, el método más adecuado no es el idealismo puro, ni el realismo excluyente, sino la fenomenología⁷³⁹. Se trata de partir de lo que hay para poder profundizar la realidad verdadera de lo que la fundamenta. Antes de hablar del concepto de un «yo», habría que tener en cuenta que un concepto es siempre un concepto formulado por alguien real. La idea del «yo», que puedo tener, viene de algo real que no he inventado. Viene de una presencia real de algo que me revela progresivamente su todavía no revelado.

De todas maneras, se opina solamente sobre lo que hay. Es la presencia de un mundo en la presencia de un «yo» como uno de los elementos que hay en el mundo. Para él, el mundo es el lugar de encuentro, el lugar para experimentar, en su cuerpo, la presencia de lo que es diferente de él⁷⁴⁰. Lo vive antes de pensarlo. Lo experimenta ya en su cuerpo. Este se comporta para él como una puerta que le abre a lo que hay del exterior. Le hace salir de sí mismo. Le hace trascender de lo que es. Pero, aun así, lo que es, lo ignora todavía. Conocerlo no es todavía su preocupación. Su interés es disfrutar de una experiencia con el mundo y todo lo que el mundo contiene. No sólo su experiencia determina su proximidad o su familiaridad con el mundo, sino que también señala su distanciamiento con todo lo que hay en su entorno. Este distanciamiento es lo que

⁷³⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 31.

⁷³⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 33.

⁷³⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 125.

⁷⁴⁰ Nos referimos a lo que Mikel Dufrenne llama «filosofía de la presencia» [«philosophie de la présence»]. Cf. Mikel DUFRENNE, (1976), *Esthétique et philosophie. T.II, op.cit.*, p. 66.

posibilita su visión clara sobre las cosas. Le permite darse cuenta de que hay otros entes en el mundo⁷⁴¹. De hecho, y con razón, Mikel Dufrenne partió de las relaciones que el hombre tiene con el mundo para poder plantear, luego, las relaciones que el hombre tiene con el otro hombre. «Antes de considerar la relación del hombre al hombre, habría primero que examinar la relación que el hombre mantiene con el mundo»⁷⁴². Esto sí. El hombre tiene un lugar, no sólo central, sino también primordial. Diríamos que, en todo lo que nos ofrece el mundo, como su sentido, «se fundamenta un sujeto personal, que ya dice ‘yo’ y habla por su mirada»⁷⁴³. El «yo» está en un mundo que lo contiene y lo determina. Lo que revela de su ser depende de su mundo. Sin embargo, no hay que perder de vista que el mundo mismo tiene que ser determinado por su «Dasein», o mejor dicho mí «yo» es un «Dasein», un conjunto de elementos cuya verdad se fundamentaría por las relaciones que mantienen entre ellos.

Para concluir, diríamos, sencillamente, que la palabra «yo» expresa realmente todo un mundo, un mundo de relaciones. Es fruto de relaciones. Es esa relación que precede todo, da sentido a todo lo que hay, y acompaña al sujeto caracterizándole como tal en medio de todas sus vivencias con lo que hay a su alrededor. De hecho, al pronunciar la palabra «yo» se hace siempre referencia a algo. Intrínsecamente hay una relación que revela otro mundo. No se trata de un mundo individualista sino de un mundo compartido, de ese mundo que permite una apertura hacia lo nuevo. Tomando prestados el sentido y el lenguaje de los matemáticos, *mutatis mutandis* diríamos que el «yo» se define mejor como una relación puramente reflexiva, es decir, una relación que no permitiría una simetría o una transitividad. Por tanto, el «yo» sería esta mismidad de donde sale una cierta relación justificada por el misterio de la distancia, de la diferencia que tanto hemos evocado a lo largo de nuestro trabajo (seguiremos evocándolo por su importancia en nuestra investigación). Está siempre en juego la realidad de una relación, de esa relación que precede toda forma de determinación o de identificación como un «yo». Porque al

⁷⁴¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 125

⁷⁴² «C'est donc d'abord le rapport de l'homme au monde qu'il faut examiner en premier, avant même de considérer le rapport de l'homme à l'homme». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 125.

⁷⁴³ «Se fonde un sujet personnel, qui déjà dit Je et parle de son regard». Mikel DUFRENNE, (1976), *Esthétique et philosophie. T.II, op.cit.*, p. 65.

decir «yo», se hace diferente. Reclama su existencia. El «yo», de una manera u otra, parece justificarse delante de la presencia de un «no-yo» que se relacionaría con él. El «yo» en el mundo, se ve obligado, no sólo a afirmar sus fronteras con todo lo que no es él, sino también a confirmar la existencia de un mundo poblado cuyo sentido es fruto, no de un aislamiento, sino de una relación recíproca. Entonces, ¿cómo se afirma el sujeto como un «yo»? Y, ¿cómo afirma un «no-yo»? Para contestar a estas preguntas, hay que aclarar, ante todo, el fenómeno de reconocimiento. Porque, como lo veremos en su momento, este fenómeno juega un papel importante en todo lo que se hace para poder demostrar todo lo que hay de la afirmación de un «yo» y de un «no-yo».

10.2.3.Fenómeno de reconocimiento

Es imprescindible analizar el fenómeno de reconocimiento a la hora de explicar la realidad de una experiencia estética. ¿No diríamos que, al participar en una actuación artístico-estética de una coreografía tradicional de tipo ruandés, un espectador presentaba un cierto reconocimiento? ¿Cómo él podría participar si no se reconoce en la misma actuación? ¿Cómo se reconocería si no llega a reconocer al otro que le presenta la misma obra de arte?

El tema de «reconocimiento» aparece muchas veces en los escritos de Mikel Dufrenne. Éste habló de «reconocimiento» en su *Fenomenología de la experiencia estética* cuando, por ejemplo, quería aclarar el sentido del término «representación» en el mundo de la experiencia estética. Se expresó así:

«Tampoco la representación es necesariamente una copia, reproducción o enunciado exacto de un objeto. Si queremos dar a la representación toda su extensión, diremos que existe representación siempre que el objeto estético nos invita a dejar la inmediatez de lo sensible, y nos propone un sentido respecto al cual lo sensible sólo es un medio, y en el fondo indiferente; es decir que deberemos explicitar este sentido por normas que de hecho no pertenecen a la estética, sino a la lógica. Lo que caracteriza a la representación y la opondrá más tarde al sentimiento no es la realidad de lo representado, sino la apelación al concepto: el objeto representado es un objeto identificable que exige ser reconocido y

que espera de la reflexión un comentario indefinido; nos invita a separarnos de la apariencia y a buscar en otra parte su propia verdad»⁷⁴⁴.

Partiendo de estas palabras de Mikel Dufrenne, diríamos que el espíritu de reconocimiento parte de algo con el objetivo de llegar a algo. Parte de algo conocido para volver sobre este algo, pero de una manera cada vez más nueva (de una etapa a una etapa más avanzada que la primera). Lo que podríamos llamar «primer conocimiento» no sería posible sin un cierto encuentro que posibilita la realidad de una relación. Ese conocimiento es la primera etapa, pero no es la última. Puede ser inmediata, como lo es en el caso de una experiencia estética donde lo sensible se impone al sujeto. Le abre su mundo para poder sentirlo, no fuera de sí mismo, sino en su mismo cuerpo. Lo siente, e *ipso facto*, siente en sí mismo la invitación de ir mucho más allá para encontrar su sentido. Allí aparecería el uso de la inteligencia y de la lógica. El sujeto llega al sentido de una obra artísticamente presentada, no como algo que inventa, sino como algo que recibe nuevamente, como algo que viene a confirmar lo que había recibido antes (en el primero contacto). Lo sensible deja de ser lo inmediato para servir de médium en el descubrimiento del sentido y de la verdad de una obra presentada.

Según esto, diríamos que Mikel Dufrenne se distanció de José Ortega y Gasset con sus mundos interiores⁷⁴⁵. José Ortega y Gasset pensaba en los años treinta (1934) que estos mundos son totalmente diferentes de la realidad de las cosas. Hay distancia entre

⁷⁴⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 359. [«Et la représentation n'est pas forcément copie, reproduction ou énoncé exact de cet objet. Si nous voulons donner à la représentation toute son extension, nous dirons qu'il y a représentation toutes les fois que l'objet esthétique nous invite à quitter l'immédiat du sensible, et nous propose un sens à l'égard duquel le sensible n'est qu'un moyen, et au fond indifférent; c'est-à-dire que nous avons à expliciter ce sens selon des normes qui n'appartiennent pas à l'esthétique, mais à la logique. Ce qui caractérise la représentation et l'opposera plus tard au sentiment, ce n'est pas tant la réalité du représenté, c'est cet appel au concept: l'objet représenté est un objet identifiable qui exige d'être reconnu et qui attend de la réflexion un commentaire indéfini; il m'invite à me détourner de l'apparence et à chercher ailleurs sa propre vérité». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 389].

⁷⁴⁵ Cf. José ORTEGA Y GASSET, (1977), *Ideas y creencias y otros ensayos de filosofía*, 11ª edición, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, p. 52–58.

ellos y las realidades, hasta oponer las ideas a sus realidades. Para él, el mundo interior es obra de la fantasía. Es fantástico, es decir, «opuesto a lo real»⁷⁴⁶. Estamos delante de un puro realismo que excluiría el papel importante que tiene el ser humano para descubrir la realidad de las cosas. Sin embargo, las facultades humanas no sirven para edulcorar o cambiar equivocadamente las verdades de cosas, sino para contribuir a la recepción de la verdad que ellas dejan de ver. Ahí entraría la capacidad humana para poder darse cuenta de todo esto sin inventar nada. Es lo que Mikel Dufrenne intentó demostrar cuando apoyó la idea según la cual la verdad de las cosas se hace ver poquito a poco desde lo interior a lo exterior. No negó que de lo exterior podría contemplar la verdad de las cosas. No apoyó la idea según la cual todo lo que es verdad ofrecida por lo interior es un invento del hombre tal cual lo pensó José Ortega Y Gasset a su momento⁷⁴⁷. Se prohibió separar dentro de la realidad de las cosas lo interior y lo exterior en el proceso que se hace para darse cuenta de la presencia de las cosas y sus verdades y para poder disfrutarlas. Por supuesto que Mikel Dufrenne no fue partidario de filosofías idealistas, tampoco lo fue de las realistas. Para él, lo interior de las cosas esconde la verdad que hay que acceder por vía de lo aparente, en nuestro caso de lo sensible.

Dicho esto, el reconocimiento que nos interesa, es el que caracteriza al ser humano de todas las edades, parte de algo para llegar a algo. Parte de un conocimiento de algo. La primera etapa no sería el reconocimiento sino el conocimiento que a su vez es fruto de un encuentro. ¿Cómo sería este conocimiento? Quizás por la complejidad del tema, Mikel Dufrenne no se atrevió a estudiarlo. Pero no dudaría de que ese conocimiento que sea, sin duda, fruto de un encuentro de dos cosas diferentes, de un distanciamiento que posibilita la contemplación, de un despertador que sacaría el sujeto del sueño de confundirse con todo el mundo, una trascendencia⁷⁴⁸. Todo esto supondría una comunicación, «una comprensión inmediata»⁷⁴⁹. No hay comunicación sin un «logos».

⁷⁴⁶ José ORTEGA Y GASSET, (1977), *Ideas y creencias y otros ensayos de filosofía*, op.cit., p.53.

⁷⁴⁷ Cf. José ORTEGA Y GASSET, (1977), *Ideas y creencias y otros ensayos de filosofía*, op.cit., p. 52.

⁷⁴⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 147.

⁷⁴⁹ Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 146.

Se expresa primero lo que fue recibido, y fue recibido porque, antes se había sido comunicado.

Ahora bien, cabe preguntarnos si ese conocimiento sería, entonces, un «mono-logos» o un «dia-logos». En nuestro caso, se justifica más la realidad de un «dia-logos» que la de un «mono-logos». Se habla de un conocimiento cuando hay una recepción de algo. Esa recepción podría ser considerada como un discurso, como una manera de expresar, como una respuesta a algo ofrecido (considerado como discurso). Si admitimos como José Ortega Y Gasset que el conocimiento es «toda opinión sobre lo que hay»⁷⁵⁰, diríamos también que esta opinión debería tener un punto de partida. No habría, por supuesto, esta duda de que se presentaría al principio. De hecho, «el hombre no puede comenzar por dudar»⁷⁵¹. Se trata de un encuentro dialogal que implicaría una apertura como característica de los protagonistas. Se trata de esa apertura que lleva el «yo» al reconocimiento de la realidad de un «no-yo».

10.3. Afirmación de la realidad del «yo» y del «otro-yo»

Ahora bien, ¿cómo el sujeto se afirma en el mundo poblado de tantos entes? ¿Cómo se afirma como un «yo» diferente a «otro-yo» que podría encontrar en su mundo? ¿Ese hecho de descubrirse tal como es, se saldría también de esa realidad de encuentro dialogal? ¿Este descubrimiento de un «yo» diferente de lo que hay en el mundo, confirmaría la idea de «apertura» que hemos demostrado con el espíritu del reconocimiento? ¿Este fenómeno de reconocimiento desempeñaría un papel en ese proceso de conocerse como un «yo», y de conocer al «otro» como un «no-yo» y un «otro yo»? Todas estas preguntas son las que nos van a entretener a continuación.

⁷⁵⁰ José ORTEGA Y GASSET, (1977), *Ideas y creencias y otros ensayos de filosofía*, op.cit., p. 58.

⁷⁵¹ José ORTEGA Y GASSET, (1977), *Ideas y creencias y otros ensayos de filosofía*, op.cit., p. 54.

10.3.1. Apertura a un nuevo mundo

¿Cómo el hombre reconoce a otro hombre? ¿Cómo el espectador reconoce a otro hombre a través de una obra de arte? ¿Qué papel es el que juega aquí el fenómeno de reconocimiento? Intentaremos responder a estas preguntas para poder definir el «otro» que parece aparecer delante de los ojos de un sujeto dado. Pero, ¿por qué debemos definir el «otro» antes de definir, primero, el «yo» que es sujeto de todo conocimiento y reconocimiento?

La razón es metodológica. Reconocer al «otro» es la primera verdad que se impone al ser humano⁷⁵². El «otro» nos parece como un espejo donde el «yo» se mira y aprende algo de sí mismo. Para el «yo», es un impulso para ir descubriendo lo que ignoraba anteriormente. Tal cual lo explicó mejor Mikel Dufrenne diciendo, de su manera, que «reconocer significa también respetar: saludar en el otro a otro ‘yo’, mi semejante, y mi igual»⁷⁵³. Se trata de un encuentro. Como primero en todo proceso epistemológico, es encuentro abre siempre nuevos horizontes. Pero antes de este encuentro, el llamado «sujeto» había vivido sin disfrutar de su vivencia, sin poder expresar sus vivencias o los frutos de sus vivencias. Había vivido en un mundo sin darse cuenta de nada de su mundo. Vivía en un mundo sin límites, un mundo de una pura libertad. No se trata de esa libertad al estilo sartriano, de esa libertad limitada por la presencia del «otro», sino de esa libertad definida por el hecho de sentirse «poseído» por el prójimo⁷⁵⁴. No hay ni «yo» ni «tú». Todo es uniforme y confuso no hay distinción entre sujeto y objeto⁷⁵⁵.

Los sentidos corporales, con su poder, abre un mundo para el sujeto, un mundo poblado de entes, de muchos entes que no él no lo hubiera imaginado. Se trata de un mundo que se abre delante de él, pero que, al mismo tiempo, le abriga, le penetra y deja

⁷⁵² Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p.145.

⁷⁵³ Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 152.

⁷⁵⁴ Cf. Jean-Paul SARTRE, (1981), *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, op.cit., p. 455.

⁷⁵⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1996), «L'amour. Vers un Éros cosmique», en *Revue Esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 101.

penetrar por él. «Acoger el objeto, es recoger el sentido. Porque esta carne habla, abre un mundo: al perderse en ella, se abre a este mundo, se deja penetrar por él»⁷⁵⁶. Los sentidos le han ayudado a integrarse en un mundo diferente de su mundo habitual. Se trata de una propuesta hecha por un mundo que no lo dejaría tranquilo antes de compaginar con él. Se trata de un mundo que le invita, no sólo a salir de sí mismo para exteriorizarse, y para trascender lo que era antes, sino también a ir mucho más allá abrazando lo siempre nuevo que sale a ese encuentro. Se trata de un mundo, no de quietismo, sino de movimientos. Se trata de un mundo de cambio. Se trata de un mundo donde hay que dejar sitio al otro, a lo diferente. Se trata de un mundo donde hay un antes y un después. Se trata de un mundo donde hay que pasar de un estado a otro estado. En pocas palabras, se trata, de un cierto modo, de un mundo de relaciones, y de interrelaciones entre diferentes elementos que hay en él. Es un mundo donde se puede vivir y experimentar las diversidades. Esas diversidades que caracterizan a ese mundo, se fundamentan en lo que podríamos llamar fenómeno de la diferencia que, a su vez, es también fruto de una cierta comparación incesante que acompaña y caracteriza al espíritu de la manifestación en un mundo nuevo que se abre.

El sujeto, dotados de sentidos, se da cuenta de la realidad de un nuevo mundo en su realidad personal. Su apertura a él, le cambia, no a un vecino indiferente, sino a un vecino implicado en la vida de los que se ponen en contacto con él. El nuevo mundo se hace real en la vida de un sujeto consciente de lo que vive en su carne. En este caso, dentro de otros entes que habitan el nuevo mundo, el hombre sería el más privilegiado. Porque el hombre es uno de los entes que se da cuenta de que no está solo en el mundo: hay otros entes a su lado. Este darse cuenta, de una manera u otra, le abre a la verdad de los límites que manifiestan la identidad de cada ente, y la de su diferenciación con otros entes. Los sentidos son instrumentos para poder determinar la presencia de algo. Determinar la presencia de algo es, de una manera u otra, delimitar, poner las fronteras para poder identificar y caracterizar a una y otra cosa. Es una manera que el sujeto tiene para poder

⁷⁵⁶ «Accueillir l'objet, c'est recueillir du sens. Car cette chair parle, elle ouvre un monde: à se perdre en elle, on s'ouvre à ce monde, on se laisse pénétrer par lui». Mikel DUFRENNE, «L'amour. Vers un Éros cosmique», en *Revue Esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 120.

manejar las diferencias. Es reconocer lo que son en realidad, confirmar su verdad que las diferencias hacen descubrir y que el cuerpo siente y vive.

Estamos delante de una dialéctica de «distancia y proximidad». La distancia convive con la proximidad. De un lado, el sujeto debe distanciarse para poder ver mejor. Es ese distanciamiento lo que permite pensar el mundo tal cual se hace ver en estas palabras de Mikel Dufrenne: «el hombre no cesa de excluirse del mundo para pensarlo, disimula de ser observador absoluto que no está situado en ningún sitio en el momento que reivindica la objetividad rigurosa del saber»⁷⁵⁷. De otro lado, ese distanciamiento que permite ver mejor, no podría ser posible sin la realidad de la idea de una proximidad.

¿No es esta dialéctica distancia-proximidad la que posibilitaría también toda experiencia incluso una experiencia estética? Acaso, ¿no nos sentiríamos más cerca de la presencia del objeto estético mientras que su verdad no cesa de escapar de nuestra dominación? Experimentar la verdad de las cosas remite al ser humano a un mundo nuevo, a esa fuente inagotable de verdades escondidas en la realidad misma que las cosas dejan a su disposición. Cuando es consciente de la realidad de ese nuevo mundo y de las cosas que hay en él, el ser humano siente la obligación de sentirse más humilde, más fiel delante de lo que el mundo le revela. Se trata de esas actitudes que el ser humano adquiere mucho más cuando se dispone a familiarizarse con el mismo mundo. El bailarín de la cultura ruandesa, en su caso, lo veremos guardar siempre un rato de silencio o de meditación antes de actuar. A los ojos de Mikel Dufrenne, este momento sería calificado como reducción fenomenológica. Porque se trataría de facilitar lo que llama *rendre à l'oreille une sorte de virginité*” [permitir al oído de acceder a algo de virginidad]⁷⁵⁸. El bailarín lo hace para dejarse penetrar primero por el ritmo y la melodía de la música artística que le toca a presentar artística y estéticamente⁷⁵⁹. Se da cuenta de que lo que

⁷⁵⁷ «L’homme ne cesse de s’exclure du monde pour le penser, il feint d’être observateur absolu qui n’est plus situé nulle part dès qu’il revendique l’objectivité rigoureuse du savoir». Mikel DUFRENNE, (1966), *Jalons*, *op.cit.*, p. 12-13.

⁷⁵⁸ Mikel DUFRENNE, «L’art et le sauvage», en *Revue d’Esthétique*, N°3-4 (1970), Librairie C. Klincksieck, Paris, p. 243.

⁷⁵⁹ Ver, en el anexo de su libro citado, la interpretación que Jean-Paul Nkulikiyinka hace sobre la foto N° 21 de las bailarinas de los años 1936. Escribe: «atentas a la melodía, estas bailarinas se llenan de ritmo antes de empezar con la primera de la danza ‘umudiho’». [«Attentives à la melodie, ces danseuses se gorgent de

hay no depende de él. No es él el creador de la verdad de las cosas, sino el instrumento para que esa verdad sea recibida e identificada como tal. Presta lo que es y lo que tiene para que las cosas manifiesten lo que son, la verdad de un nuevo mundo.

La revelación de la verdad de un mundo nuevo y lo que hay en él, está bajo la autoridad y el control del mismo mundo. Pero el discurso que se formula está lleno de reconocimiento en sentido de respeto⁷⁶⁰, como lo hemos subrayado anteriormente, reviene al hombre. Se trata de un ser capaz de decir «yo», un ser abierto para comunicar. Porque, igual que es capaz de decir «yo», es capaz de decir también «tú».

Se dice «yo» cuando se separa de lo que es diferente de él tal como lo veremos un poco más adelante. Ahora nos consta que, dentro de lo que cabe, ese mismo «yo» es capaz de reconocer a su semejante y su igual en el mundo, el «otro-yo». Esto no quiere decir que el ser humano dominaría todo del «otro» su semejante. Siempre se le escapa de la verdad del «otro-yo». El «otro-yo» se le revela como un ser que, por su interioridad más profunda, por su libertad y por su naturaleza que no cesa de provocar al que se pone en contacto con él, resiste siempre a cualquiera dominación ajena. El «otro-yo» aparece demostrándose con una cierta resistencia que se originaría de su propio interior. No permite que nada ni nadie le tratase como quiere. El «otro-yo» «me impide tratarle como medio y también me impide negarle»⁷⁶¹ escribió Mikel Dufrenne a propósito. ¿Sería lo mismo para un bailarín del arte musical y tradicional de los «banyarwanda»?

El «otro-yo» se revela, no como una cosa entre otras cosas, sino como una cosa peculiar por su individualidad. Él es único tal como lo explicó Mikel Dufrenne⁷⁶². No sólo escapa a toda dominación, sino que también parece esconderse mientras pone su persona a la luz. En las manos del «yo», el «otro-yo» se queda misterioso en el sentido

rythme avant de démarrer dans la première phase de la danse ‘umudiho’»]. Jean-Baptiste NKULIKIYINKA, (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle, op.cit.*, p. 287. Véase la Foto en el Anexo N° 10 de nuestro trabajo.

⁷⁶⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 152.

⁷⁶¹ «M’interdit de le traiter comme moyen et de le nier». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 152.

⁷⁶² Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l’homme, op.cit.*, p. 155.

religioso del término. La totañidad del «otro-yo» no se encuentra revelado por su simple presencia en la presencia del «yo». Lleva su «propio nombre»⁷⁶³ igual que el «yo». Pero aun así, su presencia instauro siempre una cierta comunicación⁷⁶⁴ que se encuentra motivada, no por una mismidad, sino por una diferencia que se establece entre «yo» y un «otro-yo».

10.3.2. Implicación del fenómeno de la diferencia

Para poder enterarse de la presencia del «otro-yo», el «yo» tiene que aceptar entrar en el proceso de experimentar la presencia del «otro», aceptándolo en su vida, y conviviendo con él. No sólo tiene que darse cuenta de que no se trata de estar solo, encerrado en su mundo, sino que la experiencia con el «otro» le confirma que está en el mundo poblado por diferentes entes. Es verdad, lo que le abre los ojos, no es la mismidad, sino esta realidad del fenómeno de la diferencia que genera y justifica la mismidad. Si no fuera así, no notaría la diversidad en lo que hay en el mundo. Cada objeto que hay en el mundo es singular y diferente. Es diferente en comparación con el otro. Eso sí, siempre la diferencia es fruto de una cierta relación comparativa que se establece entre más de un elemento.

Esta realidad de la diferencia que se nota en la realidad de las cosas que hay en el mundo, no impide la manifestación y la afirmación de la existencia de semejanzas que se podrían establecer entre los elementos que hay en el mundo. Es lo que Mikel Dufrenne parecía afirmar cuando demostró que también en las cosas que se parecen abriga en ellas la realidad de la diferencia. Decía: «la idea de la semejanza es detectada siempre sobre la experiencia de la diferencia»⁷⁶⁵. Hacer la experiencia de la diferencia es el punto de partida para ir viendo y conociendo la realidad de otros entes en el mundo. La experiencia

⁷⁶³ Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 156.

⁷⁶⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 156.

⁷⁶⁵ «L'idée de la ressemblance est toujours conquise sur l'expérience de la différence Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, op.cit., p. 155.

de la diferencia es así el punto de partida para que otros entes vayan revelándonos. Ellos nos revelan dos categorías de la verdad: la verdad sobre ellos y la verdad sobre el sujeto que los experimenta.

El sujeto de esa experiencia de la diferencia que hay entre los elementos del mundo, se encuentra fascinado por la identidad que tiene cada objeto. Estamos delante de una alteridad que se abre y que se impone para poder justificar la incapacidad que el «yo» (como sujeto de una experiencia) tiene para dominar todo de las cosas que hay en el mundo. Toda cosa tiene una profundidad inmensa que el sujeto no puede agotar. El «yo-sujeto» recibe lo que una cosa experimentada le ofrece. Así que, lo que se sabe, no es la pura invención de un sujeto, como lo hemos expresado anteriormente, sino lo que la cosa, que está ahí, deja ver (lo que él revela). Las fuentes de sus revelaciones son inagotables: siempre hay algo que revelar al que quiere escuchar, ver, y aprender de ella.

Entonces, el sujeto, testigo de la diferencia que hay entre los entes que hay en el mundo, se compromete a presentarse como un vaso vacío que necesita ser llenado, como ente incompleto buscador de su complemento en la presencia del «otro». Diríamos que el fenómeno de la diferencia, y sobre todo la relación que se establece entre el «yo» y los otros entes, empujaría al mismo «yo» a considerarse y a experimentarse como un ente necesitado, un ente caracterizado, no sólo por lo que es o tiene, sino también por lo que no es, y no tiene. A propósito, escribió Mikel Dufrenne, en las primeras páginas de su libro *Pour l'homme*, que «este hombre es únicamente hombre por lo que él mismo no es, por la vida en él y la cultura entorno a él»⁷⁶⁶.

Encontramos aquí la reconciliación maravillosa de un Heráclito y de un Parménides. Trascendemos el espíritu lógico para permitirnos afirmar que el Ser y el no-Ser se necesitan mutuamente, uno a otro, para ser definidos. Es lo que Mikel Dufrenne, en muchas ocasiones, afirmaba diciendo que cuando uno niega algo, lo afirma de una manera u otra como en el caso de la filosofía que negase la importancia de la filosofía del hombre o sobre el hombre. Si hay alguien que niega la existencia de esta filosofía que

⁷⁶⁶ «Cet homme n'est homme que par ce qui n'est pas lui, par la vie en lui et la culture autour de lui». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p. 12.

sepa que, de una manera u otra, la está haciendo⁷⁶⁷. ¡Cuántas veces, los pensadores han recurrido a los contrarios para poder expresar mejor lo que tenían que expresar⁷⁶⁸!

10.4. Conclusión

No hay lugar a dudas de que la experiencia del «fenómeno de la diferencia» abrió caminos para un encuentro dialógico, para poder conocer mejor el mundo y lo que hay en el mundo. En este espíritu se situarían estas preguntas que parecen surgir de las consideraciones metafísicas de Gottfried W. Leibniz: ¿«por qué es más bien que no-es y (...) por qué es de tal forma con preferencia tal otra»⁷⁶⁹? Pero lo más llamativo es que el sujeto del conocimiento, que es el hombre, no se ha quedado solamente en contemplar las diferencias, sino que también ha llegado a reconocer a otro hombre como un ente semejante a él. Casi como le pasó a Adán en la Biblia. En una actitud de contemplación y mirando a Eva entre los que desfilaban delante de él, dijo: «este es hueso de mis huesos»⁷⁷⁰. ¿Acaso conocía antes a Eva para seguidamente poder valorarla? A esta pregunta, un Mikel Dufrenne contestaría diciendo que la reacción y la declaración de Adán al ver a Eva, hubieran sido una conclusión después de un momento de contemplación. Primero habría visto algo, y luego habría mirado a sí mismo para poder notar elementos que compartía con Eva. El punto de partida no hubiera sido la realidad misma de Adán como sujeto de la contemplación, sino la presencia manifestada de la realidad del otro ente fuera de él. Se comparó a todo lo que desfilaba delante de él. Y por fin encontró una que al parecer a él en algo seguía siendo diferente de él, siguió guardando sus individualidades. Solamente era hueso de sus huesos. Además de esto, surgió, en su discurso sobre ella, una afirmación que todavía no se había hecho sobre sí mismo. No sólo, reconoció a Eva como su hueso, sino que también, se definió

⁷⁶⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme, op.cit.*, p. 117.

⁷⁶⁸ ¿Acaso la teología llamada negativa no se situaría en la misma línea de lo que estamos expresando aquí?

⁷⁶⁹ Gottfried W. LEIBNIZ, (1983), *Monadología. Discurso de metafísica. Profesión de fe del filósofo, op.cit.*, p.157.

⁷⁷⁰ Cf. *Génesis 2:15-23*, en *Biblia*

implícitamente como un «alter del alter». *Mutatis mutandis*, siguiendo las consideraciones de Mikel Dufrenne, diríamos que el hombre, sujeto del conocimiento, «es siempre el otro, el otro del prójimo y el otro de sí mismo»⁷⁷¹.

De todas formas, esta realidad de la diferencia que se ofrece como apertura al descubrimiento de la verdad del «otro» y sobre todo del «otro-yo» que está en la presencia del «yo», revela una cierta distancia imprescindible para toda experiencia. Se trata de esa distancia que se establece entre el sujeto de una experiencia y el objeto de la misma experiencia, de esa distancia la que fundamenta la realidad misma de una relación que fundamenta todo fenómeno de experiencia. No sólo el «yo» se individualiza, o se diferencia del «otro», sino que se establece trascendentalmente una cierta comunicación entre los dos.

⁷⁷¹ «Il est toujours l'autre, l'autre d'autrui et l'autre de soi». Mikel DUFRENNE, (1968), *Pour l'homme*, *op.cit.*, p. 13.

CAPÍTULO 11

TRASCENDENCIA EN UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE UNA DANZA ESTÉTICAMENTE PRESENTADA

11.1. Introducción

No hemos dudado que la experiencia estética es la única experiencia capaz de ofrecernos clave para comprender y explicar la realidad de un objeto estético. Gracias a ella, un sujeto experimenta la presencia de un objeto estético en cualquiera realidad de una obra de arte. Una danza como obra artístico-estética no podría hacer ninguna excepción. También, se encuentra reconocida como tal, en toda su verdad, gracias a una experiencia estética hecha por un sujeto. Se revela como tal delante de los sentidos de un sujeto que la percibe. De ahí, una experiencia estética se diferencia con otras experiencias llamadas experiencias sensibles. Es verdad que, por el papel desempeñado por los sentidos corporales en una experiencia estética, ésta se aproximaría más a la realidad de una experiencia sensible. Sin la intervención de los sentidos corporales, una experiencia estética se reduciría a nada.

Pero una experiencia estética no se queda solamente al nivel de lo que nos ofrecen los sentidos corporales. Va mucho más allá. También tiene algo que ver con sentimientos, emociones, vivencias o pensamientos provocados por las informaciones que nos ofrecen los sentidos. En la realidad de la experiencia estética, los sentidos servirían como medio y no como fin. Porque «lo sensible se vive en las llamadas experiencias estéticas de otra forma que la vida cotidiana» tal cual lo escribió el profesor Ricardo Pinilla Burgos en su artículo «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie»⁷⁷². Por los sentidos y su capacidad sentimental, un ser humano se ve empujado a apreciar o a menospreciar a una cosa que se ofrece durante su

⁷⁷² Cf. Ricardo PINILLA BURGOS, «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, N° 1-2-3 (2009), p.544.

experimentación. ¿No sería esta idea que defendió también Mudiji Malamba cuando, comentando esa exclamación característica de un ser humano? Demostró que la misma exclamación, siendo sentimental, se eleva al nivel espiritual. Decía: «¡Ah que bello! Expresa un sentimiento que puede elevar al que lo experimenta a una esfera de satisfacción, y de apaciguamiento no materiales, y de alegría espiritual»⁷⁷³. Es cierto, lo estético encontrado eleva el espíritu del sujeto haciéndole diferente de lo cotidiano de su vida. Ayuda al sujeto a trascender su situación personal sin abandonar, quizás, su afectividad o su intimidad.

¿Cómo se verifica ese fenómeno de la trascendencia en el objeto estético y en la vida del sujeto de la experiencia estética como la de una coreografía artística y estéticamente presentada? Contestar a esta pregunta, será el objeto de este capítulo. Analizaremos la realidad del fenómeno de la trascendencia en la experiencia de lo estético. Averiguaremos si ese fenómeno no tiene nada que ver con el fenómeno de una comunicación dialogal que hemos evocado más de una vez en nuestro trabajo. Se exige hacer un análisis, primero, del sentido que tiene el término «trascendencia» en general, y segundo, del sentido de la misma trascendencia en el mundo de una experiencia estética.

11.2. Experiencia del fenómeno de una trascendencia

Para poder explicar el mundo y sus cosas, el ser humano acude, muchas veces, a la experiencia, como instrumento de gran importancia. Basta echar una mirada en el mundo de las ciencias llamadas experimentales para darse cuenta de que la experiencia ha sido usada, y sigue siendo utilizada, hasta hoy, como punto de partida para poder analizar la realidad, o la veracidad de las cosas en el mundo. ¿Cómo se ha utilizado la experiencia en el mundo de la obra de arte? Una de las preguntas que nos hemos planteado

⁷⁷³ « Ah que c'est beau ! » Exprime un sentiment qui peut élever celui qui le profère, dans une sphère de contentement et d'apaisement non matériels et de joie spirituelle ». MUDIJI MALAMBA, « Elévation spirituelle par l'esthétique en Afrique noire » en *L'Afrique et ses formes de vie spirituelle*, « Actes du deuxième Colloque International, Kinshasa 21-27/11/1983 », Centre d'études des religions africaines, Facultés Catholiques de Kinshasa, p. 251.

al principio de nuestro trabajo. La misma pregunta nos interesa ahora para poder analizar y explicar detalladamente lo que pasa cuando, por ejemplo, por una coreografía artística y estéticamente presentada, uno se siente llevado al nivel más alto, es decir, al más allá, al mundo nuevo, al mundo de lo estético. Para no caer en una confusión, hace falta aclarar el sentido de la palabra «trascendencia». Sería una manera de preparar el terreno a lo que analizaremos sobre el fenómeno de la trascendencia, en el mundo de lo estético causado y sostenido por una presentación artístico-estética de una obra musical como la coreografía al estilo tradicional de los «banyarwanda».

11.2.1. Una diferencia que lleva a un más allá

Etimológicamente, el término «trascendencia» es un compuesto de dos términos latinos «trans» y «ascendere» cuyo conjunto podría tener el sentido de elevarse, ir más allá⁷⁷⁴. Son estos sentidos que caracterizan muchas veces, a este término en el pensamiento de Mikel Dufrenne. Según él, «trascender, es traspasar la objetividad de los saberes, pero también traspasar toda objetividad»⁷⁷⁵. Aunque Mikel Dufrenne, en su filosofía estética, no analizó explícitamente el tema de la «trascendencia», se nota claramente que fue influido y marcado por las concepciones de su tiempo sobre ese tema de la «trascendencia». No se alejó de ellos. Utilizó el termino para poder comprender la realidad del objeto de una experiencia estética. Sabía claramente que, en todo lo que se manifiesta de una experiencia estética, transluce la realidad otra, la realidad de la alteridad. Se trata de esa «alteridad creadora» que posibilita⁷⁷⁶, dentro de sí misma, la revelación de algo más. Por eso, para él, la «trascendencia» no puede ser sólo un hundimiento de lo físico en lo metafísico. La realidad de una trascendencia, en vez de

⁷⁷⁴ Cf. « Transcendance » en V.a., (1989), *Nouvelle Encyclopédie Catholique*, Droguet - Ardant/Fayard, Paris, p. 671.

⁷⁷⁵ « Transcender, c'est dépasser l'objectivité des savoirs, mais aussi dépasser toute objectivité ». Mikel DUFRENNE, (1947), *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, *op.cit.*, p. 52.

⁷⁷⁶ Cf. E. SAURA GÓMEZ, «Trascendencia», en Mariano MORENO VILLA (dir.), (1997), *Diccionario de pensamiento contemporáneo*, Edición San Pablo, Madrid, p. 1187.

negar la realidad de lo físico, se sirve de ella para abrir nuevos horizontes, para abrirse a un mundo que va más allá de lo sensible, de la apariencia, de las fronteras de lo material.

La idea del fenómeno de la trascendencia supone una cierta comparación entre diferentes elementos (estos elementos tienen que estar en relación entre ellos). Se trata de un proceso de distinción y de separación. Dentro de la multiplicidad que caracteriza al mundo que se abre, los elementos se revelan individualizándose. Esta manera de separar estableciendo relaciones entre realidades supuestamente diferentes, fundamenta una forma de estar, no sólo en el mundo físicamente demostrable, sino también en su más allá, en un mundo metafísico. La relación que hay entre entes diferentes abre las puertas de su verdad. Y esta verdad tiene tendencia a esconderse en lo más allá, en un nivel más alto, en el fondo de un mundo, en lo interior de lo aparente.

Gracias a este fenómeno de la trascendencia, el creador no se confunde con sus creaturas; lo sagrado se distingue de lo profano, la obra de arte marca su distancia diferenciadora con otras obras que hay en el mundo. Por supuesto que será también el mismo comportamiento del objeto estético en el mundo. Mikel Dufrenne, hablando del objeto estético, nos lo asegura diciendo: «incluso si no rompe completamente, si continúa siendo una cosa del mundo, y una cosa percibida como cosa del mundo, trasciende su condición de cosa al oponer al mundo su mundo»⁷⁷⁷. Notamos, aquí, no sólo la realidad de una semejanza, sino también la del fenómeno de una diferencia. La realidad de la semejanza está lejos de llevarnos a la confusión de objetos. De hecho, nos consta que esta misma realidad de una semejanza no podría justificarse plenamente sin referencia a la del fenómeno de la diferencia. Se trataría de esa diferencia que separa sin anular. Desde luego, sería la misma que justifica la realidad de la trascendencia. Separa, no para quedarse en una pura individualidad, sino para llegar a una universalidad.

Hablar de la «trascendencia» es poder, no sólo separar, sino también referirse a algo: a lo noúmeno, a la verdad de las cosas, a la profundidad que una obra de arte nos

⁷⁷⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 208. [«Même s'il ne fait pas sécession complète, s'il reste une chose du monde, et une chose perçue comme chose du monde, il transcende sa condition de chose en opposant au monde son monde». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 221].

transmite. De hecho, Mikel Dufrenne afirmaba que la «verdad de la ópera» está más allá⁷⁷⁸. Lo que se siente por los sentidos corporales abre a un campo amplio de revelaciones que va más allá de lo que el cuerpo podría ofrecer. Todo esto manifiesta el poder que dispone el objeto estético, no sólo para mover espíritus, sino también para encarnarse de varias maneras y en muchas cosas⁷⁷⁹.

Estamos delante de una exigencia estética, de un proceso que va de lo infinito a lo finito⁷⁸⁰. Es este proceso el que permite que las cosas revelen lo que tienen en su verdad, en su esencia⁷⁸¹. Este proceso no quiere decir que se suprimiría el fenómeno de la inmanencia para poder entrar en la realidad del fenómeno de la trascendencia. Al contrario. La realidad de lo trascendente se hace ver en la realidad misma de lo inmanente. Se deja percibir incluso en la superficie inmanente tal cual el profesor Ricardo Pinilla Burgos lo demostró en su artículo ya citado «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en la superficie»⁷⁸². Y, esto es cierto. En el caso del arte, por ejemplo, lo trascendente se relaciona siempre con lo aparente que se hace visible en la superficie. Para poder acercarse a la verdad de cualquier cosa hay que pasar por la vía del aparecer ya que su verdad se revela «ligada a su aparecer»⁷⁸³. Además, Mikel Dufrenne, con razón, afirmó que «el objeto estético conserva los caracteres de la cosa siendo más que cosa»⁷⁸⁴.

⁷⁷⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 48-49. [Versión francesa, véase p. 38-39].

⁷⁷⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 25. [Versión francesa, véase p. 11].

⁷⁸⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 66. [Versión francesa, véase p. 58].

⁷⁸¹ Cf. «La aperturidad» del Dasein. Cf. Martin HEIDEGGER, (2006), *Ser y tiempo*, *op.cit.*, p. 242 -246.

⁷⁸² Ricardo PINILLA BURGOS, «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, N° 1-2-3 (2009), p. 543.

⁷⁸³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 81. [Versión francesa, véase p. 80].

⁷⁸⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 37. [«L'objet esthétique garde les caractères de la chose tout en étant plus que chose». Mikel

Entonces, no hay que minusvalorar la importancia de la apariencia en la realidad de la experiencia estética y de la manifestación de la verdad del objeto estético. ¿Qué sería de una experiencia estética si ignorásemos la realidad de la apariencia de las cosas? Este aparecer de las cosas es lo que motiva, empuja a moverse hacia lo interior revelado por las cosas. Es este empuje el que implica, anteriormente, haber vaciado sitios para poder llenarlos después. Es este empuje el que ocasiona cambios en el tiempo y en el espacio para estar enteramente ahí (el objeto estético) sin enterarse ni de la hora y ni del lugar donde se está pisando. Así, la docilidad y la fidelidad que caracteriza al sujeto que disfruta de la presencia del objeto estético en su propia presencia son uno de los elementos que manifiesta la realidad del fenómeno de la trascendencia, no sólo en la realidad de la cosa artística, sino también en la situación misma del sujeto de una experiencia estética.

Volviendo al tema de la superficie, diríamos que ésta juega un papel importante a la hora de aclarar la realidad de la trascendencia de tal objeto en el mundo. Esto no quiere decir que la trascendencia sea algo que se adhiere a la superficie de una cosa. La realidad de la trascendencia se funda y se hace diferente partiendo de la realidad de la inmanencia. Es algo que hay que buscar en la intimidad de lo inmanente. Es anterior a él y está en su interior. Lo inmanente puede servir de camino o de puente, pero nunca debe ser considerado como el final. Ayudaría al salto⁷⁸⁵ de un nivel a otro, del objeto al no-objeto, de la objetividad a la no-objetividad⁷⁸⁶, de lo material a lo espiritual.

En el caso de la realidad de la experiencia estética de una danza artística y estéticamente presentada, el bailarín ofrece a su espectador posibilidades de respuestas para sus inquietudes. El sujeto se presenta delante de una obra de arte como un «ser con sed», que reclama ser aliviada por la presencia misma de la realidad de un objeto estético. Se presenta con necesidad de ser llenado por la presencia de ese objeto estético. Está motivado por algo que todavía no tiene, pero que hay que buscar más y más. Está en

DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 27].

⁷⁸⁵ Estamos conscientes que el término «saltar» no conviene en la filosofía de Mikel Dufrenne. Aquí lo usamos para poder expresar esa continuidad que sale del pasado para acceder al futuro pasando por el presente.

⁷⁸⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1947), *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence, op.cit.*, p. 53.

movimiento hacia algo. Este algo guía y dirige todos sus sus comportamientos y movimientos. Con toda confianza, el sujeto sigue las normas de aquel que se revela, manifestando siempre su autonomía. Una obra artística impone su verdad. Y lo hace porque, de su naturaleza, es trascendente. Por eso, con toda su fidelidad, el sujeto se abandona a la suerte del objeto estético que la obra misma le revela. Se trata de esa autoridad que un objeto estético tiene. Es lo que Mikel Dufrenne reafirmó diciendo: «la percepción estética fundamenta el objeto estético, pero reconociendo su derecho, es decir, sometiéndose a él; de algún modo podemos decir que lo completa pero que no lo crea. Percibir estéticamente, es percibir fielmente»⁷⁸⁷. Y es esta percepción, que Mikel Dufrenne califica como la «adecuada» a la diferencia de la «inadecuada»⁷⁸⁸. La «adecuada» ayuda al sujeto sentir y vivir lo sensible de lo estético de otra manera⁷⁸⁹.

Al contemplar el objeto estético, el sujeto no se queda encerrado en el mundo de la materialidad, sino que se abre a lo espiritual, ya sea emocional, intelectual o religioso⁷⁹⁰. Esta apertura realizada por el sujeto en contacto con el objeto estético, es también una de tantas caras de la realidad del fenómeno de la trascendencia en la realidad de una experiencia estética.

⁷⁸⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 24. [«La perception esthétique fonde l'objet esthétique, mais en lui faisant droit, c'est-à-dire en se soumettant à lui; elle l'achève en quelque sorte, elle ne le crée pas. Percevoir esthétiquement, c'est percevoir fidèlement ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 9].

⁷⁸⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 24. [Versión francesa, véase p. 10].

⁷⁸⁹ Cf. Ricardo PINILLA BURGOS. «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, N° 1-2-3 (2009), p. 544.

⁷⁹⁰ Cf. Ricardo PINILLA BURGOS, «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, N° 1-2-3 (2009), p. 545.

11.2.2. Tres rasgos para la realidad de una trascendencia

No dudamos del papel que tiene un sujeto (en nuestro caso, del ser humano, ya sea artista o espectador) en la realización de una experiencia estética. El ser humano es el centro de todas las vivencias que fundan y explican la realidad del arte y de la esencia de una obra de arte. Todo se dirige hacia él. Todo encuentra su fundamento y su justificación en él tal como lo dijo Heidegger, «todo se vuelve hacia nosotros»⁷⁹¹. Se vuelve hacia el ser humano para encontrar una interpretación, una cierta hermenéutica. Delante de él, se abre todo el mundo de una obra de arte. Lo invisible se queda visible y accesible gracias a los talentos del ser humano. Lo irreal deviene real en y con el espíritu humano.

El hombre se presenta como autor y responsable de lo que se ofrece en la realidad de una obra de arte. Concibe, crea una obra y la disfruta. Se trata de ese hombre el que erige el objeto y lo consagra como artístico⁷⁹². Por esta consagración, el objeto artístico se encuentra separado de lo profano. Deviene un objeto sagrado. Abre un mundo totalmente diferente y nuevo de lo que tenía antes. Obtiene su mundo dentro de un mundo. Lo recibe cuando se halla consagrado como obra artística por el ser humano.

Una obra de arte necesita de un público para ser reconocida como tal⁷⁹³. Ese público es imprescindible a la hora de definir su ser, su verdad y, sobre todo, su trascendencia como algo que forma parte de su esencia misma. La identidad misma de la trascendencia de lo estético tiene mucho que ver con el encuentro entre la obra de arte que se deja percibir y el sujeto que la percibe. Y mucho más, se funda en el sentimiento que nuestro autor Mikel Dufrenne consideró «como interpretación de la expresión»⁷⁹⁴. Si

⁷⁹¹ Martín HEIDEGGER, (1952-1982), «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, (Traducción de Samuel Ramos), F.C.E., México, p. 72.

⁷⁹² «El establecerse de la obra (...) es la erección en el sentido de la consagración y la gloria (...)». Martín HEIDEGGER, (1952-1982), «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, *op.cit.*, p. 73.

⁷⁹³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 243. [Versión francesa, véase p. 258].

⁷⁹⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 125. «comme lecture de l'expression». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, *op.cit.*, p. 539]. Se trata de la expresión del artista

no es así, la existencia del sentido de una obra en cuanto obra de arte desaparece. En este caso, esta obra de arte se reduciría, *ipso facto*, al estado de otras obras que hay en el mundo, sin distinción ni diferencia, sino confundiéndose con ellas.

La trascendencia que identificamos en la realidad de una experiencia estética, no necesita solamente la presencia de un ser humano, sino también de una obra de arte en lo que tiene de esencial. Se trata de lo que Heidegger llamó «mundo y tierra» y que consideraba como origen de toda obra de arte. Para él se «mantiene abierto lo abierto del mundo»⁷⁹⁵. Se trata aquí de la auto-ocultación de la realidad profunda de una obra de arte (porque una obra de arte se revela siempre ocultándose). Se trata de esa «luz del ser que, a la vez, revela y disimula»⁷⁹⁶. Una obra de arte, reconocida como tal, es enteramente presente e inagotable⁷⁹⁷. Es como una fuente de agua inagotable. Porque el objeto estético que se presenta a su espectador, tiene tendencia de escapar a toda dominación que el sujeto quiere aplicar sobre él (objeto estético). Incluso la reflexión no puede agotar su sentido⁷⁹⁸.

Esta revelación, esta auto-ocultación y la capacidad humana son tres rasgos importantes e imprescindibles para poder explicar la realidad de la trascendencia en una experiencia estética. Son los que están en la base o en la esencia de ese fenómeno que diferencia una obra de arte de otras obras que hay en el mundo. Una obra de arte se comporta mágicamente delante de un sujeto. Se constituye como centro de todo. Impone su mundo dentro de otros mundos en contacto. Influye su alrededor de manera que su espectador, presente en su presencia, se encuentre integrado en la realidad presencial de la misma obra artísticamente presentada y estéticamente percibida. De allí, Mikel

que formula acerca del mundo, y que tiene que ser interpretada por el espectador asociándose a las intenciones del artista.

⁷⁹⁵ Martín HEIDEGGER, (1952-1982), «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, *op.cit.*, p.75.

⁷⁹⁶ Mikel DUFRENNE, (2010), *La noción de «a priori»*, *op.cit.*, p. 242-243.

⁷⁹⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 95. [Versión francesa, véase p. 92].

⁷⁹⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 88. [Versión francesa, véase p. 504].

Dufrenne tendría razón de considerar una obra de arte en su aspecto atractivo. Decía: «la obra se convierte en el sujeto de objetos en los que reina, imanta el medio como hace, según Sartre, la mirada del otro: todo converge hacia ella y se transforma por ella»⁷⁹⁹.

Con Mikel Dufrenne, diríamos que estos tres rasgos, arriba señalados, pueden ser considerados, de una manera u otra, como los tres aspectos característicos de la realidad esencial de un objeto estético. Un objeto estético es lo que es despertando los sentimientos de un sujeto. Al mismo tiempo, es algo que causa una necesidad interior en las vivencias interiores de un sujeto. Es algo que se muestra como una sorpresa desinteresada. No deja de extrañar al que se deja dialogar con él. No exige ser comprendido como se puede comprender científicamente otras cosas del mundo. Si fuera así, sería una manera de no reconocer su «outlaw»⁸⁰⁰ que caracteriza a su esencia y lo hace diferente en comparación con otras cosas que hay en el mundo. Es lo Mikel Dufrenne presintió cuando escribía esto: «Pues una vez más le somos infieles si no somos sensibles a su carácter de ‘outlaw’; si pretendemos suavizarlo explicándolo y hacerlo entrar en el universo de nuestras costumbres. Siempre debe ser nuevo a nuestros ojos»⁸⁰¹. Heidegger, por su parte, había defendido la idea según la cual la lucha entre mundo y tierra permite que el uno pudiera llevar al otro más allá de sí mismo.

«La oposición entre el mundo y la tierra es una lucha. Falsearíamos con ligereza la esencia de la lucha, si la confundiéramos con la discordia y la riña y la comprendiéramos sólo como choque y destrucción. Sin embargo, en la lucha esencial, los luchadores se levantan

⁷⁹⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 197. [«L’oeuvre devient sujet des objets où elle règne, elle aimante le milieu comme fait selon Sartre le regard d’autrui: tout converge vers elle et se transforme para elle». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.I. L’objet esthétique*, *op.cit.*, p. 205-206].

⁸⁰⁰ Podríamos traducir esta expresión usada por Mikel Dufrenne como «fuera de la ley». Este «fuera de la ley» que caracteriza al objeto estético, lo ha explicado mucho cada vez que destacó la autonomía o la independencia como rasgos esenciales para definir el objeto de una experiencia estética.

⁸⁰¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 91. [« Car encore une fois nous lui sommes infidèles si nous ne restons pas sensibles à son caractère d’outlaw’, si nous prétendons l’apprivoiser en l’expliquant et le faire rentrer dans l’univers de nos habitudes. Il doit être toujours neuf à nos yeux ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, *op.cit.*, p. 507].

cada uno en la auto-afirmación de su esencia. Pero esta auto-afirmación no es jamás el obstinarse en un estado casual, sino el entregarse a la oculta originalidad de la fuente de su propio ser. En la lucha cada uno lleva al otro más allá de sí mismo»⁸⁰².

¿Qué simbolizaría, entonces, ese más allá? ¿No sería otra cosa que esa huella de la trascendencia que caracteriza y define a una obra de arte en medio de otras obras que hay en el mundo? Encontraremos la respuesta para estas preguntas en lo que vamos a analizar a continuación.

11.3. Trascendencia y afirmación de una intersubjetividad

Vale la pena analizar ahora el tema de la trascendencia situándola en la realidad esencial de una obra consagrada como artística. Con este análisis pretendemos acercarnos a la esencia de una experiencia estética, de esta experiencia que hacemos, por ejemplo, de una obra artísticamente presentada. Queremos describir su identidad esencial que, estéticamente, percibimos cuando hacemos una experiencia de la presencia de su objeto estético en nuestras vivencias. Veremos si por el hecho de revelarse al mundo del creador o al del espectador de una obra de arte, una experiencia estética nos ofrece posibilidades para poder afirmar y describir también la realidad de una trascendencia como fenómeno que es fundamentado por una cierta relación intersubjetiva. Esa intersubjetividad está justificada si solamente el fenómeno de la alteridad se encontrase también justificado. Se trataría de esa alteridad que justifica cualquier existencia de algo en el mundo. De todas maneras, lo que no podríamos negar, desde luego, es que, en la realidad de la trascendencia, contemplamos, no sólo una separación (signo de la realidad de diferencias), sino también una superación de esas diferencias. Estas consideraciones que abordamos ahora, nos permitirán analizar diferentes niveles del fenómeno de la trascendencia estética en la realidad de un objeto estético tal como que se comporta el mismo objeto estético en una relación intersubjetiva, fundamento de una experiencia estética.

⁸⁰² Martín HEIDEGGER, (1952-1982), «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía, op.cit.*, p. 80 – 81.

11.3.1.El sujeto en la definición de una trascendencia estética

¿Hay relaciones entre una obra de arte y el mundo? La respuesta a esta pregunta es, sin lugar a dudas, afirmativa. Toda obra de arte se halla en el mundo. Forma parte de los elementos del mundo. Pero para ser reconocida como tal, es decir, como obra de arte, tiene que ser diferenciada del resto del mundo. Está en el mundo sin ser confundida con el resto del mundo⁸⁰³. Se separa del mundo por su peculiaridad que la caracteriza y la define íntimamente. La separación y la diferencia que determina una obra de arte en el mundo, muestran también el sitio privilegiado que esta obra calificada de arte ocupa en las vivencias de un sujeto (artista o espectador), en las valoraciones subjetivas que el mismo sujeto formula acerca de ella. El objetivo del sujeto no es dominar todo de una obra de arte que abre puertas delante de su cuerpo (ya que no podría abarcarlo)⁸⁰⁴, sino someter a esta realidad cuyo sentido lo supera.

Como cualquier obra en el mundo, la vocación primera de una obra artística es llamar la atención, provocar a que se haga experiencia sobre ella. Cada cosa en el mundo tiene en sí fuerzas que le empujan a abrirse al sujeto. Tiene posibilidades para permitir encuentros armoniosos entre la cosa y el sujeto. Su objetivo más profundo es llevar al sujeto a que le reconozca en cuanto tal, es decir, como cosa artística. Lo proclama así, no por fantasía sino por haber sido tocado estéticamente en sus vivencias. «El ser que se revela a nosotros como objeto no es solamente objeto»⁸⁰⁵. El objeto estético, identificado como tal en la realidad experimentada de una obra de arte, tiene algo más. Favorece una interpretación que revela algo nuevo de su ser o de su estar. Es un signo que lleva consigo

⁸⁰³ Nos referimos a las consideraciones de Mikel Dufrenne sobre la realidad del objeto estético: «El objeto estético aparece en el mundo como no siendo del mundo». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 192. [«L'objet esthétique apparaît dans un monde comme n'étant du monde». Mikel DUFRENNE, (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique, op.cit.*, p.199].

⁸⁰⁴ Aquí nos referimos a lo que hemos dicho anteriormente sobre la riqueza inagotable como característica del mundo de una obra de arte.

⁸⁰⁵ «L'être qui se révèle d'abord à nous comme objet n'est pas seulement objet ». Mikel DUFRENNE (1947), *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence, op.cit.*, p. 48.

su significación. Lo deseable sería que todos los sujetos que se ponen en contacto con esa obra de arte, lleguen a reconocer, y disfrutar de la misma realidad revelada por la misma obra de arte.

Sin embargo, ¿no pasa siempre así en la realidad vital de los seres humanos! Es cierto, todos los sujetos tienen ojos para ver las cosas que hay en el mundo, pero no todos ven obligatoriamente las mismas cosas y no las ven de las mismas maneras. Todos disponen de sentidos corporales que suelen funcionar de la misma manera, pero no tienen una mismidad en el hecho de sentir las cosas del mundo... Estas consideraciones nos aseguran que, en la vida de los hombres, hay varias maneras de interpretar la realidad de las cosas que hay en el mundo. Completarían implícitamente la idea de Mikel Dufrenne según la cual, cada cosa tiene, en sí, una infinitud de sentidos. «Toda cosa es a la vez real e inagotable en él»⁸⁰⁶. Lo había expresado Maurice Merleau-Ponty de esta manera: «Los objetos forman un sistema en el que no puede mostrarse uno sin que oculte a otros»⁸⁰⁷. El sujeto, cualquiera que sea, genio o no, no puede agotar estos sentidos que lleva cada cosa en general y la cosa estética en particular. Tiene que inclinarse delante de esta realidad que trasciende sus capacidades corporales y espirituales.

De todo esto, sacamos unas afirmaciones según las cuales podríamos decir que los rasgos del fenómeno de una trascendencia en la realidad misma de un objeto estético, no están solamente en la diferencia que hay entre obra de arte y otras obras que hay en el mundo, sino que también están en esta realidad que une todas las cosas que hay en el mundo: su capacidad de abrirse. En vez de encerrarse en su mundo, se abren revelando su mundo al sujeto contemplador. No tienen una única manera para revelar la verdad de su mundo, sino muchas. Porque su sentido es inagotable⁸⁰⁸.

⁸⁰⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 191. [«Toute chose est à la fois réelle et inépuisable en lui». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 198].

⁸⁰⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, (1975), *Fenomenología de la percepción*, *op.cit.*, p. 87.

⁸⁰⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 95. [Versión francesa, véase p. 92].

Por tanto, para ser confirmada en lo que es, una obra de arte, por su parte, tiene que identificarse como apertura hacia algo que está fuera de ella. Se comporta siempre como algo que está allá esperando que el sujeto pronuncie su última palabra. Ese sujeto tiene que percibirla y reconocerla tal cual es (se llama una consagración celebrada por un espectador⁸⁰⁹). Entonces, su trascendencia se confirmaría en su necesidad y en su influencia afectiva. Hace falta el otro para ser diferenciada dentro del mundo de los objetos. Hace falta aprovechar el encuentro de dos presencias (la de una obra de arte y la de un sujeto) para que el mismo objeto estético de una obra de arte ganase el mismo mundo del sujeto, para que ponga en práctica su propio poder: cambiar el estado del sujeto de una experiencia estética. Sin el sujeto, sería difícil o imposible opinar sobre su realidad trascendental.

Además, toda obra de arte tiene algo que ver con la persona del sujeto. Y la danza, de tipo tradicional ruandés nos podría servir como ejemplo. En ella, hemos podido identificar la realidad del fenómeno de la interdependencia que se hace ver en la actuación artístico-estética de esta coreografía. La obra depende del sujeto y el sujeto depende de la obra. La misma coreografía nos enseña que toda obra de arte lleva en sí una marca indeleble de su autor. Entonces, ¿el hecho de conocer a su autor nos ayudaría a comprender algo de experiencias estéticas realizadas sobre su obra? Señalemos, aquí, que el autor que nos interesa, no es ese autor histórico, sino el autor que el objeto estético no cesa de revelar a su espectador tal cual lo subrayó claramente Mikel Dufrenne desde el principio de su tesis doctoral: «el autor del que trataremos es el que la obra revela y no el que históricamente la hizo; y el acto creador no es necesariamente el mismo según sea el que realizó el autor o el que el espectador imagina a través de la obra»⁸¹⁰. Es como si

⁸⁰⁹ Nos referimos a los análisis hechos por Mikel Dufrenne sobre el papel del público en la afirmación de la realidad del objeto en general y del objeto estético en particular. El espectador es para el objeto estético, el ejecutor y testigo de su epifanía tal cual es. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 87-89. [Versión francesa, véase p. 81-83].

⁸¹⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [«l'auteur dont il s'agit alors est celui que l'oeuvre révèle, et non celui qui a historiquement fait l'oeuvre; et l'acte créateur n'est pas nécessairement le même selon que l'auteur l'accomplit ou que le spectateur l'imagine à travers l'oeuvre». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 2].

revelándose dice al mismo tiempo: «no me aplaudáis. No lo merezco. Lo merece mi autor. A él, alabanza, honor y gloria». Así con su poder mágico, una obra de arte podría jugar su papel de puente entre el autor y el espectador, entre los mundos de dos sujetos.

Estamos al nivel de la relación entre «tú» y «yo» tal como nos lo explica Mikel Dufrenne.

«Así pues, el objeto fabricado nos sitúa en un mundo humano en el que nos propone un comportamiento técnico y nos invita a llegar al hombre por el uso del utensilio o de la herramienta, pues el utensilio es algo humano en general depositado en el propio objeto, pero no nos hace entrar en una comunicación con su autor más que accesoriamente; por el contrario, el objeto estético nos sitúa en el plano del tú y del yo sin oponernos el uno al otro: lejos de que el otro me arrebate mi mundo, lo que hace es abrirme el suyo sin condiciones y sin obligarme, y ‘yo’ me abro a él. Por eso hablamos de su mundo; y es así desde luego como el artista se revela en su obra, no sólo porque la obra atestigua y muestra un ‘hacer’ singular, sino porque evoca un mundo que no puede ser debido ni vinculado más que a una subjetividad; conocemos al artista por este mundo personal que su obra expresa»⁸¹¹.

Con estas palabras, se nota que Mikel Dufrenne no admitiría, en sus planteamientos filosófico-estéticos, un dualismo, sea el que sea. Al contrario, apoyaría mucho el espíritu de unión (de comunión) que supera diferencias por el hecho de ser trascendental. Esto se justificaría en lo que hemos dicho sobre la ceremonia de consagración artístico-estética que se hace para fundamentar la realidad de una obra como obra de arte. Se trata de una consagración que hace que el objeto consagrado suba de nivel y se ponga a un nivel más elevado que el de lo profano. Se hace sagrado al estilo de la

⁸¹¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 153. [«Ainsi, alors que l’objet fabriqué nous place dans un monde humain où il nous propose un comportement technique et nous invite à devenir homme par l’usage de l’outil ou de l’ustensile, parce que l’ustensile est de l’humain en général déposé dans l’objet, mais ne nous fait qu’accessoirement entrer en communication avec son auteur, l’objet esthétique nous situe sur le plan du toi et du moi sans nous opposer l’un à l’autre: loin que l’autre me vole mon monde, il m’ouvre le sien sans me contraindre, et je m’ouvre à lui. Son monde, disons-nous; c’est bien ainsi que l’artiste se révèle dans l’oeuvre, non seulement que l’oeuvre atteste un faire singulier, mais parce qu’elle évoque un monde qui ne peut être rapporté qu’à une subjectivité; nous connaissons l’artiste par ce monde personnel qu’exprime son oeuvre». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T.I. L’objet esthétique*, *op.cit.*, p. 160-161].

tierra donde Dios se reveló a Moisés. Empieza a imponer sus nuevas normas que lo hacen diferente. Cronológicamente, diríamos que, en su realidad reveladora, hay un antes, un presente y un después⁸¹². La obra en cuanto obra de arte no sigue perteneciendo al mundo del caos, es decir, del mundo de lo indefinido, sino que, desde luego, forma parte del mundo de lo definido, de lo ordenado, de lo sagrado. Dicho esto, de otra manera, el objeto estético se halla en su verdadera apoteosis.

11.3.2. Trascendencia, apoteosis de lo estético

Gracias a una experiencia estética, una obra reconocida como estética tiene algo más que lo que tenía antes de ser identificada como tal. Todo lo estético se define por una trascendencia que se encuentra confirmada por el papel del sujeto en una experiencia estética. Igualmente se revelan importantes referirse también a las vivencias que tendría el sujeto a la hora de dialogar con la presentación artística de una obra tal. Como lo hemos señalado más de una vez, el espíritu del sujeto juega un papel imprescindible a la hora de consagrar el objeto como objeto estético. Saca la obra de arte de lo irreal a lo real⁸¹³ estético. Allí está el fenómeno de la trascendencia que el profesor Ricardo Pinilla Burgos, en su análisis sobre el tema de la trascendencia, tendría toda razón de definirla como ese esfuerzo de traspasar de la materialidad de las cosas, sin negarla, para poder acceder al otro significado, espiritual⁸¹⁴. ¿No sería el mismo fenómeno que Mikel Dufrenne consideró como un hecho que parte de lo físico para, luego, ir más allá de lo físico incluso

⁸¹² Cf. *Éxodo* 3, 5. Hay un antes: no había distinción entre los lugares; un presente: aparición de Dios en sus indicaciones, hacen diferencia; un después: nuevas actitudes deberían ser tomadas por Moisés mismo para obedecer a Dios.

⁸¹³ Cf. Ricardo PINILLA BURGOS, «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, Nº 1-2-3 (2009), p. 543.

⁸¹⁴ Cf. Ricardo PINILLA BURGOS, «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, Nº 1-2-3 (2009), p. 545.

hasta lo metafísico de la cosa⁸¹⁵? Es decir, partiría de lo finito para abrir el mundo de lo infinito. Por tanto, lo infinito que define su ser, necesitaría, entonces, de lo finito para ser más accesible y real en la vida de un sujeto.

Una experiencia estética lleva a su sujeto, de la superficie al interior de la misma cosa percibida estéticamente. Tiene que perforar lo exterior de una obra para poder llegar a lo más íntimo de ella. Para poder encontrar el objeto estético mismo, su verdad o su esencia, el sujeto se ve obligado, algunas veces, a echar también una mirada retrospectiva en su vida más profunda. Tiene que hacerlo no como un maestro que manda en todo, sino como un discípulo que se deja dirigir por las intenciones mismas de la obra contemplada estéticamente. «No es él quien quiere la obra, es la obra la que se quiere en él» escribía Mikel Dufrenne⁸¹⁶.

El sujeto se encuentra bajo los mandatos del objeto estético. Aparentemente el sujeto coordina todo, pero en el fondo, es el objeto estético el que coordina todas las operaciones. La actitud del sujeto no sería otra que la de ser fiel, lo más posible, a lo que dicta el objeto estético. Se abandona en sus manos para poder acercarse al sentido que sale a su encuentro. No crea el sentido del objeto estético, sino que lo reconoce tal como lo revela la misma obra de arte a través de las vivencias que el sujeto mantiene con ella. Ese sentido revelado en la realidad del objeto estético es su verdad, su plenitud. Está en el objeto estético como un elemento que forma parte de su ser. Y el sentido que ofrece al espectador sale todo de su ser que se deja disfrutar trascendentalmente.

Por tanto, el fenómeno de la trascendencia que caracteriza al objeto estético se desvela aquí, no sólo como vocación misma de toda obra de arte en cuanto tal⁸¹⁷, sino también como esencia misma de lo que es una obra como obra de arte. Cada obra de arte

⁸¹⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 95. [Versión francesa, véase p. 92].

⁸¹⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 72. [«Ce n'est pas lui qui veut l'œuvre, c'est l'œuvre qui se veut en lui». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, op.cit., p. 66].

⁸¹⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p.45. [Versión francesa, véase p. 33].

digna de su nombre tiene que ir más allá de su materialidad sensible, su apariencia y llegar a la realidad del objeto estético, su verdad y su sentido. El objetivo es partir de lo particular para llegar lo universal⁸¹⁸. Por lo menos es la intención de cada autor cuando hace una obra. Expresa sus vivencias con intención de ser entendido, para que todos los que se acerquen a sus producciones artísticas, las disfruten. Por eso, diríamos sin miedo de equivocarse, que su producción artística se encuentra afectada y condicionada, no sólo por su capacidad artística, sino también por las intenciones que él hace sobre la personalidad y carácter del espectador de su obra. Pero, aun así, la misma obra de arte creada por un sujeto sigue guardando su carácter trascendental. Se escapa siempre al dominio de su creador. El autor podría expresar una cosa, mientras que la obra producida expresa otra.

En efecto, la trascendencia sería todo lo que hace reivindicar al objeto estético un estatuto especial. Este estatuto no le lleva, aparentemente, a negar la realidad ordinaria de la existencia del mundo de las cosas, sino que le hace «otro» en este conjunto mundano. Siendo también signo portador de una significación, diríamos que «está un poco en el mundo como prójimo»⁸¹⁹. Es una realidad real en el mundo. No es una imaginación o unas ideas sino una realidad que funda el mundo y se encuentra fundado por la realidad del mundo. ¿Qué sería el objeto estético si su obra de arte experimentada estéticamente no se encuentra arraigada en el mundo de las cosas?

Estas consideraciones anteriormente detalladas nos ayudan, por fin, a definir el fenómeno de la trascendencia estética como fenómeno de apertura y de distanciamiento⁸²⁰ tal como expresan los términos «ouverture» [apertura] y «recul» [distanciamiento] que Mikel Dufrenne utiliza para poder explicar la facultad de la imaginación en el aspecto

⁸¹⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 102. [Versión francesa, véase p. 101].

⁸¹⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 192. [«Il est un peu dans le monde comme autrui». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 200].

⁸²⁰ En el mundo de arte, este distanciamiento tiene que ser entendido como esta diferencia que justifica la presencia existencial de dos objetos siempre en relación. La realidad del uno no elimina la realidad del otro, sino que se fundamentan mutuamente.

trascendental del objeto estético⁸²¹. La trascendencia en lo estético no supone solamente diferenciarse, sino también una manera de abrirse al mundo diferente de su mundo, es decir, una manera de marcar distancias con las otras cosas de su entorno. No se podría concebir una diferencia que no esté explicada por el fenómeno de una separación. Y no hay separación si no se refiere a la existencia real de una distancia real, o a ciertos puntos de diferencias entre dos elementos ya separados.

11.3.3. Niveles de trascendencia en lo estético

Hasta ahora hemos visto cómo los fenómenos de «ir más allá», el de «diferencia», el de «separación», el de «apertura» ... han sido imprescindibles a la hora de definir la realidad de una trascendencia estética. La referencia a la imaginación y su papel en la revelación del sentido del objeto estético y del sujeto que disfruta de su experiencia estética, ayudó también a aclarar la realidad de ese fenómeno de la trascendencia. No hay lugar a dudas de que ese fenómeno de la trascendencia es uno de los elementos esenciales para la presencia real y verdadera de un objeto estéticamente experimentado.

Aquí, hay que recordar que no se puede imaginar una experiencia que ignoraría el papel y la importancia que tienen el cuerpo y el espíritu de un sujeto. El cuerpo siempre sirve de puente para que haya relación entre el objeto y el sujeto (Dicha relación es imprescindible para que se hable de una experiencia sea la que sea). *Mutatis mutandis*, diríamos que la imaginación juega también el rol de puente entre el cuerpo y el espíritu tal como lo aclaró Mikel Dufrenne en su *fenomenología de la experiencia estética*. Escribía que «la imaginación actúa en cierta manera como enlace entre el espíritu y el cuerpo»⁸²².

⁸²¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 24. [Versión francesa, véase p. 433].

⁸²² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 23. [«L'imagination fait en quelque sorte la liaison entre l'esprit et le corps». Mikel

En toda experiencia y sobre todo en la experiencia estética, el objeto se ofrece al cuerpo. El objeto abre puertas para que pueda entrar en comunión con cualquier sujeto que lo quiere. En vez de ser como una mónada, el objeto estético se distingue poniendo todas las posibilidades delante de los sentidos corporales para poder dialogar con el sujeto, para poder ofrecerle sus verdades. Aquí, encontramos el primer nivel de la trascendencia de un objeto que se trasciende a sí mismo haciéndose diferente de las otras cosas que hay en el mundo. El espíritu del sujeto determina lo que el mismo objeto reclama que sea definido de él. Lo saca de la obscuridad de la indiferencia y de la confusión, y lo expone a la luz para que forme parte del mundo de objetos conocidos e identificados.

Para que un objeto tenga forma, sentido, no basta solamente presentarse. El hecho de entrar en comunión con el espíritu del sujeto, juega un papel importante. El sujeto recibe sólo lo que el objeto le ofrece. Pero también el objeto recibe, del sujeto, nuevos sentidos o nuevas interpretaciones. Con lo cual, diríamos que ese encuentro entre sujeto y objeto transforma recíprocamente, al mismo tiempo, el objeto y el sujeto. Se encuentran transformados en su ser o en su estar por la simple presencia perceptiva en la vida del uno y en la del otro. El sujeto se abre a sí mismo para que entre en él todo lo que le ofrece el objeto presentado.

Hay una cierta diferencia entre lo que era antes y lo que es a la hora de entrar en comunión con el objeto sentido. Allí, podríamos afirmar la realidad de un otro nivel del fenómeno de la trascendencia estética. Se trata de ese nivel que se justifica por ese fenómeno de la diferencia que presenta el sujeto de una experiencia estética. Esa diferencia es la vida misma de ese sujeto. El sujeto, abriéndose, se hace diferente del otro. Rompe las fronteras de su mundo para entrar en contacto fructífero con la realidad del otro mundo que se hace real delante de él. Por lo tanto, diríamos que se trata de un nivel de trascendencia que exige una cierta comunión, por lo menos, de dos mundos. Pero no basta ese hecho de encontrarse. Hay que ir más allá para llegar al nivel donde un sujeto aplicará un sentido al objeto presente en su realidad vivencial. ¿Qué sucede realmente? Para poder encontrar respuesta a esta pregunta, merece la pena volver a reiterar y a aclarar

DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 432].

el papel que tiene el cuerpo en una experiencia estética. El cuerpo es, a menudo, considerado e identificado por nuestro autor como «centro de indeterminación»⁸²³, y como receptor de las posibles determinaciones que el objeto espera del sujeto. Siendo el lugar de encuentro entre el objeto y el sujeto, el cuerpo es, por eso, el comienzo del primer nivel del fenómeno de la realidad de la trascendencia estética, y alimenta al segundo nivel de la trascendencia que estaría bajo la custodia de la imaginación.

En su tesis doctoral, Mikel Dufrenne trató de explicar claramente el sentido que tiene la imaginación en la experiencia estética. Según él, la imaginación puede ser considerada como puente entre lo corporal y lo espiritual, entre el cuerpo y el espíritu, entre lo presentado y la forma representada, entre la cosa y su idea... Distingue dos niveles de la imaginación que, a nuestro parecer, aclararían el fenómeno de la trascendencia en la realidad del objeto estético. Hay imaginación trascendental e imaginación empírica. La primera hace que el objeto sea reconocido como algo ofrecido para ser definido y representado. Y la segunda viene dando la forma al objeto dado, es decir, su sentido o su interpretación.

El encuentro entre el objeto y el sujeto es importante. Pero no es suficiente para poder definir la realidad del objeto estético. En el espíritu del sujeto, el objeto presente, rico en posibilidades para tener sentido, tiene que ser elevado al nivel de la representación. Tiene que tener, no sólo una simple imagen, sino un sentido que le corresponde. Así pues, diríamos que en cierta manera la imaginación «alimenta la representación»⁸²⁴. Estar con el objeto, entrar en contacto con el mismo objeto gracias a los sentidos corporales no significa automáticamente conocerlo⁸²⁵. El trabajo de la imaginación es imprescindible en su etapa empírica para que haya una verdadera representación del objeto. La

⁸²³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 24. [«Foyer d'indétermination». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, op.cit., p. 433].

⁸²⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, op.cit., p. 25. [«Elle nourrit la représentation». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, op.cit., p. 435].

⁸²⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, op.cit., p. 26. [Versión francesa, véase p. 436].

imaginación inmoviliza todos los saberes que una experiencia le ofrece, y los eleva al nivel de imagen o de representación. A propósito, Mikel Dufrenne, con razón, no duda en considerar el «*re*» de la «re-presentación» como una manera de interiorizar⁸²⁶, es decir, ir más allá de lo exterior, de la apariencia para poder llegar al verdadero sentido del objeto. Esto es posible gracias al esfuerzo hecho por el espíritu que contempla al objeto.

Esto no quiere decir que la imaginación niegue lo real como tal. Lo real en el mundo es la base y el principio de todo trabajo efectuado por la imaginación. Pero sobrepasa lo real para poder fundarlo, de otra manera, en otro lugar. Por eso, no estaríamos lejos de la verdad, si viéramos la facultad de la imaginación como uno de los elementos subjetivos que nos permiten hablar de la realidad de una trascendencia y de sus niveles en las vivencias estéticas verificadas en la vida misma del sujeto (que disfruta de una obra de arte). Tampoco podemos olvidar que el fenómeno de una trascendencia estética se hace real incluso en la realidad de la confusión que podría ser generada por la ambigüedad característica de todo objeto percibido en el mundo. Lo expresa Mikel Dufrenne de esta manera:

«Lo que provoca la confusión, es que, cuando se habla de la cosa, se piensa en lo que es real en el objeto estético, en el empaste o en el barniz del cuadro, en el sonido producido por la orquesta; y cuando se habla de irreal, se piensa en ese más allá que franquea la experiencia estética, en esta plenitud de sentidos que se tiene la impresión de no poder agotar, aunque la contemplación dure indefinidamente. La confusión, pues, está suscitada por la ambigüedad del objeto percibido, totalmente presente y sin embargo inaprehensible, a la vez dado y negado, presente por su coseidad e inaprehensible por su sentido»⁸²⁷.

⁸²⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 24-25. [Versión francesa, véase p. 434].

⁸²⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 245. [«Ce qui autorise la confusion, c'est que, quand on parle de la chose, on pense à ce qui est réel dans l'objet esthétique, à l'empâtement ou au vernis du tableau, au son produit par l'orchestre; et quand on parle d'irréel, on pense à cet au-delà qui surplombe l'expérience esthétique, à cette plénitude de sens qu'on a l'impression de ne pouvoir épuiser, même si la contemplation dure indéfiniment. La confusion est donc suscitée par l'ambiguïté de l'objet perçu, totalement présent et pourtant insaisissable, à la fois donné

Esta ambigüedad descrita por Mikel Dufrenne es otro nivel que presenta la realidad del fenómeno de la trascendencia en la esencia misma del objeto estético. Esta realidad, no sólo lo define, sino que también lo acompaña en todo el proceso de manifestarse como un sujeto consciente de su presencia y de la presencia del objeto estético en su vida.

Resumiendo todo lo que hemos analizado hasta ahora, diríamos que el sujeto, con sus capacidades intelectuales, se alimenta de los frutos de una experiencia realizada por los sentidos corporales para poder representar algo que tiene una significación por sí mismo (como objeto estético) y para él (como sujeto de la operación). Trasciende las apariencias al aceptar ir más allá de lo superficie, de lo exterior. Todo esto es posible, cuando el sujeto acepte trascenderse evitando siempre de quedarse en lo exterior o en lo aparente. Tiene que entrar en sí mismo para encontrarse como un «yo» que piensa, que disfruta del objeto; como un «yo» consciente de su realidad y de la realidad del «otro» en relación con él. Así, sería posible considerar el fenómeno de la trascendencia estética como un movimiento que va, no sólo hacia fuera, sino también, y, sobre todo, hacia dentro para poder diferenciarse mi «yo» del «yo» del «otro».

11.4. Trascendencia y vivencias temporales de lo musical

El fenómeno de la trascendencia, verificado, en general, en la realidad misma de todo ente que hay en el mundo, y en particular en la de la obra de arte, no queda al margen de la realidad del arte musical. Nos interesa ahora analizar, con nuestro autor, cómo se vive la trascendencia en las realidades temporales de un arte musical⁸²⁸. El creador y el

et refusé, présent para sa choséité et insaisissable par son sens ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p.261].

⁸²⁸ La música es un arte donde el fenómeno del tiempo protagoniza un papel importante. En el análisis que Mikel Dufrenne hizo sobre la obra de arte, en el segundo capítulo de la segunda parte de su tesis doctoral, lo subraya de esta manera: «la música nos ofrece el ejemplo de un arte no representativo, por un lado, y esencialmente temporal por otro». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 293. [«La musique nous offre l'exemple d'un art non représentatif d'une part, essentiellement temporel d'autre part». Mikel DUFRENNE, (1953-1992),

ejecutor, incluso el espectador activo⁸²⁹ de la obra musical tendrían que enseñarnos algo sobre esta realidad del fenómeno de la trascendencia que hasta ahora nos ocupa.

Con la obra musical, se rompen las rutinas de la vida. La música tiende a mover todo: el cuerpo y el espíritu del sujeto. Tiene apariencia de cambiarse cambiando el sujeto de una manera u otra. No vive en el quietismo absoluto, sino que varía. Parece optar por un movimiento. Sin embargo, la obra musical no es el «panta rhei»⁸³⁰ de Heráclito, es decir, esta cosa que pasa sin dejar nada detras. No es este no-ser predicado por este filósofo del devenir. Tampoco es este Ser de Parménides que se afirma negando toda realidad cambiante. Es mucho más que esto. Es una realidad que ofrece respuestas a las querellas de los presocráticos⁸³¹. Es esa realidad que afirma el aspecto de la variación sin negar otros aspectos que quedan sin cambiar. Por eso, mirando estos dos lados de la misma realidad de una obra musical, queremos analizar la realidad del fenómeno de la trascendencia partiendo, por un lado, de lo que cambia en la realidad vivencial de la obra de arte musical, y por otro lado de lo que no cambia en la misma realidad artística. Con lo cual, vamos a analizar el fenómeno del cambio en la realidad causada por lo estético musical. La referencia a una experiencia estética que se hace acerca de ese arte musical, nos será de una gran utilidad en lo que nos toca estudiar ahora. Gracias a esta experiencia, estudiaremos y describiremos fenomenológicamente ese fenómeno del cambio notado tanto en la obra musical artísticamente presentada como en la vida misma de un sujeto

Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit., p. 314]. Para confirmar la misma idea, Francis Wolff escribirá más tarde, sin citar a Mikel Dufrenne que la música « representa un orden temporal sin espacialidad » [« représente un ordre temporel sans spatialité »]. Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique ? op.cit.* p. 334.

⁸²⁹ Parece que cualquier espectador es activo en su ser o en su manera de actuar. Cualquier que sea, siendo espectador se deja transformarse por el objeto de su experiencia poniendo luego quizás su juicio o presentando sus sentimientos al respecto.

⁸³⁰ «Todo pasa, nada permanece». Cf. José CAMON AZNAR, (1972), *El tiempo en el arte*, Organización Sala Editorial, Madrid, p. 27.

⁸³¹ Nos referimos a la diferencia que hay en la filosofía de Heráclito que defiende la realidad del no-ser negando el ser mismo de las cosas con la filosofía que nos frece Parménides el ser negando la realidad del no-ser. «Para Parménides el Ser es intemporal y por eso inmóvil». José CAMON AZNAR, (1972), *El tiempo en el arte, op.cit.*, p. 22.

estéticamente afectada por la dicha presentación. En todos los pasos que daremos en este estudio, estaremos muy atentos a todo lo que nos podría ayudar a aclarar mucho más el tema de la trascendencia en la experiencia estética de lo artístico musical.

11.4.1. Trascendencia en lo cambiante de lo estético musical

Difícil sería hablar de un arte musical sin evocar la realidad constituyente del sonido y del silencio. El sonido y el silencio son uno de los elementos importantes para poder definir el ser real de una música. Los sentidos corporales son los primeros en entrar en contacto con el cambio que se hace por la aparición de una música. Al entrar en contacto con los sonidos musicales, el sujeto sale de su mundo para encontrar al objeto que le llama atención. Es difícil precisar si ese acto seductor que presenta la obra artísticamente presentada pasa antes o después del verdadero encuentro relacional. Es decir, si, al escuchar la música, es el sujeto que, primero, sale de su mundo. ¿Acaso, no entraríamos aquí en un problema, complejo de ser resuelto, como el del círculo vicioso «del huevo y la gallina»?

Sin pretender resolver adecuadamente este problema, diríamos simplemente que lo que, a primera vista, nos llama atención, son las reacciones que notamos en las vivencias de un sujeto. Estas vivencias confirman, no sólo la realidad de lo estético ya recibido, sino también que testimonian la realidad de un movimiento hecho por el mismo sujeto. Se sabe ya que para que haya movimiento hay que tener un motor y una causa. Entonces, no nos equivocáramos si afirmáramos que primero fue el sonido musical que ha causado ese movimiento en la vida del sujeto. Y es ese movimiento que nos podría permitir hablar de una cierta apertura en la realidad existencial del sujeto. La presencia misma del objeto estético le atrae y le invita a empezar un nuevo camino con él. «La identidad se encuentra afectada por la cansión en sus efectos más emocionantes»⁸³². En su tesis doctoral, Mikel Dufrenne afirmó, implícitamente, la fuerza que tiene lo estético para poder causar un movimiento en la vida del sujeto. Cambia el estado de ánimo del

⁸³² «L'identité se trouve affectée par le chant dans ses effets les plus émouvants». Catherine CLÉMENT, (1975), *Miroirs du sujet, op.cit.*, p. 270.

sujeto que lo percibe. «El objeto estético, porque acudo a él como totalidad, me afecta en mis obras vivas y despierta un sentimiento que me conmueve más profundamente que lo verdadero»⁸³³. Se entiende que la voluntad que tiene el sujeto para acercarse al objeto estético, podría ser considerada como condición que favorece no sólo su propio movimiento, sino también ese encuentro fructífero entre el sujeto y el objeto mismo.

Hay un cierto movimiento y un cambio real en la vida del sujeto de una experiencia estética de arte musical. «Ciertamente, la experiencia que tengo de él me transforma y me enriquece» escribía Mikel Dufrenne⁸³⁴. Se rompe la monotonía de la vida. Se termina una etapa y se empieza una otra. Es todo un mundo que se abre y que permite la apertura de otros mundos posibles. El sujeto se entera de las cosas que, hasta ahora, se quedaban ocultas, indefinidas. Se aclaran sus realidades y sus verdades esenciales. Se escucha el sonido y se da cuenta de la realidad verdadera del silencio. Este silencio entra a formar parte de lo definido por el sonido: marca el principio y el final del sonido.

Sin embargo, no todo sonido es música. El sonido musical se diferencia del sonido del ruido. El primero se encuentra ordenado, numerado, mientras que el segundo se encuentra desordenado. Se ordena el sonido musical gracias a los cálculos de las notas, de la presencia de la armonía y del ritmo. La música se muestra como sucesión o continuidad. Cada sonido, siendo duración, tiene tendencia de llevar, al que lo escucha, a esperar algo más (otro sonido o silencio). Hay que notar también que los instantes de la duración sonora no son iguales, son diferentes entre sí. Si no fuera así, la música no tendría su razón de ser, ya que ella se funda en las variaciones de los sonidos y silencios que la componen.

⁸³³ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 115. [« L'objet esthétique, parce que je vais à lui tout entier, me touche dans mes œuvres vivas et éveille un sentiment qui m'ébranle plus profondément que le vrai ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 531].

⁸³⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 118. [« Certes, l'expérience que j'en fais me transforme et m'enrichit ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 535].

No hay lugar a dudas que la presencia de una realidad musical deja al sujeto que la escucha en una actitud de contemplación, casi como el contemplador del flujo del río de Heráclito. El sonido musical fluye dentro de los límites. Estos límites no son para desvalorar el objeto estético musical. Al contrario, es para diferenciarlo del simple ruido (que no es objeto de nuestro análisis). Los cambios que se notan en la realidad de lo estético musical encuentran correspondencias en los efectos que causan en la vida del sujeto que los percibe. Los cambios identificados en la realidad del arte musical implican, de una manera u otra, que haya también cambios en la realidad de la vida del ser que disfruta el mismo arte.

Con Mikel Dufrenne, sabemos que la sorpresa no es el fin de lo estético, y que toda novedad llama la atención, despierta sentimientos, crea una necesidad nueva⁸³⁵. Pues no se puede negar la realidad del cambio que se realiza en el ser del contemplador, sea del río que fluye o del cambio que se efectúa en el sonido musical. Esto coincide muy bien con lo que José Camon Aznar ha podido expresar, con razón, analizando el fenómeno del tiempo en la filosofía de Heráclito: «Cambia el río perpetuamente, pero cambia también el contemplador. Son distintas en cada instante, las linfas y las miradas posadas sobre ellas»⁸³⁶.

Ahora bien, ¿qué nos enseña este «haz cambiante» en el mundo del arte y sobre todo en una experiencia estética que se efectúa en el mundo del arte musical? Esta pregunta nos abre a otras afirmaciones que se hace sobre la realidad del fenómeno de la trascendencia en la realidad del arte musical. La movilidad, el desarrollo o lo cambiante que podríamos verificar, sea en la vida del sujeto o en la realidad del objeto estético musical, testimonian la existencia del fenómeno de una renovación incesante. Todo se cambia y se renueva. Aunque no siempre lo parezca, a todos los espectadores, el objeto tiene que guardar el aspecto de poder ofrecer novedades por su manera de aparecer y de

⁸³⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 89-91. [Versión francesa, véase p. 506 – 508].

⁸³⁶ José CAMON AZNAR, (1972), *El tiempo en el arte, op.cit.*, p. 27.

ser. «Siempre debe ser nuevo a nuestros ojos»⁸³⁷. En esta novedad de lo estético se funda la realidad de una trascendencia estética. Toda novedad trae consigo el sentido nuevo. Siempre este sentido nuevo tiene algo que ver con lo anterior y lo posterior. El sentido del sonido musical es todo un conjunto de instantes de la ejecución de un arte musical. Cada instante es, a la vez, independiente y dependiente. Los sentidos pueden ser mucho más de los que parecen. La experiencia estética nos pone delante de una perpetua actividad creadora que no es posible si se ignora la realidad del fenómeno de un cambio en su sujeto y en su objeto⁸³⁸.

El artista o el espectador, no sólo se encuentran en las manos del objeto contemplado, sino que también, de él, esperan algo más. «El arte se desliza en una evolución permanente, porque el genio vive sobre el futuro»⁸³⁹. Esto hace que cualquiera persona que disfruta de cualquier arte, se deja llevar con docilidad. No debe tener pretensión ninguna para dominar el objeto estético. Acepta ser dominado por el mismo objeto estético. En este caso, es el objeto estético el que manda y domina todo en su forma de revelar su verdad. Esta verdad se ofrece como «el infinito (que) palpita en lo finito»⁸⁴⁰. Este infinito sería responsable de todo cambio que se verifica en el objeto estético o en el sujeto que lo experimenta. Sería ese impulso que causa y dirige, por ejemplo, todos los movimientos del bailarín tal como lo expone mejor Mikel Dufrenne: «El bailarín entrega su cuerpo a la danza. Sus movimientos proceden como si obedeciesen a algún secreto impulso de las profundidades de sí mismo»⁸⁴¹. La realidad de la trascendencia en el objeto

⁸³⁷Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 91. [« Il doit être toujours neuf à nos yeux ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 507].

⁸³⁸ Una vez más estamos delante de la imposibilidad de afirmar la realidad del espectador pasivo, es decir que ese espectador se contenta de recibir solamente sin crear. El espectador activo parece ser receptor y creador a la vez.

⁸³⁹ José CAMON AZNAR, (1972), *El tiempo en el arte, op.cit.*, p. 69.

⁸⁴⁰ José CAMON AZNAR, (1972), *El tiempo en el arte, op.cit.*, p. 226.

⁸⁴¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 120. [« Le danseur voue son corps à la danse. Ses mouvements procèdent du tronc comme s'il obéissait à quelque impulsion secrète au plus profond de lui ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 117].

estético musical se aclara mucho más con las vivencias temporales, es decir, con las experiencias de la realidad del tiempo que el sujeto puede tener cuando está delante de una obra musical. Es lo que vamos a analizar seguidamente.

11.4.2. Trascendencia en lo temporal de lo estético musical

¿Cómo se podría hablar del arte musical sin evocar la realidad del tiempo que lo define? ¿Las huellas espacio-temporales que este arte deja en la vida misma de un sujeto, nos podrían ayudar a definir el tema de la trascendencia estética que ahora nos interesa? En el análisis que nos proponemos hacer ahora, los tres momentos temporales (pasado, presente y futuro) serán nuestras referencias privilegiadas. El presente nos servirá como punto de referencia para poder describir las realidades del pasado y las del futuro. Partiremos de la descripción de estos dos últimos (el pasado y el futuro), para poder terminar con el primero (el presente).

Cuando se habla de las vivencias en una experiencia estética de lo estético musical, no se trata sólo de lo exterior, de la apariencia, sino también de lo interior que se refleja en la realidad exterior. Las vivencias estéticas equivalen a lo que hemos ido llamando experiencia estética. Describirlas equivaldría hacer un camino fenomenológico cuyo objetivo es llegar a la verdad, a la esencia que hace posible toda experiencia estética. Para que haya una experiencia estética, el sujeto debe relacionarse con la realidad de una obra, en nuestro caso de una obra musical, para poder describir las diferentes etapas. Son esas etapas que identifican al espíritu humano cuando se encuentra disfrutando del mismo encuentro con el objeto musical. Dentro de lo que hay de la obra musical, se deja llevar por lo estético musical, ese aspecto de la obra musical que le afecta, y que es percibido en su cuerpo vivo (cuerpo del sujeto). Basta entrar en contacto con ella para que el sujeto se dé cuenta de que se ha concluido un pacto con el mismo objeto estético. Se celebra una unidad entre los dos (sujeto y objeto estético). Cuando el sujeto disfruta de lo estético musical, se deja penetrar por él. Es lo que insinuó Mikel Dufrenne cuando escribía: «verdaderamente, estoy más preocupado por mí mismo que por el objeto y dejo que se

perda en mí en el momento en que lo consumo y gozo de él»⁸⁴². ¿Estas consideraciones podrían ser verificadas en la persona de cualquier sujeto en contacto con lo estético musical?

Aquí, lo primero que hay que comentar debe ser esa experiencia que se hace ver en el primer momento del mismo encuentro entre el sujeto y lo estético musical. En el caso del baile tradicional de los «banyarwanda», por ejemplo, sabemos ya que el sujeto entra en contacto con lo estético musical por los sentidos corporales, sobre todo por la vista y por el oído. Estos sentidos preparan, posibilitan, y facilitan el mismo encuentro. Por su parte, ese encuentro supone varias condiciones. El sujeto tiene que estar dispuesto a recibir algo nuevo en su vida. Tiene que abrirse para permitir la entrada de todos los efectos que causa la presencia del mismo objeto estético. Pone su cuerpo y su espíritu a la disposición del que se ofrece a él. Se olvida para poder encontrarse después. Sacrifica su presencia en la presencia del objeto estético. El objeto mismo invade todo de su cuerpo y todo su espíritu. Por eso, corregiríamos a Mikel Dufrenne diciendo que el sujeto se encuentra consumido en el objeto y no lo contrario. Pero aquí también hay que matizar nuestros argumentos para no caer en otro extremo de argumentaciones.

No se trata de cualquier encuentro. Se trata de ese encuentro que se singulariza por su aspecto comunicacional. Se trata de ese encuentro que permite y rehabilita, no sólo una relación, sino también una cierta comunicación. Lo que cuenta, es no sólo la presencia real de los dos protagonistas del encuentro, sino también de lo que cada uno trae, su presente, para poder enriquecer al otro. Aparentemente, es como si el presente del objeto estético gana todo del terreno del presente del sujeto. Es cierto, con confianza, el sujeto se apropia del presente del objeto. Y, por un instante pequeño que sea, el hecho de gozar del presente del otro en su propia vida, le hace ignorar (olvidar) su propia presencia⁸⁴³.

⁸⁴² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 111-112. [« En vérité, je suis plus préoccupé de moi-même que de l'objet et je le laisse se perdre en moi au moment que je le consomme et en jouis ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 527-528].

⁸⁴³ Volveremos sobre este presente del sujeto y el del objeto en el apartado donde analizaremos el tema de la intemporalidad de lo estético.

De un lado, estamos en la realidad del presente de lo estético. Este es imprescindible para que se pudiera hablar de una experiencia estética. Tiene que imponerse en la realidad vivencial del sujeto. Tiene que aparecer en él. De un otro lado, también el sujeto tiene que estar en presencia del objeto estético que se abre a él. Su presente como momento temporal le capacita para darse cuenta de la realidad de lo estético. Pues, «el objeto estético no aparece que en presencia de la obra de arte»⁸⁴⁴. Está claro que la versión española no ha valorado mucho el papel del sujeto tal cual lo encontramos en el texto original. Para hablar del objeto estético hay que evocar al sujeto que tiene que sentir en sí mismo la presencia de esa obra de arte. Sólo aparece al sujeto presente en la presencia de una obra de arte. Su presencia parece preceder a la de esa obra de arte. Lo esencial que el mismo objeto estético enseña, es resultado de ese encuentro fructífero de dos presencias: la presencia del sujeto y la presencia de la obra.

En realidad, dentro de lo que hay, no es fácil alinear estas dos presencias, es decir, definir claramente la que tiene que ser la primera, o la segunda. Tampoco lo es cuando se quiere hablar de una simultaneidad de esos presentes (el del sujeto y el del objeto). El término «presencia» podría tener una significación más larga que la del «instante presente». Lo que significaría que, en la presencia de un objeto estético, el sujeto presente podría estar en la contemplación de un fluir, del pasado de un objeto estético a su presente (y esto lo hace al mismo tiempo preparando el futuro). Está atento, siempre, a lo que le ofrece la presencia de una obra de arte. Es ese estar atento al que Mikel Dufrenne interpretó como esa manera de ser llevado al pasado para poder recibir el objeto en su futuro. Lo decía así: «Estar atento, y precisamente para dar a la representación todas sus oportunidades, es traspasarse al pasado para captar el objeto en su futuro, pues sólo hay futuro para mí, del mundo o de mí mismo, de mi palabra o de mi gesto, si estoy en el pasado»⁸⁴⁵. Así una obra del arte musical se presenta al sujeto de una experiencia estética.

⁸⁴⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 244. [« L'objet esthétique n'apparaît qu'à qui est en présence de l'œuvre d'art ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 260].

⁸⁴⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, *op.cit.*, p. 24. [« Être attentif, et précisément pour donner à la représentation toutes ses chances, c'est se transporter dans le passé pour saisir l'objet dans son avenir, car il n'y a d'avenir pour moi, du monde

El sujeto la percibe en su pasado para poder recibirla en su futuro. Se escucha un sonido en su pasado, pero siempre esperando algo de su futuro. En cualquier caso, los presentes de los protagonistas de la experiencia estética se encuentran, de algunos modos, aniquilados o ignorados.

De esta llamada ignorancia, supuestamente estética, se verifica, una vez más, la realidad de la trascendencia que caracteriza al sujeto y al mismo objeto estético. Hace que el sujeto de un paso desde el pasado del objeto hacia un futuro esperado. Para hacerlo con éxito, el llamado sujeto de la experiencia estética tiene que trascender todos los efectos ligados a su presente. Debe olvidarse para poder encontrarse en la presencia de lo estético musical, es decir, en su pasado que anuncia o apela a su futuro. Es la mejor manera que el sujeto dispone para poder disfrutar de la presencia de una obra de arte, sea lo que sea.

11.4.3. Intemporalidad de lo estético musical

No extraña a nadie que, la trascendencia que nos ocupa en lo temporal de lo estético musical, nos permita acercarnos a la esencia trascendental del mismo objeto estético. Recordemos que una de las preocupaciones de Mikel Dufrenne fue ese deseo de lograr describir la «virtud de la intemporalidad» que la verdad de una experiencia estética ofrece. «La forma, es la verdad del objeto estético; y goza de la virtud de intemporalidad que es propia de la verdad (...). Por su forma, el objeto estético es intemporal»⁸⁴⁶. Así, podríamos decir, de antemano, que, si nos interesa la intemporalidad de lo estético, nos interesan también, de cierto modo, su esencia y su verdad. Aclarar el sentido de la intemporalidad de lo estético nos ayudará a acercarnos a la realidad de la trascendencia como elemento esencial para la verdad de lo estético. Dicho esto, de otra manera, aclarar

ou de moi-même, de ma parole ou de mon geste, que si je suis au passé ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 434].

⁸⁴⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 208. [« La forme, c'est la vérité de l'objet esthétique ; et elle a la vertu d'intemporalité qui est propre à la vérité (...). Par sa forme, l'objet esthétique est intemporel ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 220].

la realidad de la esencia misma de lo estético sería definir, *ipso facto*, la realidad del fenómeno de la trascendencia en la ontología misma de lo estético (ya que este fenómeno está muy unido al ser mismo de lo estético).

Toda obra de arte es lo que es, teniendo cuenta su relación con la realidad del tiempo. Lo es mucho más la música como obra de arte. Está en el tiempo hasta que se confunde con el tiempo. Su forma le hace relacionarse, no sólo con el mundo, sino que también le hace abandonarse en las manos del tiempo. «Dado que su forma es forma de un cuerpo, está consagrado al mundo y al tiempo»⁸⁴⁷. Con el tiempo se concibe una obra musical. Por el tiempo se interpreta y se encuentra la finalidad de su existencia. De verdad, el tiempo es un fiel acompañante de una obra musical artísticamente presentada. Y la música, por su parte, y de una manera peculiar, va más allá caracterizándose como una obra de arte cuya esencia se define con y por el tiempo.

Como se sabe, cada obra de arte es histórica en todos sus ámbitos. Se comporta como el almacenamiento de todas las realidades históricas. Porque una obra «solicita la interpretación del historiador que le asigna una fecha, y la une tan bien a esta fecha que querría explicarla por ella, haciendo de la obra a la vez el producto y la ilustración de su tiempo»⁸⁴⁸. Por eso, el que quiere estudiar los pensamientos de los antepasados, encuentra mucha riqueza, por ejemplo, en su arte musical tal cual lo hemos subrayado en la segunda parte de nuestro trabajo. El arte musical es uno de los lugares privilegiados donde se descubren las concepciones de nuestros ancestros sobre el mundo y sus cosas. El arte musical ha sido, y sigue siendo, en las sociedades llamadas «primitivas», uno de los

⁸⁴⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 208. [«Parce que sa forme est forme d'un corps, il est voué au monde et au temps». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 220].

⁸⁴⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 199. [« Elle sollicite l'interprétation de l'historien qui lui assigne une date, et l'attache à cette date qu'il voudrait expliquer par elle, faisant de l'œuvre à la fois le produit et illustration de son temps ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 208].

instrumentos para garantizar una buena comunicación entre personas⁸⁴⁹. Acaso, ¿esto no justificaba, por ejemplo, el hecho que, en la cultura de los «banyarwanda» y a cada acontecimiento de su vida, había muchas actuaciones musicales?

No hay lugar a dudas de que el arte musical nos pone en relación con la historia de un pueblo. Su historia se aclara en la actualidad, y a través de lo que nos ofrece su arte musical. Y el arte musical se encuentra definido y comprendido gracias a las aportaciones históricas que estaban en su origen y en la evolución que han conocido las personas a lo largo del tiempo. El arte musical ha sido, o quizás sigue siendo arte, porque ofrece capacidades para vivir el presente ofreciendo luces sobre el pasado. También ayuda al sujeto para preparar su futuro y el de su sociedad. Pero en todo no perdamos de vista que, «según las civilizaciones, el objeto estético muere o renace, se eclipsa o rejuvenece»⁸⁵⁰. Porque está en el tiempo. ¿En qué consiste este tiempo que se define en una experiencia estética? ¿Se trataría del tiempo conocido como tiempo físico, tiempo del reloj? Toda obra de arte se integra en el tiempo marcando diferencias notables con el tiempo del reloj (tiempo material). Es lo que la hace especial dentro de varias obras que hay en el mundo. Es lo que define esa autonomía como característica que todo objeto estético revela. Esa autonomía de lo estético nos da ahora la oportunidad de hablar de un tiempo estético diferente del tiempo físico que conocemos bajo la expresión de «tiempo del reloj».

Según Mikel Dufrenne, el tiempo estético se definiría como duración que no se contempla desde la superficie de las cosas, sino que se encuentra vivo en lo interior, donde la historia o el tiempo parecen inexistentes⁸⁵¹. Ese tiempo tiene la capacidad de no

⁸⁴⁹ Es el caso del arte musical de los «banyarwanda» y su importancia en lo que era la vida diaria de ellos. También escribió Mikel Dufrenne que «el objeto estético es histórico y portador de testimonio sobre el hombre». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p.201. [«L'objet esthétique est bien historique et porte témoignage sur l'homme». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 211].

⁸⁵⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 199. [« Selon les civilisations, il meurt ou renaît, s'éclipse ou rajeunit ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 208].

⁸⁵¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 199-200. [Versión francesa, véase p. 209].

depender siempre del tiempo físico que suele caracterizar a las cosas en el mundo. Su sentido puede ir más allá de los límites de la materia y de su tiempo material. La materia de una obra de arte, que es su soporte, puede desaparecer mientras que lo estético sigue vivo de una manera u otra. «No envejece, no se transforma en ruinas: desaparece solamente si su soporte lo abandona; o se convierte en otro si este soporte es mutilado por algún accidente»⁸⁵². Por su naturaleza, en un tiempo trascendente, tiene la capacidad de conservarse.

Todo esto no quiere decir que nuestro autor Mikel Dufrenne afirmó la eternidad de un objeto estético. Nos consta que utiliza el término «intemporalidad»⁸⁵³ en vez del de la «eternidad». Es cierto, los dos términos tienen algo que ver con la realidad del tiempo, o sus fenómenos se definen partiendo de la verdad temporal que estuviera en juego. Pero presentan diferencias. Aclaremos solamente lo que significaría el término «intemporalidad» que fue usado.

El fenómeno de la intemporalidad es justo lo que en los años setenta (1977), Hans-Georg Gadamer definió como «una determinación dialéctica que se eleva sobre la base de la temporalidad y sobre la oposición a esta»⁸⁵⁴. Se trata de una temporalidad, pero de una temporalidad especial que caracteriza a la realidad de lo estético. Esta peculiaridad de la temporalidad de lo estético, que va más allá de la temporalidad física que conocemos de las cosas que hay en el mundo, se hace visible, no sólo en el objeto estético mismo, sino también en los efectos que originan en la vida misma del sujeto que lo experimenta. El sujeto-contemplador del objeto estético se encuentra casi como llevado hacia un puro éxtasis. El sujeto se encuentra espiritualmente trasladado ya a otro mundo donde no hace falta cuestionarse sobre el espacio, el tiempo, o el mundo. «Así, (...) somos transportados

⁸⁵² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 204. [«Il ne vieillit pas, il ne se change pas en ruines ; il disparaît seulement si son rapport l'abandonne ; ou il devient autre si ce support est mutilé par quelque accident ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 215].

⁸⁵³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 207-208. [Versión francesa, véase p. 220].

⁸⁵⁴ Hans-Georg GADAMER, (1977), *Verdad y método. Fundamento de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca, p. 166.

a una región del ser (...) en la que reina la verdad original, donde la luz aparece como la nada de todo ente que no permite ya discernir entre objeto y sujeto» expresaba Mikel Dufrenne en su libro *La noción de «a priori»*⁸⁵⁵. El sujeto se ha perdido en la pura contemplación que le ha hecho olvidar, no sólo la materialidad de las cosas y sus tiempos, sino también olvidarse de sí mismo. No se calcula, sino que se vive, y mucho más, se hace. Era el caso, por ejemplo, del bailarín de la música tradicional de los «banyarwanda». Bailaba sin preocuparse del estado del terreno sobre el cual estaba danzando...⁸⁵⁶ Gozaba de la presencia de lo estético musical.

Una experiencia como ésta del bailarín del arte musical de los «banyarwanda» parecería perdurar. Pero en el fondo, no es la experiencia como tal que perdura. Lo que perdura es el «ser sí mismo» del sujeto. Es lo que Mikel Dufrenne aclaró sabiduriamente diciendo: «este ser sí mismo es lo que tiene duración, lo que permanece a la vez que es otra cosa»⁸⁵⁷. Y es su «ser sí mismo» que le empuja a actuar heroicamente. Su vocación es ofrecer al sujeto todo lo necesario para poder trascender su mundo y su tiempo. El bailarín del arte musical de los «banyarwanda» lo hacía con éxito invitando a todo su espectador a que le acompañara haciendo algo que sea aplaudir, cantar, tocar instrumentos de música para ritmar el mismo baile, o bailar siguiendo el ejemplo que le daba bailando delante de él. La intención era, no sólo liberarle de su mundo material y llevarle a su mundo espiritual, sino y sobre todo invitarle a que pudiese encontrarle en su presente trascendiendo todas las temporalidades físicas y entrando en la trascendencia que expresa esa intemporalidad de lo estético.

Para terminar, diríamos solamente que el momento de la trascendencia temporal en la intemporalidad de lo estético musical se realiza cuando el presente del uno se fusiona en el presente del otro, es decir, cuando el presente del sujeto no se diferencia del presente

⁸⁵⁵ Mikel DUFRENNE, (1959-2010), *La noción de «a priori»*, *op.cit.*, p. 243.

⁸⁵⁶ Aquí nos referimos a los movimientos de las piernas cuando se ejecuta el baile como «umudiho» o «ikinimba». Fíjense que se bailaba con pies desnudos (sin protección por zapatos o otra cosa). Y Rwanda es tierra de muchas piedras.

⁸⁵⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 284. [«Le soi es ce qui dure, ce qui est le même en étant l'autre». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 307].

esencial del objeto estético (su intemporalidad). En la intemporalidad de lo estético musical, el sujeto se encuentra en un estado de trascendencia gracias a la intemporalidad que caracteriza a todo objeto estético. No podría pensar sobre lo que está pasando en aquel momento. Sólo se entera cuando ya ha pasado. Lo contempla y lo piensa en su pasado porque su presente se le escapa siempre y su futuro lo atrae y lo prepara todo lo que vive y disfruta en el presente. De una manera u otra, «el objeto musical trasciende el tiempo: expresar este objeto en términos de devenir es ya, de alguna manera, alterarlo»⁸⁵⁸.

11.5. Conclusión

Al concluir este capítulo, se ve claramente, una vez más que el objeto estético musical tiene mucho que ver con el fenómeno del tiempo. Se define en y con el tiempo. Aun así, tiene algo que va más allá del tiempo: la trascendencia. Le caracteriza y le determina profundamente en su esencia.

Este fenómeno de la trascendencia se define mejor con los aspectos de la comparación, de la separación, de la diferenciación. Las expresiones o términos como ir más allá, lo misterioso u otros semejantes, han sido claves imprescindibles para poder detectar y explicar la existencia real, y el sentido de este fenómeno de la trascendencia en la realidad de lo estético. Ese fenómeno de la trascendencia es posible gracias al contacto o a la relación que hay entre el sujeto de la experiencia estética y su objeto. El objeto se deja contemplar. El sujeto, en su experiencia con el objeto estético, nota y disfruta de su trascendencia como de un «sentido inagotable»⁸⁵⁹. Se da cuenta de que el «hacerse

⁸⁵⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 300. [«L'objet musical transcende le temps : exprimer cet objet en termes de devenir, c'est déjà l'altérer ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 324].

⁸⁵⁹ Nos referimos a lo que Carlos Morais dijo sobre la inagotabilidad del sentido de una obra de arte. Cf. Carlos MORAIS, «Arte e Significação: Acerca da fenomenologia dufrenniana da significação do objeto estético», en *Revista Portuguesa de filosofia*, N° 48(1992), p. 452.

múltiple» es la tendencia de todo lo estético⁸⁶⁰ o mejor dicho «la obra llega plural y diferencialmente a ambos⁸⁶¹» tal cual lo expresó Ricardo Pinilla Burgos⁸⁶². Las vivencias que un sujeto puede hacer de lo estético, le revelan una cierta autonomía que identifica y fundamenta lo esencial del objeto estético. El objeto estético es lo que es diferenciándose de otros objetos del mundo. Se libera de todo, incluso de los límites que le suelen ofrecer los poderes que dispone ese tiempo físico o material (llamado el tiempo del reloj). Porque, en toda la realidad de la trascendencia de lo estético y sobre todo de lo estético musical, el sujeto se pierde en él (lo estético) después de ser liberado de todo, incluso de todo lo que lo determinaría en su estar ahí.

En lo estético musical, la realidad del fenómeno de la trascendencia nos ha aparecido, no sólo como algo que se abre alejándose de toda materialidad o capacidad humana, sino también como esta realidad que hace vivir mientras se vive actuando en la vida del que lo vive en su experiencia vivencial. Aquí se afirma la unidad como fruto de relación entre sujeto y objeto estético musical hasta tal punto que se da una confusión misteriosa entre los dos. ¿De qué depende ese fenómeno de la trascendencia en lo estético musical? Por supuesto que dependería del sujeto y del objeto de una experiencia estética. Si no fuera así, ¿cómo verificaríamos la realidad del fenómeno de la trascendencia en la realidad de estos dos protagonistas imprescindibles para una experiencia estética? No hay lugar a dudas de que esta realidad del fenómeno de la trascendencia en lo estético musical tiene algo que ver con la naturaleza misma de la materia que sostiene el objeto estético, y con el sujeto que lo experimenta.

Sin embargo, sabemos bien que, en todos los sujetos, la realidad de lo estético no aparece de la misma manera. Cada uno tiene su manera de experimentarlo y de vivirlo. Pero en cualquier caso, toda realidad del fenómeno de la trascendencia se hace real en los

⁸⁶⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 76-77. [Versión francesa, véase p. 72].

⁸⁶¹ Se trata del autor y del público de una obra.

⁸⁶² Ricardo PINILLA BURGOS, «La evidencia del enigma: expresión artística y modelos comunicativos», en María G. NAVARRO, Betty ESTÉVEZ y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), (2010), *Claves actuales de pensamiento*, Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores (SIJI), *Theoria cum Praxi*, CSIC, Madrid-México, p. 498.

espíritus que, con su voluntad, aceptan, de antemano, abrirse al otro. Se trata de esos espíritus que rompen sus fronteras para poder ir más allá de sus límites, de esos espíritus que marcan diferencias, en ellos mismos, aceptando separarse de lo que eran antes y abrazar algo que les hace moverse ontológicamente. Su apertura les hace contemplar la existencia real de la alteridad⁸⁶³. En esta alteridad, se enfrenta a la realidad de la infinitud que busca ser definida en las realidades de la finitud. Tal es la aspiración ontológica del sujeto en la realidad del ser mismo de una obra que presenta artísticamente. Por eso podemos deducir que la realidad del fenómeno de la trascendencia en lo estético musical podría ser muy cercana cuando se la analiza en el ser mismo del sujeto, y muy lejana cuando se la considera en la esencia misma del objeto estético percibido. Así, anticipamos la importancia, no sólo de una subjetividad, sino también de una intersubjetividad liberadora necesaria para comprender correctamente la verdad esencial que fundamenta la realidad de una experiencia estética en una obra de arte como la coreografía artístico-estética.

⁸⁶³ Mucho más nos referimos a estas consideraciones llamativas de Mikel Dufrenne acerca del «otro» y la aparición del mundo: «El prójimo es el comienzo de un mundo, pero este mundo no es más que el mundo donde el otro tiene su sitio». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 193. [«Autrui est au principe d'un monde, mais ce monde est encore où autrui a sa place». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 200].

CAPÍTULO 12

INTERSUBJETIVIDAD LIBERADORA EN LA VERDAD DE LO ESTÉTICO

12.1. Introducción

La *fenomenología de la experiencia estética* de Mikel Dufrenne nos ha ayudado, no sólo a entrar en la realidad de una experiencia estética, sino también a evocar, con seguridad, el tema de la verdad de un objeto estético. Como lo hemos subrayado anteriormente en una experiencia estética no se puede hablar de la verdad de un objeto estético sin referirse a la realidad del sujeto y del objeto de la misma experiencia. La experiencia estética consiste en poner en relación dos mundos, el mundo del sujeto y el mundo del objeto estético. Demuestra la implicación recíproca que les caracteriza como protagonistas. De esto, se afirma, de una manera u otra, la realidad de la importancia de un sujeto en la afirmación y la demostración de la verdad del objeto. Porque «el autor se expresa en la obra y (...) la obra expone el mundo del autor»⁸⁶⁴. No hay lugar a dudas de que la realidad del objeto estético muestra implícitamente o explícitamente la realidad de un sujeto o de sujetos. Pero esto no quiere decir que esa verdad del objeto estético no puede ir mucho más allá de la verdad del mismo sujeto. Su mundo no coincide totalmente, de una manera exacta, con el mundo del sujeto. Su mundo es diferente y peculiar tal como Mikel Dufrenne lo expuso en su tesis doctoral. Para él, lo que le hace peculiar es, por supuesto, el hecho de ser el mundo de su autor, un mundo que aparece con aspectos siempre representativos o irreales⁸⁶⁵, un mundo de relaciones.

⁸⁶⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 193. [« L'auteur s'exprime dans l'oeuvre et (...) l'oeuvre livre le monde de l'auteur ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 613].

⁸⁶⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 194. [Version francesa, véase p. 614].

Volver a plantear la realidad de lo estético, en este último capítulo de nuestro trabajo, nos permitirá concluir lo que hemos ido explicando a lo largo de nuestras investigaciones. Se tratará, por fin, de explicar la relación intersubjetiva que se impone a la hora de hacer una descripción explicativa a lo que sería la esencia de una experiencia estética. Esa relación, como lo veremos en su momento, tendría un carácter liberador que hace posible la total realidad de una verdadera contemplación imprescindible en el fenómeno de una experiencia estética, tal cual lo hemos subrayado anteriormente.

Para poder plantear la realidad del fenómeno de la intersubjetividad como característica necesaria para una explicación exacta de una experiencia estética, hace falta volver a explicar el papel del fenómeno de la presencia, el tema del sentido y de la significación. Todo esto nos ayudará a comprender el verdadero papel que el sujeto desempeña en lo que llamamos experiencia estética. También será estudiado el tema de la relación que el sujeto mantiene con el objeto. Analizando esa relación plantearemos los argumentos que sostienen la realidad del fenómeno de la intersubjetividad liberadora en la realidad de una experiencia estética. Para llevar a cabo nuestro estudio, nos servirá mucho los planteamientos de la filosofía estética de Mikel Dufrenne en general y de la realidad del arte musical en el mundo de la cultura tradicional de los «banyarwanda». Este arte musical de la cultura ruandesa nos servirá de apoyo para poder demostrar con insistencia la importancia de esa intersubjetividad liberadora, que de antemano calificamos como imprescindible a la hora de describir la realidad de una experiencia estética.

12.2. Presencia sensible como sentido y verdad de lo estético

¿Qué es lo estético y sobre todo la verdad de lo estético? ¿Qué es lo que está en juego cuando hablamos de la verdad de una experiencia estética? ¿Cuáles son los elementos que ayudarían a la hora de definir y de explicitar esas dos verdades que juntamente se presentan unidas o idénticas? Todas estas preguntas se abren a la hora de hablar de la verdad de una experiencia estética y su objeto estético. Hablar de la verdad de lo estético nos irá preparando para comprender la realidad de las relaciones intersubjetivas implícitas o explícitas que podrían ser imprescindibles en la realidad de

una experiencia estética en general y en particular en la realidad de una experiencia estética en el mundo de arte musical.

La *Fenomenología de la experiencia estética* de Mikel Dufrenne nos dio la orientación. Invitó siempre a tener en cuenta la realidad de una obra de arte, su contenido y su propio autor. Lo hace partiendo de la identidad que hay que establecer entre una obra y su autor, un hacer y un ser, un tener y un estar, etc. Dicho esto, nos anticipamos ya diciendo que la verdad de lo estético se deja ver de diferentes maneras. Hay muchas maneras de hacerlo. Todo depende de una referencia elegida para hacerlo. Esa referencia puede ser el autor de una obra arte, la misma obra de arte, o su contenido⁸⁶⁶.

12.2.1.El papel de una presencia en la realidad de lo estético

No hay lugar a dudas de que la realidad de lo estético sale a la luz gracias a una experiencia estética. Lo estético es, entonces, el calificativo del objeto de la misma experiencia. Aquí, se trata de una experiencia hecha por un sujeto, y en la vida del mismo sujeto. Un sujeto se encuentra motivado, o seducido por algo que le atrae que le saca de su mundo para poder encontrarse, *ipso facto*, en el mundo del objeto estético. Es el fenómeno de una presencia que coordina, gobierna y fundamenta todo incluso la realidad de la expresividad como característica esencial para que una obra de arte sea estética, es decir que esté en relación comunicativa y sensitiva con alguien.

Para poder analizar la verdad de lo estético, es decir, la esencia de una obra de arte, no hay que separar lo estético de la obra de arte que lo funda. Tampoco hay que olvidar que una obra de arte es lo que es cuando se encuentra reconocida en el mundo de los hombres, es decir, en una cultura. Es la cultura la que consagra tal o cual obra como obra artístico-estética⁸⁶⁷. «Vox populi, vox Dei» diríamos nosotros. Gracias a la

⁸⁶⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 193-220. [Versión francesa, véase p. 613-645].

⁸⁶⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 45. [Versión francesa, véase p. 33].

comunidad de seres humanos, una obra es reconocida en su apertura. Abre un mundo. Y, delante de ella, un mundo se abre. Abre un mundo expresando algo de sí mismo. Se trata de algo de su verdad que deja salir a la superficie de su presencia. Se trata de su interior que se exterioriza tal cual lo hemos visto anteriormente en nuestro trabajo. Una obra ofrece todo lo necesario para ser comprendida, sentida, e interpretada correctamente. Quita todo lo que sería máscara que oculta su verdad, la verdad de su objeto estético, y se expresa. Ya que expresarse, en el vocabulario de nuestro autor Mikel Dufrenne, es dejar que una presencia se manifieste⁸⁶⁸, permitir que algo anteriormente ocultado salga a la luz, es decir que sea actual en el presente. Quede claro aquí que siempre la afirmación y la demostración de ese fenómeno de la presencia exigen una cierta referencia a un sujeto capaz de notar la misma presencia.

Esa presencia que se ofrece en la actualidad temporal de un sujeto, se ofrece como camino, como medio para poder encontrar la verdad siempre escondida. Para que haya presencia, en el mundo de la obra de arte, el sujeto tiene que notar algo. Lo primero que se ofrece es lo sensible. Es la obra de arte como cosa que necesita ser sentida. Mikel Dufrenne nos advirtió que una obra de arte, por el hecho de ser sensible, se define como obra que se caracteriza por la fuerza que tiene para atraer, y seducir⁸⁶⁹. Lo sensible de una obra de arte invita a ser sentida como un ser real. Tiene que ser real en la realidad de un sujeto como testigo de lo que se expresa. Provoca para no quedarse en la apariencia que nos podría engañar, sino ir más allá de la misma apariencia, de la superficialidad o de lo físico de una obra.

Aquí destacamos la importancia de lo sensible en la realidad de una experiencia estética. Es esta misma experiencia la que permite opinar sobre la realidad de la verdad de su objeto. No se trata aquí de hacer un salto mortal en lo que queremos proponer como planteamiento fenomenológico. No nos apartamos nunca de la línea que nuestro autor Mikel Dufrenne dio a su propia fenomenología: siempre hay que partir de lo más sencillo a lo más complejo, de lo confuso a lo más claro, de la apariencia a lo más íntimo, de lo

⁸⁶⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 198. [Versión francesa, véase p. 619].

⁸⁶⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 51. [Versión francesa, véase p. 41].

exterior a lo interior que cada cosa puede esconder. La fenomenología de Mikel Dufrenne usa la descripción de una cosa para llegar a su esencia. Sin embargo, ¿quién podría dudar de que, detrás de lo que podríamos decir de esa operación de búsqueda de la verdad de las cosas, hay la realidad del hombre? Se trata de ese hombre que recibe, interpreta, y expresa toda revelación que se realiza en él o fuera de él. No hay que separar el fenómeno de su significación⁸⁷⁰.

Ahora bien, ¿qué es lo que prima en esa revelación de la verdad del objeto estético? ¿cómo se llega a conocer o a disfrutar de esa misma verdad? En todo, el sujeto y su vida tienen algo que decir a propósito. Todo se revela a su ser, a su vida. Entonces, decir que el sujeto se queda solamente en el nivel de lo que llamaríamos la «coseidad» de la cosa, sería equivocarse. El sujeto no disfruta de la cosa en cuanto cosa sino de la cosa en cuanto es expresiva, es decir, en cuanto se pone en diálogo con él. Estamos, no sólo delante de una cosa como tal, sino delante de una cosa que se viste de un poder que caracterizaría a la identidad misma de un sujeto. Se trata de esa fuerza modificadora, de esa libertad. Con estas características, el objeto estético en la realidad de una obra de arte, se comporta como un «quasi-sujeto» [«casi-sujeto»] tal cual lo expresó muchas veces Mikel Dufrenne en su fenomenología estética⁸⁷¹.

Para terminar, diríamos que en todo planteamiento que podríamos hacer para explicar la realidad de una experiencia estética, privilegiamos la cosa y su presencia sensible en el mundo del sujeto. Estamos seguros de que el primer paso para llegar al sentido de una obra de arte, es buscar su autenticidad. Para Mikel Dufrenne, una obra es auténtica cuando se encuentra acabada, es decir, cuando se encuentra como respuesta a preguntas e inquietudes que un sujeto podría manifestar a la hora de hacer una experiencia estética. Una obra de arte auténtica es esa obra que no necesita otro retoque. Es una obra

⁸⁷⁰ Véase nota explicativa N° 2, en Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 39. [Versión francesa, véase nota explicativa N° 1, p. 4-5].

⁸⁷¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 181. 235. 268. 283. 337. 375. [Versión francesa, véase p. 197. 256. 291. 306. 365. 409. En todo, Mikel Dufrenne califica el objeto estético como «casi-sujeto» por su relación con el sujeto, o por el poder que tiene para llevar el sujeto a encontrar su propia luz. Porque el objeto estético es, por y para sí mismo, luz.

perfecta por el hecho de ser una obra que responde a los deseos de un sujeto que la contempla. Le llena de su ser perfecto. Hace que un sujeto se acerque más a su verdad, es decir, a lo que ella misma representa e imita. Ya que «ser verdadero es imitar»⁸⁷². Lo que se aproxima al sujeto le remite a otra realidad más profunda, más real. A partir de esto, se abre el problema que hay entre la apariencia y el sentido de la realidad de una experiencia estética. A continuación, intentaremos resolverlo.

12.2.2. Sentido y apariencia en la realidad de una obra de arte

El tema de la apariencia y el del sentido de las cosas han preocupado siempre el espíritu del ser humano en general y de los filósofos en particular. Dentro de esos pensadores, hay unos que piensan que la apariencia de las cosas (en el mundo) es un camino erróneo para llegar a su verdad. Otros demuestran que la misma apariencia o el aparecer de las cosas es el único camino que hay que seguir para poder abrazar su verdad. Es que la apariencia, o el aparecer de las cosas, tiene algo de la verdad que las cosas demuestran exteriorizando lo interior, su ser y su verdad, es decir, interiorizando lo exterior tal cual lo expresó Mikel Dufrenne⁸⁷³. No entramos en esta polémica. La única cosa que hay que recordar es que la fenomenología que nos ocupa, se sitúa en la línea de valorar el aparecer y la apariencia de las cosas. Ya sabemos que, de parte de Edmund Husserl, el hecho de partir de las cosas mismas es el punto de partida más seguro para poder bien describir la verdad de las cosas. Se trata de describir las cosas tal cual se manifiestan al sujeto consciente de su presencia en sus propias vivencias. Desde el principio de su libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Edmund Husserl aclaró esa idea cuando explicó lo que debe ser el método fenomenológico:

⁸⁷² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 202. [« Être vrai, c'est imiter ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 623].

⁸⁷³ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 62-63. [Versión francesa, véase p. 476].

«Partiremos de la posición natural, del mundo tal como se alza frente a nosotros, de la conciencia tal como se ofrece en la experiencia psicológica, y pondremos al desnudo los supuestos esenciales de esta posición. Desarrollaremos luego un método de ‘reducciones fenomenológicas’, con el que podamos despejar los límites impuestos al conocimiento por la esencia de toda forma de investigación natural, evitando el dirigir la mirada en una sola dirección, como es propio de estas formas, hasta acabar ganando el libre horizonte de los fenómenos purificados ‘trascendentalmente’, y con él el campo de la fenomenología en el sentido que nos es peculiar»⁸⁷⁴.

De estas palabras del padre de la fenomenología filosófica deducimos que el punto de partida de todo tiene que ser un contacto. De allí se puede, luego, ir mucho más allá gracias a la reducción como método privilegiado para hallar la misma esencia de las cosas. De hecho, es «la reducción correspondiente, que conduce del fenómeno psicológico a la pura ‘esencia’»⁸⁷⁵. Se trata de esa «reducción que, desde entonces, hace descubrir la comunión originaria que hay entre el sujeto concreto, corporal y el mundo todavía no objetivado»⁸⁷⁶.

Por su parte, en su *Fenomenología de la experiencia estética*, Mikel Dufrenne empapado del espíritu emanentista y unificador, explicó de su manera especial lo que debería ser el verdadero método de una fenomenología filosófica. Evitando todo salto que podría ser mortal en una filosofía, o toda exclusión que podría ocultar la verdad de las cosas, Mikel Dufrenne partió también de la obra de arte y sobre todo de la manera que ella se manifiesta en el mundo del sujeto. Valoró mucho la palabra de una obra de arte antes que a la persona que la va a disfrutar. Es ella la que manda y orienta toda búsqueda. Ofrece y revela algo suyo y de su mundo. Es verdad, Mikel Dufrenne estaba convencido

⁸⁷⁴ Edmund HUSSERL, (1962), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, *op.cit.*, p. 9.

⁸⁷⁵ Edmund HUSSERL, (1962), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, *op.cit.*, p. 10.

⁸⁷⁶ «Réduction découvre dès los la communion originaire entre un sujet concret, corporel, et le monde non encore objectivé». Frédéric JACQUET, (2014), *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, *op.cit.*, p. 15.

de que «la apariencia, en el plano de la presencia, revela inmediatamente a la cosa»⁸⁷⁷, y que «en la apariencia, la identidad del significado y del significante no se transforma dialécticamente en diferencia»⁸⁷⁸.

Es cierto, el primer contacto con las obras artísticas despierta al sujeto. Este se da cuenta de las realidades que antes ignoraba, de que hay aún un mundo por descubrir. Todo lo que se presenta delante de él, es todo un mundo. El mundo hace ver progresivamente, y de una manera no definitiva, sus secretos. Son esos secretos que llamamos verdades una vez sentidos y experimentados en las vivencias del sujeto. No son luces que les vienen desde fuera. «En lugar de remitirnos al mundo exterior o él como las cosas, como las nubes nos hacen pensar en la lluvia, el objeto estético no nos hace pensar sino en él mismo, es la propia luz de sí mismo»⁸⁷⁹. El aparecer no engaña, sino que revela algo en la realidad del mundo del objeto estético. Es «una unidad en la diversidad»⁸⁸⁰, una verdad que se abre a otras verdades.

«La apariencia me envía de nuevo a la cosa, pero la cosa es aún apariencia, y el progreso del conocimiento no consiste más que en descubrir nuevas apariencias, iluminando la apariencia por la apariencia, no siendo a este respecto la idea otra cosa que la

⁸⁷⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 63. [«L'apparence, au plan de la présence, livre la chose immédiatement». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 476].

⁸⁷⁸ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 62. [« Dans l'apparence l'identité du et du signifiant ne se métamorphose pas en différence ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 476].

⁸⁷⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 268. [«Au lieu de renvoyer au monde hors de lui comme les choses, comme le nuage à la pluie, il ne renvoie qu'à lui-même, il est lui-même sa propre lumière». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 291].

⁸⁸⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 337. [«L'unité dans la diversité». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p.365].

sistematización de las apariencias permitiendo que una apariencia clara sustituya a una confusa»⁸⁸¹.

Dicho esto, el aparecer desempeña un papel imprescindible a la hora de llevar al sujeto a que se acerque a la realidad del mundo real de un objeto estético, a su verdad. No oculta nada al que se ofrece a su escuela. Tiene algo que decir al que le escucha. Muestra algo al que se abre a él. En vez de pensar como los idealistas o como los relativistas que no veían la importancia de la apariencia de las cosas en la búsqueda de su sentido, hay de seguir el camino unificador y reconciliador de Mikel Dufrenne. Lo real puede ir enseñándonos algo sobre lo irreal, o, mejor dicho, lo irreal se hace real a través del aparecer de las cosas. Es lo que el sujeto experimenta cuando disfruta de la presencia de un objeto estético. No contempla, desde lejos, al mundo de un objeto estético, sino que se deja llevar por el mismo mundo. Para él, el aparecer constituye una puerta o un punto de acceso a la realidad misma, no sólo de una obra de arte, sino también de un mundo real de su objeto estético que se hace presente en la realidad de una experiencia estética. A través de esta apariencia, el mismo objeto estético ofrece su verdad (su significación). El sujeto disfruta de su realidad, accede a su mundo, a su verdad. A través del aparecer artístico-estético de una obra, lo interior de la misma obra, ese objeto estético, se hace más elocuente. Es la misma elocuencia que Mikel Dufrenne vió en la realidad de la pintura como arte. Escribió que «es cierto que la pintura, a su vez, se vale de la literatura e incluso de la música: los personajes que representa tienen una elocuencia y a veces una grandilocuencia teatral (...). La profundidad de lo interior se hace elocuencia»⁸⁸².

⁸⁸¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 63. [«L'apparence me renvoie à la chose, mais la chose est encore l'apparence, et le progrès de la connaissance ne consiste qu'à découvrir de nouvelles apparences, éclairant l'apparence par l'apparence, l'idée à cet égard n'étant rien d'autre que la systématisation des apparences permettant la substitution d'une apparence claire à une apparence confuse». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 476].

⁸⁸² Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 202. [«Il est vrai que la peinture, à son tour, emprunte à la littérature et même à la musique: les personnages qu'elle représente ont une éloquence et parfois une grandiloquence théâtrale (...). La profondeur de l'intériorité se fait éloquence». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 623].

Desde nuestro punto de vista, nos parece que lo que es llamativo no debería ser solamente la elocuencia sino también el espíritu dialogal que se establece entre dos elementos, y que confirmaría la realidad de la elocuencia que se impone en una experiencia estética. Ese espíritu dialogal juega un papel importante en cualquier búsqueda del sentido de cosas artístico-estéticas. Sin embargo, hay que decir que la distancia que posibilitaría el análisis se revela tan pequeña que el sujeto no sabrá diferenciar lo que le pertenece y lo que pertenece al mismo objeto estético contemplado. Hay fusión, unidad o identidad de dos mundos (el mundo del objeto estético y el mundo del sujeto de una experiencia estética). El objeto trasciende otros objetos que hay en el mundo comportándose como un «quasi-sujet» [«casi-sujeto»].

12.2.3.El objeto estético con la identidad subjetiva

Como acabamos de subrayar, al ser un «casi-sujeto», el objeto estético se hace diferente de otros objetos que hay en el mundo. Se comporta de una manera diferente tal cual literalmente lo podría expresar esa expresión «ser un ‘casi-sujeto’». La palabra «quasi» corresponde con la palabra «casi» de la lengua española, se refiere al mismo tiempo a la realidad de la diferencia y de la similitud. No refleja ninguna realidad de la identidad tal cual Katri Chagnon lo demostró recientemente cuando estudió la ambigüedad fenomenológica que esta expresión «quasi-sujet» evoca en el estatuto del objeto estético⁸⁸³. En la misma expresión, vemos esa realidad que hace que el estatuto mismo de un objeto estético se acercara al del sujeto.

Cuando Mikel Dufrenne hablaba del objeto estético, muchas veces, se refería por un lado a su poder, y por un otro lado a su identidad. Según él, un objeto estético tiene poder de mostrar, de hacer descubrir algo de su mundo real. No es que recibe una verdad que vendría fuera de sí mismo, sino que es él mismo la verdad, la luz que hace ver a cualquier sujeto que se le acercara.

⁸⁸³ Cf. Katrie CHAGNON, « L'oeuvre d'art comme 'quasi-sujet'? Un modèle phénoménologique de l'expérience esthétique », en Jean-Baptiste DUSSERT et Adnen JDEY, (dir.) (2016), *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la Nature*, P.U.R., Rennes, p. 102-105.

«Él conlleva en sí su sentido, es en sí mismo su propio mundo, y nosotros sólo podemos comprenderlo cerca de él, retornando siempre a él. Y porque es en sí mismo su propia luz, es como un para-sí: existe un para-sí del en-sí, que es para el en-sí su asunción, una manera de ser luminoso a fuerza de opacidad, sin recibir una luz extraña y ajena que permitiese presentar un mundo, sino haciendo brotar de sí su propia luz, lo que es precisamente expresar»⁸⁸⁴.

Así pues, el objeto estético como un «casi-sujeto» invita y motiva al sujeto para una contemplación como camino para poder entrar en esa relación de ofrecer (objeto estético) y de recibir (el sujeto). Porque para el sujeto, ese mismo objeto estético no es cualquiera cosa. Es un objeto que expresa con total libertad, es un objeto que comunica su interior, su sentido, su verdad por la fuerza que sale de su interdependencia. «Por eso han dicho tantos pintores que las cosas los miran» diría a propósito un Maurice Merleau-Ponty⁸⁸⁵. Y para confirmar la misma idea, Mikel Dufrenne afirma que «la obra habla (...) la obra produce un mensaje»⁸⁸⁶. Aquí, no sólo se afirmarían su independencia, sino también su dependencia. Se afirmarían su independencia por su autonomía y por la libertad que lo caracteriza, y también a su dependencia (la necesidad que tiene para ser confirmado en su realidad por un sujeto). Un objeto estético sin un sujeto que lo confirmase como es, que lo consagrarse, que disfrutase de él, se quedaría incognito (en una oscuridad)⁸⁸⁷.

¿Por qué Mikel Dufrenne utilizó la expresión «casi-sujeto» cuando hablaba de la realidad de un objeto estético? La respuesta parece más sencilla. Para él, el objeto

⁸⁸⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 180-181. [«Il porte en lui son sens, il est lui-même son propre monde, et nous ne pouvons le comprendre qu'en demeurant auprès de lui, en revenant toujours à lui. Et parce qu'il est à lui même sa propre lumière, il est comme un pour-soi de l'en-soi, qui est pour l'en-soi son assomption, une façon d'être lumineux à force d'opacité non pas en recevant une lumière étrangère par quoi un monde se dessine, mais en faisant jallir de soi sa propre lumière, ce qui est exprimer». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 196-197].

⁸⁸⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, (2013), *El ojo y el espíritu, op.cit.*, p 29.

⁸⁸⁶ Mikel DUFRENNE, (1979), *Arte y lenguaje*, Introducción de Román de la Calle, Versión castellana de Carmén Senabre y Román de la Calle, Revista Teorema, Valencia, p. 59.

⁸⁸⁷ Nos referimos al papel y responsabilidad que tiene el espectador de una obra de arte: consagrar la obra y salvar la verdad de su autor. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 19. [Versión francesa, véase p.3].

estético es un «casi-sujeto» por su identificación con el sujeto. «La obra es una especie de persona escribía (...). Nos gusta un cuadro. Vivimos con él. Nos habla y le hablamos» René Passeron con su «metáfora personalista»⁸⁸⁸. Tiene algo del sujeto por el hecho de ser «la obra la más humana del hombre»⁸⁸⁹. El sujeto, como autor y destinatario de una obra, se encuentra inmanente en la identidad misma del lo que se define como realidad de un objeto estético. Es lo que, de una manera clara, Mikel Dufrenne expresó diciendo:

«Por lo demás, estamos autorizados a tratar el objeto estético como cuasi-sujeto⁸⁹⁰ porque es la obra de un autor: un sujeto aparece siempre en él, y precisamente por ello se puede hablar indiferentemente de un mundo del autor o de un mundo de la obra. El objeto estético conserva la subjetividad del sujeto que lo ha creado, que se expresa en él, y que a su vez él mismo manifiesta. Es más, la inmanencia del autor en el objeto estético garantiza la realidad del mundo de este objeto»⁸⁹¹.

Como conclusión de todo esto, diríamos que hay un espíritu dialogal e una relación intersubjetiva que se impone. Y una experiencia estética es fruto de esta relación. Al hablar de una relación intersubjetiva, hacemos referencia implícitamente a esa relación que tiene que existir entre la subjetividad de un sujeto que sea autor o espectador y la subjetividad que caracteriza al mismo objeto estético en su mundo real. El hecho de identificarse el sujeto, permite que el mismo objeto estético ofreciera su sentido y su verdad, y sobre todo atraese el espíritu del sujeto. Colabora, no a una separación, sino a

⁸⁸⁸ René Passeron, (1976-1978), «Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico», en *Revue d'Esthétique*: «La práctica de la pintura», [Título original: «Peindre» en *Revue d'Esthétique*, N°01(1976), U.G.E., Paris], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 37.

⁸⁸⁹ Véase la nota explicativa N° 33 en Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 275. [Versión francesa, véase nota explicativa N° 1, p. 292].

⁸⁹⁰ Pensamos que ha sido un error de la transcripción. En vez de ser «cuasi-sujeto», debería ser así: «casi-sujeto».

⁸⁹¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 235-236. [«Au reste, nous sommes autorisés à traiter l'objet esthétique comme quasi-sujet parce qu'il est l'oeuvre d'un auteur: un sujet apparaît toujours en lui, et c'est pourquoi on peut parler indifféremment d'un monde de l'auteur ou d'un monde de l'oeuvre. L'objet esthétique recèle la subjectivité du sujet qui l'a créé, qui s'exprime en lui, et qu'à son tour il manifeste. De plus, l'immanence de l'auteur à l'objet esthétique garantit la réalité du monde de cet objet». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 256].

un acercamiento, a una pura comunión. Así la percepción estética deviene un acto que atiende a unificar, un acto donde el rol del sujeto se muestra insustituible. Lo fundamental es el acuerdo que está en juego entre los protagonistas de una experiencia estética.

«El ámbito de lo sensible, exaltado por esta percepción, es, según una vieja fórmula, el acto común del sujeto que siente y de lo sentido, dicho de otra manera, que entre la cosa y el que la percibe hay una entente previo anterior a todo logos (...). La conciencia que apunta al objeto es constituyente, pero a condición de que el objeto se preste a la constitución; la subsunción no es posible más que si se presupone una auto-constitución del objeto que comprende, de algún modo al sujeto»⁸⁹².

12.2.4. Encuentro intersubjetivo en la realidad de lo estético

La revelación de la verdad del objeto estético, y el hecho de disfrutar de la presencia de esta verdad dependen, no sólo de la realidad presente del objeto de una experiencia estética, sino también de la del sujeto de la misma experiencia estética. Se trata de un encuentro intersubjetivo, es decir, de «la co-presencia de muchos sujetos dentro de la experiencia estética»⁸⁹³. Para poder comprender lo que hay detrás de la relación sujeto y objeto estético, urge preguntarnos sobre la realidad misma de lo estético. ¿De qué dependería para ser lo que es una experiencia estética hecha por un sujeto? Esta pregunta nos lleva a analizar a fondo la realidad misma de lo estético. Es la misma realidad la que nos podría ofrecer claves para afirmar si hay, o no, posibilidad para poder

⁸⁹² Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 20. [«Le sensible exalté para cette perception, est, selon une vieille formule, l'acte commun du sentant et du senti, autrement dit qu'entre la chose et qui la perçoit il y a une entente préalable antérieure à tout logos (...) la conscience qui vise l'objet est constituante, mais à condition que l'objet se prête à la constitution; la subsomption n'est possible que si l'on présuppose une auto-constitution de l'objet qui comprend en quelque sorte le sujet». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 5].

⁸⁹³ « La coprésence de plusieurs sujets au sein de l'expérience esthétique ». Katrie CHAGNON, « L'oeuvre d'art comme 'quasi-sujet'? Un modèle phénoménologique de l'expérience esthétique », en Jean-Baptiste DUSSERT et Adnen JDEY (dir.), (2016), *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la Nature*, *op.cit.*, p. 110.

hablar de una relación, o de una comunicación dentro de lo que llamamos experiencia estética.

Cuando se evoca el adjetivo «estético», estamos en el mundo de los sentimientos, en el mundo del sujeto que siente. Para sentir, se exige tener la sensibilidad, y algo que la provoque. El sujeto experimenta lo sensible. Lo sensible se le revela a través de sus sentimientos. «Lo sensible se ofrece en el sentimiento que despierta» escribió Mikel Dufrenne⁸⁹⁴. Lo sensible se ofrece con fuerza, con capacidad de crear algo en la vida del sujeto, en sus sentimientos. Un objeto, por el hecho de ser calificado de estético, tiene que ser sentido por un sujeto sensible. El sujeto no inventa la realidad del objeto estético, sino que, como fiel al objeto, recibe todo de él. «No puedo decir que yo constituya el objeto estético, escribía Mikel Dufrenne, se constituye él en mí en el acto mismo por el cual lo contemplo, porque no lo miro como exterior a mí sino viéndome en él»⁸⁹⁵. Así, lo sentido aprobado por el sujeto que siente, es la realidad misma del objeto sentido, es ese espacio común donde el sujeto goza del mundo prestado por el objeto estético. Es ese espacio común tanto al sujeto que al objeto estético que hace que todos salgan para hacerse universales y no individualistas⁸⁹⁶.

No sólo lo estético se define como algo que provoca⁸⁹⁷ la sensación, sino también que se extiende a todo lo que caracteriza al sujeto capaz de disfrutar de la presencia de un objeto estético en su vida, capaz de «estetizarlo». Estamos delante de un encuentro sujeto-

⁸⁹⁴ «Le sensible se livre dans le sentiment qu'il éveille». Mikel DUFRENNE, (1976), *Esthétique et philosophie, T. II, op.cit.*, p. 63.

⁸⁹⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 272. [«Je ne puis dire que je constitue l'objet esthétique, il se constitue en moi dans l'acte même par lequel je le vise, parce que je ne le vise pas en le posant hors de moi, mais en me vouant à lui». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 296].

⁸⁹⁶ Cf. Katrie CHAGNON, « L'oeuvre d'art comme 'quasi-sujet'? Un modèle phénoménologique de l'expérience esthétique», en Jean-Baptiste DUSSERT et Adnen JDEY (dir.), (2016), *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la Nature, op.cit.*, p. 117.

⁸⁹⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, «Amour. Esthétique et érotique», en *Revue d'esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 113.

objeto. Pero no se trata de cualquier sujeto u objeto. Se trata de un sujeto y de un objeto capaces de establecer, entre ellos, una relación y una comunicación. La realidad de una experiencia estética demuestra que todo lo estético confirma una cierta apertura que no encierra al sujeto o al objeto, no en un aislamiento, sino en una vida compartida donde se desarrolla una verdadera interdependencia. Cada uno lleva en sí «un ser para el otro», un ser social que le permite relacionarse con el otro, expresar algo, y recibir el sentido de lo que el otro le comunica⁸⁹⁸. El sujeto de la misma experiencia estética se encuentra siempre bajo las normas del objeto estético que manda. Pero no hay que perder de vista que su papel es siempre imprescindible en la justificación de la realidad misma de una experiencia estética. Al fin y al cabo, es el sujeto el único testigo de la realidad de la misma experiencia estética: «el placer determina de la cualidad de la obra»⁸⁹⁹. De una manera u otra, lo estético sale de su mano y se encuentra confirmado como estético en la realidad vital del cuerpo humano.

Nos equivocáramos pensando que un objeto estético solo se define por su materialidad, por lo que Martín Heidegger llamó «coseidad». Un objeto estético no es solamente la materia, es también la forma. Y es esta forma la que nos remite a la realidad del sujeto, a lo que es un mundo real de un objeto estético. Cuando hablamos del sujeto no pensamos solamente en el espectador que consagra una obra como artística capaz de causar lo estético en su vida, sino también al autor de la misma obra artística, objeto de la experiencia estética. «Ante todo, es obra por el hecho que lleva en sí la marca de su autor» afirmó Mikel Dufrenne⁹⁰⁰. Es el sujeto que le ha dado esa forma que atrae, que provoca sentimientos en la vida de un sujeto, que se ofrece para ser disfrutada por él. Sin

⁸⁹⁸ Cf. Katrie CHAGNON, « L'oeuvre d'art comme 'quasi-sujet'? Un modèle phénoménologique de l'expérience esthétique », en Jean-Baptiste DUSSERT et Adnen JDEY (dir.), (2016), *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la Nature, op.cit.*, p. 116-117.

⁸⁹⁹ «Le plaisir décide de la qualité de l'oeuvre». Mikel DUFRENNE, (1996), «Amour. Esthétique et érotique», en *Revue d'esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 115.

⁹⁰⁰ «Elle est oeuvre d'abord en ce qu'elle porte la marque de son auteur». Mikel DUFRENNE, , «Amour. Esthétique et érotique», en *Revue d'esthétique* «Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 116

el sujeto, la obra artística no existiría⁹⁰¹. Por eso, subiendo un poco de nivel, diríamos que dentro del encuentro sujeto-objeto, vemos un encuentro implícito entre espectador y autor, un encuentro intersubjetivo cuyas características son simetría y complementariedad⁹⁰².

12.3. Empatía en una liberación estética

En nuestro trabajo, varias veces nos hemos referido al pensamiento filosófico de Arturo Schopenhauer. Nos hemos dado cuenta de que este filósofo dio mucha importancia al arte en general y al arte musical en particular, por la fuerza que este arte tiene para liberar al ser humano condenado al sufrimiento. Se trata de ese «genero de conocimiento que considera la verdadera esencia del mundo independiente y fuera de toda relación»⁹⁰³. El arte libera por el hecho que está fuera de todo fenómeno, hace gozar gozar del mundo puro de las ideas por vía de una contemplación pura⁹⁰⁴. Su finalidad no consiste en llevar al sujeto a las nubes idealistas, sino en permitir al sujeto superar la individualidad para poder disfrutar de la universalidad.

Nadie dudaría de esa fuerza que tiene una obra de arte cuando se la percibe en cuanto tal. Pero sería equivocarse concebirla como una pura imitación del mundo de las ideas negando cualquiera posibilidad de relación. Desde luego, en este apartado que abrimos, intentaremos mostrar el papel importante que desempeña una cierta relación en ese proceso de la liberación tal cual la podríamos observar en la realidad de la experiencia estética del arte musical de los «banyarwanda». Este arte musical tiene la capacidad para

⁹⁰¹ Mikel Dufrenne parece expresar la misma idea cuando se refería a Jean-François Lyotard y su obra: «Plus tu dérives, et plus tu es toi-même, et plus les autres font droit à ce soi singulier: c'est à Jean-François Lyotard qu'est dédié ce papier. Bien sûr c'est de son oeuvre qu'il sera ici question et non de lui; mais cette oeuvre n'existerait pas sans lui». Mikel DUFRENNE, (1976), *Esthétique et philosophie. T. II, op.cit.*, p. 65.

⁹⁰² Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 271-272. [Versión francesa, véase p. 296].

⁹⁰³ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 195.

⁹⁰⁴ Cf. Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación, op.cit.*, p. 196-197.

mover cualquier que se pone en su presencia, que se abandona a la realidad de su mundo. Afecta al que lo ejecuta y al que lo recibe (espectador). Su melodía es siempre generadora de emociones⁹⁰⁵. Y como lo expresó Mikel Dufrenne, «la emoción estética tiende a comunicarse y expandirse; busca sus confidentes y testigos»⁹⁰⁶. No se puede quedarse quieto al escuchar o al asistir a una actuación artístico-estética de una coreografía al estilo tradicional de los «banyarwanda».

Estamos delante de una cierta libertad que un sujeto adquiere en su presente. Le abre a un futuro otro que lo que esperaba, a un futuro que lo sorprende llenándose de lo que eran, antes, esperanzas. De allí, se podría preguntarse: ¿Qué cualidades tiene que tener un sujeto para merecer ser liberado? ¿Qué se hace para liberarlo? ¿Cómo se hace su liberación? Tales son un ejemplo de tantas preguntas principales que nos ocuparán en este apartado. Parapoder contestarlas, nos apoyaremos sobre ese arte musical como ejemplo. No sólo estudiaremos y explicaremos el fenómeno de la liberación que se verifica en la realidad de una experiencia estética, sino que también intentaremos fundamentar, dentro de lo que cabe, la realidad del fenómeno de intersubjetividad estética y la de empatía estética⁹⁰⁷ que ésta supone para afirmarse en cuanto tal. En todo mostraremos que el fenómeno de una relación y sobre todo de una relación intersubjetiva

⁹⁰⁵ Cf. Loti BIZIMANA, (1991), *Danse et polyphonie sacrées des batwa du Rwanda. Travail ethnomusicologique, op.cit.*, p. 9.

⁹⁰⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 102. [«L'émotion esthétique veut se communiquer et se répandre; elle cherche des confidentes et des témoins». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 102].

⁹⁰⁷ Evocamos el fenómeno de la empatía como lugar donde el fenómeno de la intersubjetividad entra en juego. No olvidemos que el fenómeno de la empatía remite siempre a esta co-existencia: la co-existencia del «yo» con el «alter ego». Es decir que la presencia del «otro» se encuentra experimentado en la presencia misma del «yo». Se trata de una realidad del fenómeno de la intersubjetividad. Esta intersubjetividad se define siempre como relación o mejor dicho como comunicación recíproca. Para más información sobre el tema de la empatía en el mundo estético, se podría leer G. FLORIVAL, (1990), «Empathie», en V.a., (1990), *Encyclopédie philosophique universelle. T. II. Les notions philosophiques*, P.U.F., Paris p. 774; o D. CHARLES, (1990), «Empathie», en V.a., *Encyclopédie philosophique universelle. T. II. Les notions philosophiques, op.cit.*, p. 774-776.

que se funda sobre la realidad de una empatía, es imprescindible a la hora de explicar mejor la realidad de una experiencia estética.

12.3.1.Liberación estética como un dejarse llevar

Partiendo del ejemplo de la experiencia estética que se hacía en la actuación artístico-estética en una coreografía tradicional de los «banyarwanda», no podríamos tardar en afirmar que los que se encontraban liberados estéticamente por la misma actuación, eran artistas y espectadores. Los dos conjugaban sus presencias, se complementaban simétrica y armoniosamente para hacer posible una liberación estética en las vivencias del uno o del otro. La aportación de uno servía para la liberación estética del otro por vía de una apertura, de una relación y de una comunicación, fundamentos para una experiencia estética digna de su nombre.

En el caso de una experiencia estética en el arte musical de tipo ruandés, el artista se veía sumergido en la pura contemplación de una idea que le afecta, luego sentía obligado de sacarla afuera presentándola artísticamente. Se trata de un objeto estético que, primero sentía en su propia vida. El mismo objeto contemplado invadía todo su ser. Le preocupaba hasta olvidarse de lo que era él mismo, y donde estaba. Parecía como si estuviera en un mundo aparte, en un mundo sin tiempo, en un mundo sin espacio físico. Sólo «concibe la Idea, la esencia de la humanidad, fuera de toda relación y de todo tiempo» diría un Arturo Schopenhauer⁹⁰⁸.

A los ojos de los que rodean el artista, éste se comporta de una manera extraña. Incluso, algunos que llegarían a comportarse como él, son, muchas veces, considerados como extraños. En efecto, el artista (compositor) experimenta, siente en su cuerpo entero algo de manera diferente a como lo podrían sentir los demás. Hablando de la pintura, Mikel Dufrenne escribía: «la pintura está ahí. Nos incita a mirar. La mayoría de las veces, no vemos; no nos privamos de actuar y no registramos más que los signos que exigen el saber y la acción: conceptos y útiles. Incluso la pintura, la vemos muy raramente, pasamos

⁹⁰⁸ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, op.cit., p. 252.

demasiado aprisa»⁹⁰⁹. La razón de todo está en esta afirmación según la cual «el creador no ve, siente»⁹¹⁰. Su cuerpo experimenta las mismas cosas que experimentan los cuerpos de los demás. Pero el cuerpo del artista, lo hace de una manera especial. Para él, lo importante no es la comida ni la bebida, sino encontrar la mejor manera de expresar lo que siente en su interior. Lo importante no es expresar por expresar sino vivir y disfrutar, primero, de lo que desea comunicar fuera de sí mismo. Su preocupación es llegar a permitir que el «otro» pueda llegar a sentir lo que él siente contemplando y describiendo «sus propios estados de alma»⁹¹¹. A esto podríamos añadir lo que Arturo Schopenhauer expresó ingenuamente diciendo que, siempre, «el fin del artista en sus obras es comunicar a los demás la Idea concebida por él»⁹¹². El artista se deja llevar fuera de sí mismo, para poder encontrarse en un mundo nuevo, en un mundo casi platónico según la visión filosófica que nos ha dejado Mikel Dufrenne⁹¹³.

Nos consta que, en la experiencia estética del arte musical de los «banyarwanda», el tema de la belleza era el centro que dirigía todas las actuaciones en el mundo de este arte. La belleza, en todo su sentido, era la única cosa que hay que buscar y expresar. De esto, los compositores o artistas «banyarwanda» tenían la convicción de que nadie podía resistirse ante los reflejos de una belleza presentada artísticamente en un arte musical. Por eso se debía buscar mejores melodías, ritmos y tonalidades adecuados,

⁹⁰⁹ Mikel DUFRENNE, (1976-1978), «Pintar, siempre», en *Revue d'Esthétique*: «La práctica de la pintura», [Título original: «Peindre» en *Revue d'Esthétique*, N°01(1976), U.G.E., Paris], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p.7.

⁹¹⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 70. [«Le créateur ne voit pas, il sent». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 63].

⁹¹¹ Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, p.255.

⁹¹² Arturo SCHOPENHAUER, (2005), *El mundo como voluntad y representación*, *op.cit.*, p. 244.

⁹¹³ Nos referimos aquí a estas consideraciones de Mikel Dufrenne: «Es aquí que habría razón e evocar la inspiración, y llegar a la imagen del artista artesano, la del artista inspirado. La idea de esta maravillosa locura que posee al artista, le deja fuera de sí mismo, ya está también en Platón» [«C'est ici qu'il y aurait lieu d'évoquer l'inspiration, et de joindre à l'image de l'artiste artisan celle de l'artiste inspiré. L'idée de cette merveilleuse folie qui possède l'artiste et le jette hors de lui-même est aussi chez Platon déjà». Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I*, *op.cit.*, p. 20.

palabras o expresiones oportunas para llamar mucha la atención de cualquier espectador. Porque sabían que, no sólo es «akeza karigura»⁹¹⁴ [una cosita bella busca ella misma sus clientes. No hace falta que nadie haga publicidad. Su belleza atrae a todos. Nadie podría resistir a su fuerza atractiva], sino que también conlleva todo lo que hace falta para abrir puertas a nuevo mundo al mundo de una contemplación estética. Haciendo nuestras las palabras de Mikel Dufrenne, diríamos sencillamente que «esto significa solamente que el objeto bello nos llega y nos emociona más inmediatamente que todo otro objeto (...) lo que nos gusta nos lleva fuera de aquí a otro mundo»⁹¹⁵.

Hay que destacar aquí que los «banyarwanda» tomaban «la belleza» como único factor para una obra de arte. No se habían dado cuenta de la complejidad que la misma palabra tiene para ser definida tal como se aclara en el escrito de Mikel Dufrenne titulado «Problèmes philosophiques de l'esthétique. Le Beau»⁹¹⁶. Pero llegar a pensar que la palabra «belleza» se muestra compleja para ser definida, o causa muchos problemas en el mundo filosófico, no autoriza, de ninguna manera, a calificarla de «inútil»⁹¹⁷ en la realidad de una experiencia estética. Sería exagerar. Además, no lo consentirían los «banyarwanda». Francis Wolff, por su parte, demuestra, con razón, que la belleza forma parte de un grupo de factores importantes para lo estético de una obra de arte. Se presentaría como «la adecuación a la propia función (representar, contar, 're-memorizar', evadirse, recogerse, elevarse, etc.), el poder expresivo, la verdad, la autenticidad, la

⁹¹⁴ Es un dicho de la lengua «Kinyarwanda» que traduciría bien lo que Kant expresó en una de las definiciones que aplicó a «lo bello». Según él, «lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción 'universal'». Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, *op.cit.*, párrafo 6, p. 136. Pero hay que matizar un poco. La definición kantiana insiste sobre la naturaleza misma de lo bello, y el dicho de los banyarwanda insiste sobre su poder que tiene por el hecho de ser aceptado universalmente. Nada ni nadie lo negaría.

⁹¹⁵ «Cela signifie seulement que l'objet beau nous saisit et nous émeut plus immédiatement que tout autre objet, (...) ce qui nous ravit nous transporte hors d'ici dans un autre monde». Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I, op.cit.*, p. 18.

⁹¹⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I, op.cit.*, p. 17-27.

⁹¹⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p.31-32. [Versión francesa, véase p. 19-21].

humanidad, el conocimiento, la moralidad, la fuerza política o social, la novedad, la originalidad, etc.»⁹¹⁸.

El factor de la belleza guarda su valor en el mundo de lo estético. Invita siempre al fenómeno de la contemplación que ha sido anteriormente objeto de nuestro estudio. Para los artistas ruandeses, la contemplación de una belleza servía de base o de médium para sus actuaciones artístico-estéticas, para su propia liberación tanto corporal que espiritual. Un cantante, o un bailarín, mientras actuaban, parecían que no sentían cansancio. Tampoco sentían dolores en sus pies que pudieran ser heridos fácilmente por piedras o por otro objeto (Se baila a la ruandesa saltando y golpeando el suelo fuertemente con los pies siempre sin calzarse). Diría un Léopold Sédar Senghor que se trataría de «hombres del baile, cuyas piernas recobren su fuerza al golpear fuertemente el suelo»⁹¹⁹. Esto coincide también con lo que Clément Rosset afirmó del arte. Decía que «el arte pone en juego un interés afectivo esencial: precisamente el goce de no sentirse ya afectado por los propios afectos»⁹²⁰. Es verdad, al dejarse llevar por la actuación artístico-estética de su arte musical, los «banyarwanda» parecían estar en un otro mundo diferente del mundo del sufrimiento. Se les ve en ese mundo donde se parecía que ellos estaban experimentando otra realidad todavía no conocida por lo común de los espectadores. Se comportaban como si estuvieran llevados a otro mundo diferente del mundo de los humanos, quizás al mundo espiritual como lo afirmaba Loti Bizimana en sus investigaciones sobre el baile y la música de los «Twa». Para él, no se duda de que «el bailarín comunica con el mundo espiritual»⁹²¹.

⁹¹⁸ «L'adéquation à la fonction propre (représenter, raconter, remémorer, s'évader, se recueillir, s'élever, etc.), la puissance expressive, la vérité, l'authenticité, l'humanité, la connaissance, la moralité, la force politique ou social, la nouveauté, l'originalité, etc.». Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique?*, *op.cit.*, p. 205-206.

⁹¹⁹ «Hommes de la danse, dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur». Léopold SÉDAR SENGHOR, (1984), *Poèmes*, *op.cit.*, p. 24.

⁹²⁰ Clément ROSSET, (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, *op.cit.*, p. 137.

⁹²¹ «Le danseur communique avec le monde spirituel». Loti BIZIMANA, (1991), *Danse et polyphonie sacrées des batwa du Rwanda. Travail ethnomusicologique*, *op.cit.*, p. 6.

Los artistas «banyarwanda» estaban convencidos de la fuerza que tenía el arte musical sobre sus vidas. Al ejecutar este arte, su deseo consistía en que todo de su entorno pudiera ser implicado en el rumbo de su misma actuación, que su arte musical tuviera los mismos efectos estéticos en la vida real de sus espectadores. Por eso, nadie se extrañaba al ver que también los espectadores de una actuación artística de ese tipo se comportaran de una manera u otra para poder disfrutar, al máximo, de la misma actuación. Se les podía ver mover, por ejemplo, sus cuerpos al ritmo del baile. En medio de una actuación artística que les interesaba estéticamente, se encontraban como si estuvieran en pleno sueño. Siendo activos y participantes en la misma actuación artística-estética, esos espectadores, sin orden como si estuvieran soñando, se ponían a contemplar a muchas cosas sin terminar de pensarlas. Se encontraban inundados por un mar de sorpresas. Por ejemplo, en principio, un sonido de un juego de tambores parecería como un ruido. Igual que todo ruido, rompe el silencio para asustar para molestar espiritualmente y materialmente. Pero el mismo ruido se cambia a un sonido agradable, cuando el espectador se libera de todo prejuicio sobre el sonido nuevo recientemente llegado a sus oídos, y empieza a escucharlo de otra forma. Empieza, no sólo a oír el sonido de tambores, sino también a sentirlo de una manera agradable en su propio interior. «Ha penetrado por la piel hasta llegar al corazón» diría Francis Wolff⁹²². Es verdad, la misma persona que experimenta ese sonido por primera vez, podría tener miedo y sentir que su corazón está golpeando fuertemente su pecho. Incluso se podría notar que había abierto grandemente sus ojos buscando de donde venía aquel ruido. Pero esto es el principio de un camino y no su final. Más tarde, la experiencia estética le lleva a disfrutar, de una manera agradable, del mismo sonido de tambores. De repente las molestias desaparecen de sus vivencias. Lo que era un ruido que molestaba, se convierte en un sonido suave, y agradable a los oídos. Es esta música agradable la que le hace mover suavemente su corazón y poco a poco todo su cuerpo⁹²³. Sin enterarse intelectualmente, el espectador de la actuación artística de este arte musical, se vería, de repente, sumergido en el ritmo de la canción, del baile o del sonido de cual instrumento musical ejecutado. Moverá involuntariamente sus pies, sus brazos, su cabeza, etc. «Lo que la música hace de nosotros, es lo que ella nos hace hacer. Introduciéndose

⁹²² «Elle nous a pénétré par la peau jusqu'au coeur». Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique?*, *op.cit.*, p. 98.

⁹²³ Cf. Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique?*, *op.cit.*, p. 95.

por todos los lados, nos hace vibrar. Nos agita, nos mueve, nos levanta»⁹²⁴. De hecho, la música «nos emociona porque nos mueve»⁹²⁵. El miedo y la vergüenza no tienen ahora ningún lugar en las vivencias del que está disfrutando estéticamente de una actuación artística. El sujeto-espectador se deja llevar por una contemplación hasta el olvido de sí mismo. Parece no ver ni escuchar nada ni a nadie, salvo al artista en su obra artísticamente presentada. Se trata de un éxtasis de verdad: su cuerpo no se ha levantado, pero su alma está, de verdad, unida con algo fuera de él.

De todo lo que acabamos de exponer, no cabe duda de que el arte musical es un medio privilegiado para la liberación del ser humano. Para que tenga su efecto, hace falta llegar al fenómeno de la contemplación que es esencial en el proceso de la liberación estética. Esta liberación nos ha parecido como un encuentro entre más de un sujeto. Se trata de ese encuentro intersubjetivo que será objeto de nuestro análisis en el último punto de nuestro capítulo. Ahora bien, centremos nuestra atención sobre la fuerza que tiene una obra artísticamente presentada para ser fuente y puente de una liberación estética.

12.3.2. Empatía estética como base de una liberación estética

¿Qué está en la base de una liberación estética? ¿Qué hay detrás de una liberación estética? ¿Qué se cambia y que no se cambia en la realidad de los seres humanos por el hecho de entrar en contacto con una obra de arte en general y con una obra de arte musical en particular? Antes de todo, recordemos que «la música nos lleva hacia el silencio de esencias, lejos del rumor del mundo» tal como lo escribió Alexis Philonenko⁹²⁶. Algo especial nos empuja a dejar el mundo de las apariencias para poder entrar y experimentar

⁹²⁴ «Ce que nous fait la musique, c'est d'abord ce qu'elle nous fait faire. En s'introduisant par tous les pores, elle nous fait vibrer. Elle nous agite, nous secoue, nous soulève». Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique?*, op.cit., p. 95.

⁹²⁵ «Elle nous émeut d'abord parce qu'elle nous meut». Francis WOLFF, (2015), *Pourquoi la musique?*, op.cit., p. 98.

⁹²⁶ «La musique nous transporte dans le silence des essences, loin de la rumeur du monde». Alexis PHILONENKO, (1980), *Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, op.cit., p. 169.

algo del mundo de las esencias donde no hay contrariedad ni diversidad. Sólo hay unicidad. Dentro de lo que llamaríamos «silencio esencial» hay música estéticamente disfrutada. El espíritu humano se concentra en una única cosa: la esencia de cosas, lo estético de una obra presentada. Estamos delante de una pura contemplación como causa de una pura liberación estética. Dicha liberación no es posible sin la mediación asegurada por una contemplación (ese estado del olvido de sí mismo). «Se esfuma (sin desaparecer por completo) y accedemos a aquella intuición supra consciente (...) no sometida a los hábitos y a las discriminaciones conceptuales de la realidad empírica»⁹²⁷. Se trata de la consumación de una real metamorfosis, de un verdadero cambio.

Desde luego, un artista de la coreografía tradicional de los «banyarwanda», por ejemplo, se parecería mucho a una persona que cree mucho en esa metamorfosis, en ese cambio. Se encontraba bien y satisfecho cuando algo cambiaba dentro de sus vivencias y, sobre todo, dentro de las que su espectador manifestaba. Es convencido de que no pudiera cambiar el mundo que está a su alrededor si él mismo no hubiera sido cambiado que sea de una manera real o aparente. Por eso, los que bailaban tenían como regla de oro, bailar con una sonrisa mirando a la cara de su espectador. La sonrisa servía para llamar la atención, provocar estéticamente al público. La sonrisa, la melodía o el ritmo de la canción o del baile, el contenido de la canción mismo y la manera de expresarlo eran unos medios que el artista de la coreografía tradicional de los «banyarwanda» sabía manejar para que el mismo arte musical presentado tuviera efectos estéticos en la vida de su espectador. El hecho de desarrollar muchos temas en una misma canción, sin orden, tal como lo hemos subrayado en la segunda parte de nuestro trabajo, no desorientaba al espectador. Al contrario. Le ayudaba a seguir mejor la actuación del artista activamente sin aburrirse.

Detrás de todo esto, hay algo más, ese fenómeno de la empatía que caracteriza, a la vez, al espíritu de una artista en la coreografía tradicional de tipo ruandés, y a su espectador. Es verdad que Mikel Dufrenne no lo tocó explícitamente en sus planteamientos filosófico-estéticos. ¿Acaso, sería el hecho de tener miedo de caerse en el psicologismo? Desde nuestro punto de vista, sería equivocarse filosóficamente si se

⁹²⁷ DAN y Felicia SCURTULESCU, (1993), *La vía trascendental de la música. La significación psicoenergética del acto de vivir musical*, Traducción de Gruia Novac, Mandala Ediciones, Madrid, p. 92.

pensara que nada de la psicología serviría para la filosofía. ¿Cómo no evocar algo de la psicología mientras hablamos de algo que afecta el cuerpo y el espíritu? Plantear la empatía detrás de lo que observamos como efectos estéticos en la vida del hombre que disfruta de una actuación artística, no quiere significar que tengamos la pretensión de fundar todo o explicar todo partiendo de una única fuente: la psicología. Nuestro objetivo es abrir horizontes para poder comprender el fenómeno de una experiencia estética. Por eso, nos sentimos obligados a explicar la importancia que tiene una empatía, esta vez, estética en una experiencia como la que la coreografía de los «banyarwanda» causa.

Filosóficamente, cuando se habla de «empatía», se hace referencia a una intuición, a un sentimiento, a una visión, a una comprensión⁹²⁸ recíproca. En el caso de una experiencia estética en la coreográfica tradicional de la cultura ruandesa, no sólo el bailarín se caracterizaba por una sonrisa en su cara (como instrumento para borrar todas las fronteras entre él y su espectador), sino que también intentaba apropiarse del mundo mismo de su espectador para poder contagiarlo por sus actitudes afectivo-estéticas. Todos sus gestos son como una invitación a que el espectador siguiera su ejemplo, y se dejara llevar por el espíritu de la misma obra artísticamente presentada. Deseaba encontrar réplica en el cuerpo vivo de su espectador. Para poder hacerlo, tenía que, él mismo, como obra misma presentada en y con su cuerpo, dejar que el «otro» resonara también en su propio cuerpo vivo (en el cuerpo del artista). Así podría saber cómo actuar para convencerle.

Por tanto, se nota claramente que el fenómeno de una empatía estética nos revela que dentro de la realidad de una experiencia estética hay siempre un lugar para la interrelación que haría posible una comunicación intersubjetiva que aquí nos interesa. Se trata de una «co-naturalidad de percepción afectiva»⁹²⁹ que caracteriza a los mismos protagonistas de la experiencia estética. Hay un acuerdo entre ellos donde cada uno se deja contagiar y enriquecer de algo que sale del «otro». Cada uno intuye en su vida

⁹²⁸ Cf. G. FLORIVAL, «Empathie», en V.a., (1990), *Encyclopédie philosophique universelle. T. II. Les notions philosophiques, op.cit.*, p. 774.

⁹²⁹ Cf. G. FLORIVAL, «Empathie», en V.a., (1990), *Encyclopédie philosophique universelle. T. II. Les notions philosophiques, op.cit.*, p. 774.

personal la vida del «otro», siente al «otro» en su vida para poder ofrecerse plenamente a él.

En resumen, diríamos que, en toda producción artística, el artista se deja llevar por la intención de hacerse universal, de poder llegar a todos los que le abren las puertas de su mundo. Para Mikel Dufrenne, «lo singular, en lugar de hundirse en la particularidad, se eleva a lo universal; se nos da acceso no a lo inteligible, sino a lo sensible, y lo visible contiene en su seno un mundo. Ésta es la apertura que capta el receptor»⁹³⁰. El objetivo primordial de todo artista es poder prestar su mundo, que considera como ideal, a todos. Por eso, al presentar su obra al público, presenta también su proyecto de ofrecer posibilidades para liberarse estéticamente. Juega mucho con las reacciones del público: alegría, paz, aplausos, o movimientos, etc. Aquí comprenderemos por qué el tema de la belleza reviste una gran importancia en la realidad de la experiencia estética de mucha gente en general, y de los «banyarwanda» en particular. El arte musical era, para los «banyarwanda» la única manera, por ejemplo, de expresar no sólo las ideas, las realidades de las experiencias más íntimas, sino también la belleza en su sentido real. La música tradicional de los «banyarwanda» expresaba y hacía vivir esta realidad de la belleza. Y entrando en comunión con ella, nadie podría quedarse como estaba antes, sino sentir la pretensión universal que caracteriza a la naturaleza misma de las cosas que el sujeto juzga como bellas. Porque «lo que se especifica en todos los casos de juicio de valor estético, es su pretensión a la universalidad» destacó Mikel Dufrenne de la filosofía estética de Kant⁹³¹.

En una experiencia estética del arte musical de los «banyarwanda», la liberación estética se hacía real y se vivía de verdad. Llevaba a la trascendencia de ese mundo que podríamos llamar «mi mundo» para quedarse en otro mundo, el «mundo del otro», el mundo ideal, el mundo donde no hay ni fronteras ni cálculos, sino solamente ganas de dejarse llevar. Se trata de un mundo compartido, un mundo fundado sobre una

⁹³⁰ Mikel DUFRENNE, (1976-1978), «Pintar, siempre», en *Revue d'Esthétique*: «La práctica de la pintura», [Título original: «Peindre» en *Revue d'Esthétique*, N°01(1976), U.G.E., Paris], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 21.

⁹³¹ «Ce qui spécifie dans tous les cas le jugement de valeur esthétique, c'est sa prétention à l'universalité». Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I*, op.cit., p.17.

interdependencia signo de una relación y de una comunicación intersubjetiva tal como lo demostraremos a continuación. Allí se funda el misterio de la estética liberadora del arte en general y del arte musical tradicional de los «banyarwanda» en particular que, al parecer, podría ofrecerse como respuesta positiva a la pregunta que el antropólogo Lluís Mallart se planteó en la introducción de su libro *Soy hijo de los evuzok. La vida de un antropólogo en el Camerún: «¿es cierto que la relación con el otro exige necesariamente la pérdida de la propia identidad?»*⁹³².

12.4. Interdependencia intersubjetiva en una experiencia estética

Las explicaciones dadas sobre la experiencia estética, en la primera parte, y las que hemos expuesto sobre la cultura tradicional de los «banyarwanda» y su experiencia estética en su arte musical, en la segunda parte, nos han permitido abrir los horizontes para poder comprender mejor los planteamientos de Mikel Dufrenne sobre el mismo tema de una experiencia estética. Nos han permitido conocer lo que es una obra de arte, su realidad tal como aparece al espíritu de un sujeto contemplador: su realidad presente y percibida. La obra artística no es algo idealizado, representado o imaginado. Es sentida y expresada. Se define estéticamente diferenciándose de otros objetos del mundo, de otros objetos que están siempre al uso del ser humano. Tiene algo que ver con el mundo. Pero siempre marca una diferencia con el mundo y lo que hay en el mundo. «El objeto estético aparece en el mundo como no siendo del mundo»⁹³³.

Esta diferencia que el espíritu humano experimenta en el objeto estético, nos permite acercarnos a la realidad esencial de la obra artística, a su ser y a su verdad. Es lo que ahora nos toca analizar. Lo haremos en tres etapas. En la primera, intentaremos definir

⁹³² Lluís MALLART, (1996), *Soy hijo de los evuzok. La vida de un antropólogo en el Camerún*, Editorial Ariel, Barcelona, p. 15-16.

⁹³³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 192. [«L'objet esthétique apparaît dans le monde comme n'étant pas du monde». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 199].

la verdad de la obra de arte. En la segunda, trataremos de analizar la realidad del fenómeno de la unidad y la de la neutralización que se impone a la hora de experimentar y de disfrutar de la presencia real del objeto estético en la vida de un sujeto contemplador. Por último, estableceremos la relación que esta verdad tiene con otros objetos o sujetos del mundo y protagonistas de su esencia: una interdependencia que toda realidad de una experiencia estética supone.

12.4.1. Verdad estética: compenetración de mundos

No podríamos hablar de la verdad de la obra artística si ignoramos su realidad. La realidad de una obra artística se encuentra revelada en la realidad misma del fenómeno de una experiencia estética. Gracias a ella, el sujeto podrá darse cuenta de la obra de arte presente en su mundo y disfrutarla estéticamente. Su presencia expresa su ser mismo. Su verdad está siempre unida fuertemente a su aparecer⁹³⁴. Realidad, presencia, aparecer, ser y verdad tienen, entre ellos, mucha afinidad. La verdad artística se encuentra, no sólo en el mundo pre-reflexivo, en las ideas que presiden la creación artística, sino también a través de las inspiraciones e intenciones que han acompañado su elaboración.

La verdad de la obra artística tiene mucho que ver con su realidad sensible⁹³⁵. Fuera de lo sensible, la verdad deviene indefinida. Es lo que es, gracias al proceso de la percepción estética. La verdad de la obra se encuentra dada a través de la percepción estética. Se experimenta como una cierta realidad presente que el sujeto descubre y que se revela siempre como objeto estético. Por eso, Mikel Dufrenne no dudó en definir el

⁹³⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p.81. [Versión francesa, véase p. 80].

⁹³⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 81. [Versión francesa, véase p. 79].

objeto estético como verdad de la obra artística y que su lugar está en lo sensible de la obra: «la forma está al mismo nivel que lo sensible»⁹³⁶.

Para poder identificar y reconocer la verdad de la obra, el trabajo del sujeto contemplador es imprescindible. Como lo hemos subrayado anteriormente, el sujeto se presenta, de una parte, como el creador de la obra artística, y de otra parte como el testigo de la presencia real de una obra artística como objeto estético. Reconoce su realidad distinta, en medio de otros objetos que se encuentran en el mundo. Reconocer su realidad es, de una manera u otra, fundamentar su verdad haciéndola diferente de los demás objetos del mundo. Este reconocimiento que se hace acerca de la verdad del objeto estético supone una actitud de separación por parte del sujeto que lo percibe. Por su singularidad en el mundo, lo separa del resto de los objetos del mundo. Esta singularidad manifiesta su verdad en el mundo.

Esta verdad podría ser considerada desde dos puntos de vista. Por un lado, desde su «Dasein», es decir, el hecho de estar en un lugar dado, en un tiempo dado. Por un otro lado, esta verdad se define partiendo de lo «a priori» sobre todo de lo «a priori afectivo» que la justifica. Ese «a priori» tendría mucho que ver con la vida misma del sujeto implicado. Para que una obra de arte sea calificada como tal, la misma obra tiene que, primero, tener algo que afecta al sujeto, que lo conmueve sentimentalmente. Su propia naturaleza tiene que ser sentida en la vida de un sujeto. Tiene que ofrecer un cierto sentido a su vida. Así, una experiencia estética no debería ser calificada injustamente como un simple juego. Al contrario. Ha de ser considerada como una verdadera búsqueda de un sentido, un medio para alcanzar la significación de una obra de arte, y un instrumento seguro para disfrutarla en su propia presencia, y alimentarse de la misma vida nueva que una obra de arte le ofrece. Todo esto forma parte de la verdad que una experiencia estética revela y permite contemplar.

La verdad de una obra de arte lleva a disfrutarla estéticamente. Sería el último proceso que se hace sobre una obra de arte. Consistiría en llevarla a término, con todo el

⁹³⁶ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 138. [« La forme est de plain-pied avec le sensible ». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.1. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 140].

cuerpo sentimental, con todo lo que se había empezado en/con él. En esto se fundamenta su veracidad.

«Así el objeto estético es verdadero porque nada en él nos parece falso, porque satisface plenamente la percepción, respondiendo a cada instante o en cada una de sus partes a la espera que despierta en nuestra sensibilidad. Puesto que es la percepción donde la obra revela su coherencia, es lo sensible mismo lo que se ordena bajo nuestra mirada con un rigor que nada debe a la lógica»⁹³⁷.

Cierto que el sujeto tiene que confirmar la realidad de la misma obra de arte y la de toda experiencia que se podría hacer sobre ella⁹³⁸. El mundo de la obra de arte se define en/con el mundo del sujeto (espectador y autor). Es el sujeto, por su situación vivencial, (por el hecho que es el único) el que podría pronunciar el veredicto. Su verdad lleva en sí algo del sujeto. En ella, hay una cierta compenetración entre el mundo que la obra de arte revela de su autor, y de su espectador. Es la inter-relación recíproca de las realidades de estos mundos que nos ofrece la verdad de una experiencia estética.

No hay separación entre el mundo del objeto estético y el mundo de su autor. O mejor dicho el mundo del autor se encuentra expresado en el mundo del objeto estético. Este se ofrece primero como respuesta de las interrogaciones que el sujeto formula, o que se formulan en él. Lo «a priori» existencial que vivifica al sujeto, se encuentra expresado en lo existencial del objeto estético. Entre los dos, hay un fenómeno de correspondencia y de intercambio de vida. Si no fuera así, toda experiencia estética perdería su sentido. Se reduciría a un simple juego, a un puro aburrimiento, a una experiencia que perdería todo de su fundamento, quedándose en las nubes de lo irreal sin poder pisar lo real.

⁹³⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 196. [«Ainsi l'objet esthétique est vrai parce que rien en lui ne sonne faux, parce qu'il satisfait pleinement la perception, répondant à chaque instant ou en chacune de ses parties à l'attente qu'il éveille dans notre sensibilité. Car c'est à la perception que l'oeuvre révèle sa cohérence, c'est le sensible même qui s'ordonne sous notre regard avec rigueur qui ne doit rien à la logique» Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique.T.2. La perception esthétique, op.cit.*, p. 615].

⁹³⁸ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 193. [Versión francesa, véase p. 613].

La personalidad de un sujeto se muestra imprescindible en una experiencia estética, aunque comparte el mando con la identidad misma de una obra de arte. La personalidad del sujeto influye mucho en el hacer o en el disfrutar de la presencia de una obra de arte. Manda en todo lo que hay que hacer de una obra de arte. Es el sujeto que, con todo lo que es y con todo lo que tiene, ha de producir una tal obra o confirmarla como artística disfrutando estéticamente de su presencia. Lo que significa que, en cada obra de arte, hay siempre una «marca indeleble» tanto de su autor como del espectador. Su verdad es objetiva sin dejar de tener algo de subjetividad. No escapa a esta aseveración fundamental que parece enunciar Mikel Dufrenne de esta manera: «la personalidad del artista impone la elección de su técnica (...) no hay dos verdades distintas, una verdad de la obra y una del artista, y lo que es el artista no se puede separar de lo que hace y de la manera en que lo hace»⁹³⁹. La verdad del objeto estético es lo que es gracias a su ser fuertemente unido a su realización hecha por un sujeto.

¿No sería una consideración como esta la que animó a Mikel Dufrenne cuando atribuyó al objeto estético una potencia equiparada a la del sujeto? En este caso, las dudas ofenden. Porque siempre, para Mikel Dufrenne, es el objeto estético el que tiene el mando en todo proceso de una experiencia estética. Lo manda sin aniquilar su realidad. La verdad que manifiesta es fundamentalmente su comunión incuestionable con el sujeto. Se une al sujeto para ofrecerle la posibilidad de disfrutar de su presencia. Es lo que se encuentra expresado mejor en estas palabras suyas: «los músicos y los arquitectos no hablan nunca de ellos mismos, los pintores no hacen siempre su retrato ni los poetas escriben siempre en primera persona: pero ellos están allí, en ese mundo al que da acceso su obra, y se encuentran tan bien que ese mundo se identifica con ellos»⁹⁴⁰. Sin embargo, esta verdad

⁹³⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 198. [«La personnalité de l'artiste commande le choix de sa technique (...) il n'y a pas deux vérités distinctes: une de l'oeuvre et une de l'artiste, et ce qu'est l'artiste est indiscernable de ce qu'il fait et de la façon dont il le fait». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 618].

⁹⁴⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 199. [«Les musiciens et les architectes ne parlent jamais d'eux, les peintres ne font pas toujours leur portrait ni les poètes n'écrivent toujours en première personne: mais ils sont là, dans ce monde

se define siempre como algo que trasciende al ser humano tal cual lo afirmó Mikel Dufrenne con estas palabras: «la significación del objeto estético trasciende la subjetividad del individuo que allí se expresa»⁹⁴¹. Domina todo y no deja que nadie le domine. Se revela siempre escapando a las posibilidades subjetivas. Se deja comprender sin admitir, en ningún caso, confusión con el espectador. Supone una cierta labor de interacción de más de un sujeto. Pero esta acción de inter-sujetos forma interiormente una unidad que nadie puede negar, ni romper.

12.4.2. Fundar lo real negándolo y relación intersubjetiva

Una experiencia estética nos permite acercarnos a la realidad de una obra de arte, disfrutar de su objeto estético inmanente en ella misma. Reduce esa distancia que está entre el objeto estético y la vida afectiva de su espectador. Para que este sea afectado por el mismo objeto estético que una obra de arte le ofrece, ha de cumplir unos cuantos requisitos como, por ejemplo, el de tener capacidad de vida sentimental, y el de entrar en contacto con algo capaz de causar sentimientos (por ejemplo, una coreografía artísticamente presentada como la tradicional de los «banyarwanda»). Una obra de arte es lo que es gracias a lo que su autor había deseado, al método y la materia que usó para hacerla. El artista no puede borrar de su trabajo todos los signos que hay en su obra. Su trabajo le hace pertenecer a lo que es natural⁹⁴². También una obra de arte deviene lo que es gracias a la aprobación cultural realizada por un público. Cada obra de arte ha de estar situada en el universo cultural donde encuentra su identidad y su realidad de ser interpretada y calificada como tal.

auquel leur oeuvre donne accès, et ils y sont si bien que ce monde, c'est eux-mêmes». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 620].

⁹⁴¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 195. [«La signification de l'objet esthétique transcende la subjectivité de l'individu qui s'y exprime». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 615].

⁹⁴² Cf. Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I, op.cit.*, p. 45.

La conciencia juega un papel no menos importante. Ella es el hacedor de la unidad. Garantiza la unidad necesaria que tiene que caracterizar a la relación entre el sujeto que percibe y el objeto que es percibido. Hace unir lo real y lo irreal, lo real y lo imaginativo. Sin embargo, todo esto se hace visible gracias al fenómeno de la neutralización. Este fenómeno parece fundamental a la hora de explicar la realidad de una experiencia estética. Porque en la experiencia estética, no sólo no se suspende la reflexión y la imaginación, sino que también hace que, de una manera u otra, lo real deje sitio a lo irreal, o lo irreal deje sitio a lo real. Es lo que identificamos como fenómeno de neutralización estética.

Cierto que una obra de arte se nos muestra como un conjunto de lo real y lo irreal. La experiencia estética que exige ella (esta obra de arte), es testimonio de una existencia indudable, a la vez, de un mundo objetivo y subjetivo, de un mundo real e irreal, de un mundo abierto y oculto. Esto es así porque, tal como lo explicó Mikel Dufrenne, su objeto «es indefinido a fuerza de multiplicar lo finito y porque constantemente aparecen otras cosas»⁹⁴³. No se podría agotar la riqueza que ofrece el objeto de una experiencia estética⁹⁴⁴. En esta experiencia, un espectador se pone en presencia de algo que parece mezclar lo real con lo irreal. Pero a la obra de arte, no se la quita su carácter de ser totalmente real. De hecho, Mikel Dufrenne tenía razón cuando anunció otra forma de negar lo real que tanto los pensadores habían ignorado. Escribía:

«Reservando la palabra imaginación al poder único de negar lo real en beneficio de lo irreal, nos arriesgamos a desconocer otra posible forma de negar lo real, que es la de superarlo para regresar a él, como hay una manera de instalarnos en la nada para hacer que el ser emerja. Hay un irreal que es un prerreal: es la anticipación constante de lo real sin la cual, en efecto, lo real no sería nunca para nosotros más que un espectáculo sin

⁹⁴³ Mikel DUFRENNE, (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 220. [«Il est indéfini à force de multiplier le fini et parce qu'autre chose ne cesse d'apparaître». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique, op.cit.*, p. 645-646].

⁹⁴⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética, op.cit.*, p. 220. [Versión francesa, véase p. 645].

densidad de espacio, ni de duración; estoy en el mundo a condición de llevar siempre el mundo en mí, con el fin de encontrarlo fuera de mí»⁹⁴⁵.

Como hemos visto en la primera parte de nuestro trabajo, Mikel Dufrenne que se había alineado detrás de la fenomenología adaptada en la Francia de su época, intentó seguir un camino intermedio entre Maurice Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre⁹⁴⁶. Se orientó mucho más a las consideraciones del primero para poder oponerse a las ideas del segundo⁹⁴⁷. Privilegió mucho el importante papel del fenómeno de la percepción. Es este fenómeno de la percepción que ayuda a abrazar toda la realidad que ofrece el objeto presente y recibido. El objeto se ofrece al sujeto capaz de darse cuenta de su propia presencia y de la de otros entes diferentes de él. Están en juego las vivencias de un sujeto en presencia de un objeto percibido. En el caso de una experiencia estética, el sujeto recibe o percibe la realidad de su objeto. En este caso, una experiencia estética deviene, no sólo un lugar donde se manifiesta la realidad de su objeto, sino que ella misma define como su epifanía. Las maneras de manifestarse son lo que son por la estructura que una obra de arte presenta, y por la recepción que le es reservada.

Esa estructura de una obra de arte simboliza el conjunto de un deseo cumplido y de un trabajo bien hecho de parte de su autor. El autor crea una obra de arte ofreciendo todo lo necesario para que pueda producirse, mostrarse al sujeto, y hablar con cualquiera que quiera escuchar su voz («logos») o dejarse iluminar por su misma luz. La experiencia estética está, no sólo para demostrar la verdad de una obra artística, sino también para

⁹⁴⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, op.cit., p. 32. [«En réservant le mot d'imagination au seul pouvoir de nier le réel en faveur de l'irréel, on risque de méconnaître une autre façon de nier le réel, qui est de le dépasser pour revenir à lui, comme il y a une façon de nous tenir dans le néant pour faire émerger l'être. Il y a un irréel qui est un pré-réel: c'est l'anticipation constante du réel sans laquelle en effet le réel ne serait jamais pour nous qu'un spectacle sans épaisseur d'espace ni de durée; je suis au monde à condition de toujours porter le monde en moi afin de le trouver hors de moi». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. II. La perception esthétique*, op.cit., p. 443].

⁹⁴⁶ Véase nota explicativa N° 2, en Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 39. [Versión francesa, véase nota explicativa N°1, p. 4-5.

⁹⁴⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, op.cit., p. 244-249. [Versión francesa, véase p. 259-266].

disfrutar de su presencia en la presencia de un sujeto que percibe su propio objeto estético. El sujeto se deja tocar por su esencia, por su realidad. La realidad verdadera de una experiencia estética es su objeto estético inmanente en la realidad misma de una obra de arte.

Entonces, una experiencia estética es, sin lugar a dudas, ese lugar donde una obra de arte abre sus puertas para poder comunicar con un sujeto, ofrecerle su verdad verdadera, su realidad. Parece neutralizar lo que había antes en la realidad del sujeto para ofrecer una novedad que sale de su propia naturaleza: hacerse ser sentido. Neutraliza al sujeto para poder llenarle de otra realidad que parece trascender todo el espacio y el tiempo. Lo saca de lo limitado para introducirle en lo ilimitado. Congela momentáneamente todo lo que lo separaba del objeto estético para poder casarse plenamente con él.

En ese fenómeno de neutralización observado en la experiencia estética⁹⁴⁸, es como si el mismo objeto estético encarnado en el artista (en el caso del arte musical de los «banyarwanda») escuchara primero al sujeto, y que luego le llevara a que le escuche también. Dialoga con él de igual a igual. Desaparece toda forma de monólogo. Favorece una pura comunicación que enriquece al sujeto y al objeto. Lo enriquece porque el sujeto no cesa de recibir algo nuevo que sale de ese encuentro con el objeto estético. Y el objeto estético se enriquece del mismo encuentro por el hecho que sale del anonimato de las cosas que hay en el mundo, para estar a la luz de su propia realidad. Así, la neutralización serviría, no para borrar, sino para poder fundamentar algo. Se neutraliza no para negar algo absolutamente. Se neutraliza algo para poder, luego, demostrarlo y confirmar su propia presencia. Se neutraliza algo no para caer en la oscuridad de la nada, sino para levantar la luz de su ser dentro de un no-ser.

Es en ese mismo fenómeno de la neutralización en que la realidad de la comunicación entre sujetos (autor de la obra de arte y espectador de la obra de arte) se encuentra justificada. La preocupación de Mikel Dufrenne no era pensar cómo los sujetos crean obras de arte, sino cómo se podría describir la realidad de un objeto estético

⁹⁴⁸ Para Mikel Dufrenne, en toda experiencia estética se opera una neutralización de lo real y de lo irreal. Cf. Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I*, op.cit., p. 55.

partiendo de la realidad de una obra de arte⁹⁴⁹. Una obra de arte revela la realidad verdadera por varias vías entre otras por vía de una experiencia estética del espectador que se realiza sobre ella⁹⁵⁰. Está en juego un diálogo, un diálogo transformador. Nos parecería corto y pobre si este diálogo se limitase al nivel solamente de un diálogo entre sujeto y objeto. Desde nuestro punto de vista, hay que subir al nivel trascendental para posibilitar la presencia real de un sujeto en la naturaleza misma de un objeto contemplado. En lo que es visible de una obra de arte, hay una presencia de un sujeto que lo ha hecho, o que lo ha clasificado como tal en el mundo de obras artísticas. Por eso, no nos equivocáramos si hablaríamos de esa posibilidad que hay para hablar de un diálogo intersubjetivo que fundamentaría la misma realidad de una experiencia estética. Por el fenómeno de la neutralización, esa trascendencia y ese diálogo intersubjetivo son posibles. ¿Qué pasaría, entonces, con el fenómeno de la independencia o el de la interdependencia que supone la misma realidad de una experiencia estética?

12.4.3. Inter-dependencia estética, apertura para una vida

¿La verdad de una obra de arte guarda su dependencia o su independencia con la verdad de otros objetos de su entorno o con la verdad de los sujetos que han contribuido para su realización y para su revelación? Una obra de arte es fruto de la capacidad manual e intelectual de un sujeto, su creador. «No son fruto del azar sino objetos ‘fabricados’» diría Mikel Dufrenne⁹⁵¹. El sujeto crea su obra de arte usando la materia que se encuentra ya dada en el mundo. Lo que le toca hacer, es ordenar esa materia y dejar que la forma

⁹⁴⁹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 23. [Versión francesa, véase p. 8].

⁹⁵⁰ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 17. [Versión francesa, véase p.1].

⁹⁵¹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 137. [«Non pas choses nées de hasards, mais objets fabriqués». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 139].

triunfe sobre la naturaleza⁹⁵². Sin la materia y el espíritu que ordena la materia, la obra de arte se reduciría a la nada, a un sinsentido. Porque su verdad depende de la materialidad y de la voluntad organizadora de su creador. Es la suma de estas dos fuerzas que se conjugan para poder producir una obra estéticamente contemplada y reconocida como tal.

Sin embargo, esto no significa que sea el hombre el que confiera la verdad a una obra de arte. La verdad de una obra de arte se encuentra libre y liberada. El trabajo del sujeto no le quita su propio mundo. Incluso los sentimientos del sujeto no la cambian para nada. «En este sentido, para el arte, ver, oír o leer son conductas desinteresadas que parecen dedicadas a la mayor gloria de la percepción»⁹⁵³. Se trata de una atención desinteresada y de una percepción estética que se revela como desinteresada también⁹⁵⁴. Todo lo que un sujeto es, tiene, y toda su relación recíproca que establece entre él y el objeto contemplado, contribuyen al descubrimiento de la realidad y de la verdad de su obra de arte. La independencia que caracteriza a la verdad de una obra de arte, justifica, de una manera u otra, su trascendencia tal cual lo afirmó implícitamente Mikel Dufrenne con estas palabras: «Si continúa siendo una cosa del mundo, y una cosa percibida como cosa del mundo, trasciende su condición de cosa al oponer al mundo su mundo»⁹⁵⁵. Y la dependencia, o, mejor dicho, la interdependencia del objeto estético, se manifiesta mucho más en su apertura hacia fuera, en su encuentro con lo que es diferente, y en su comunión enriquecedora con el sujeto contemplador. Ese sujeto no abraza solamente la materialidad de un objeto, sino que se deja llevar por su espíritu. Su forma le llena de vida.

⁹⁵² Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 137. [Versión francesa, véase p. 140].

⁹⁵³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 133. [«Voir, entendre, lire deviennent par lui des conduites désintéressées qui semblent vouées à la plus grande gloire de la perception». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 135].

⁹⁵⁴ Cf. Mikel DUFRENNE, (1988), *Esthétique et philosophie. T. I*, *op.cit.*, p. 39.

⁹⁵⁵ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 208. [«S'il reste une chose du monde, et une chose perçue comme chose du monde, il transcende sa condition de chose en opposant au monde son monde». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 221].

El mundo de una obra de arte es su definición, su verdad contemplada y percibida como objeto estético. Este último se encuentra en el mundo de las cosas como una cosa más del mundo. Pero marca cierta diferencia y distancia con las demás cosas del mundo. Se reviste de otro aspecto que trasciende la realidad de otras cosas en el mundo. Más que otras cosas en el mundo, una obra de arte revela una vida, no como algo de la obra que se contempla desde fuera de la misma obra, sino que ella misma (la obra) es la vida. Vive y hace vivir. Se mueve y hace mover. Como toda vida, una obra de arte se revela siempre nueva sin fecha de caducidad. Para cualquier persona que le presta su atención, se le abre un nuevo mundo, un inmenso mundo donde podría alojarse. Por eso, donde se proclamaba la muerte del arte, Mikel Dufrenne veía la resurrección de un arte auténtico⁹⁵⁶.

Los sentimientos que surgen en el sujeto, a la hora de encontrarse con una obra de arte, dependen, no sólo de su personalidad, sino también del poder de atracción, y del poder de entretenimiento, del poder que el objeto estético tiene naturalmente para un cambiar cualitativa y cuantitativamente. Ese objeto despierta, en el sujeto placer o desplacer tal como lo expresó mejor González Moreno en su libro *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*: «Lo cierto es el gusto no es una mera emoción; es un juicio sobre un objeto que nos sorprende por despertar en nosotros un determinado placer o desplacer»⁹⁵⁷. Dicho esto, ¿qué relación hay entre una obra de arte y su autor? Es lo que, a continuación, vamos a analizar.

12.4.4. Obra de arte, imagen de su autor

No hay lugar a dudas de que, en una experiencia estética, se encuentren relacionados sujeto y objeto. No se podría hablar de una experiencia si se ignora la existencia de un sujeto y de un objeto de esa misma experiencia y sobre todo de una relación que se establece entre ellos. ¿Cómo se relacionan? ¿Qué es lo que facilita esta

⁹⁵⁶ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 25. [Versión francesa, véase p. 11].

⁹⁵⁷ Beatriz GONZÁLEZ MORENO, (2007), *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, p. 23.

relación que nos parece fundamental para explicar la realidad de una experiencia estética? Fuera de esta relación, ¿se podría hablar de otras formas de relaciones que facilitarían la comprensión de esa realidad de una experiencia estética? Todas estas preguntas constituyen el objeto del análisis que nos proponemos hacer ahora.

De antemano, quisiera posible precisar que toda relación supone esencialmente un encuentro. Este encuentro podría ser espiritual o material. Este encuentro supondría, a su vez, un acercamiento. Y este acercamiento no significaría, en absoluto, ausencia de diferencias. Si fuera así, en vez de hablar del encuentro entre sujeto y objeto, se hablaría de la fusión de uno en la realidad del otro. Por tanto, estaríamos lejos de la realidad de una experiencia estética cuya naturaleza evoca *ipso facto* la existencia de una cierta relación. Se trata de una relación cuya naturaleza se define por la existencia y la implicación de otros fenómenos, entre otros el fenómeno de una diferencia o de la misma alteridad. Hay un contacto que altera el ser de cada uno de los protagonistas de esa misma relación. En este caso, un cambio es inevitable cuando se realiza una relación⁹⁵⁸. Se afirma y se confirma un antes y un después. Hay un cierto cambio de mensajes. Hay una comunicación que despierta a los protagonistas, les hace salir de su anonimato. De ahí, podríamos decir que ese fenómeno de una relación se encuentra definido por una apertura. Es esta apertura la que caracteriza a la naturaleza de cada uno de los protagonistas de una misma relación.

De hecho, una obra de arte, en su vocación, se mueve de lo interior hacia lo exterior. Se encuentra llamada para salir de sí misma para estar cerca de algo diferente en la superficie de su ser. Para ser confirmada en su ser, ya que es su necesidad imprescindible, esa obra de arte necesita ser sentida y percibida. Pero no podría ser sentida como tal si, primero, no se dejase sentir. Lo que se percibe de ella, es lo que ella misma

⁹⁵⁸ Esto coincide maravillosamente con la idea de Maurice Merleau-Ponty acerca de esa transformación realizada por un espejo. Decía: «en cuanto al espejo, es el instrumento de una magia universal que transforma las cosas en espectáculos, y los espectáculos en cosas, que me transforma a mí en el otro, y al otro en mí». Maurice MERLEAU-PONTY, (2013), *El ojo y el espíritu*, *op.cit.*, p. 31.

permite. Porque es siempre maestra⁹⁵⁹ de la ceremonia⁹⁶⁰. Ahora bien, ¿quién la ha instituido maestra si no fue su autor por sus deseos y sus actos? El papel del sujeto en el «Dasein» de una obra de arte es irrefutable. El sujeto tiene algo que ver con la naturaleza de una obra de arte. Es el sujeto quien le da forma. Es el sujeto quien tiene que percibir esa forma ya hecha de una obra de arte. Por tanto, el autor de una obra de arte merece ser evocado en todo lo que se reclama como estudio acerca de una experiencia estética.

Ese autor es especial. Se trata de esa persona que sale de lo común, de lo ordinario para revelar algo que forma parte de sus propias vivencias. Lo que ofrece es lo suyo, es algo que tiene mucho que ver con su personalidad, es algo que se identificaría con la identidad misma de su creador. Ese autor no pretende ofrecer un conocimiento, sino que su deseo es compartir algo con alguien por vía de una experiencia. Lo que desea primero, no es adaptar su mensaje al destinatario, sino poner a la luz lo que lleva en su interior. Quiere abrir las puertas a cualquiera persona que tiene capacidad para poder entrar y gozar de lo que hay de sus experiencias vitales.

Es cierto, el artista ve lo que vemos todos. Pero lo ve de otra forma. Porque es «un genio, escaso y raro»⁹⁶¹. Abre el camino hacia su experiencia, pero también hacia la verdad del objeto de su experiencia. No quiere ser protagonista, sino que se oculta para que el objeto de su experiencia se pueda lucir. En una obra de arte, se encuentra expresado, no solamente la identidad de su autor, sino también la presencia real o virtual de su autor y de su intención⁹⁶². De alguna manera, una obra de arte es lo que es a imagen

⁹⁵⁹ Es maestra porque hay al menos un seguidor. Este seguidor es el espectador que impone su realidad a la hora de definir lo que es su maestra.

⁹⁶⁰ Ceremonia como arte o lugar de artes. Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 17. [Versión francesa, véase p. 1].

⁹⁶¹ Leticia SÁCHEZ DE ANDRÉS, «Sujeto y sociedad en el pensamiento estético-musical del krausoinstitucionismo español», en Maria G. NAVARRO, Betty ESTÉVEZ y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), (2010), *Claves actuales de pensamiento*, Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores (SIJ), Theoria cum Praxi, CSIC, Madrid-México, p. 569.

⁹⁶² No olvidemos que Mikel Dufrenne afirmó que, en una obra de arte, el espectador reconoce el acto de su autor. «El espectador se asocia al artista al reconocer su actividad en la obra». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [«le spectateur

de su autor. Él está siempre presente en su obra. Su presencia es una presencia llena de vida, una presencia capaz de mover y de transformar la vida. Se trata de una «presencia viva del artista en la obra, incomparable a la presencia anónima del obrero en su obra» escribía Mikel Dufrenne⁹⁶³. En las venas de una obra de arte corre sin duda la vida estética de su autor. Esto es así, porque, «para desarrollarse en el mundo de los hombres, la ‘estética’ debe movilizar tanto la vida estética del creador como la experiencia estética del espectador»⁹⁶⁴.

12.5. Conclusión

Como lo hemos expresado más de una vez, no puede haber un objeto estético sin, al menos, una obra de arte percibida y reconocida como tal. Este reconocimiento no es tarea del artista, sino una labor del espectador. Esto no significa que el autor no podría ser espectador de su propia obra. Sí que puede. Y es el primero espectador tal cual Mikel Dufrenne nos lo ha recordado⁹⁶⁵. A lo largo de una creación artística, el artista va evaluando su producción artística. Ve si realmente ha podido producir todo lo que tenía que realizar. Compara las intenciones que antes tenía y lo que es como obra ya realizada. Se queda satisfecho cuando nota que hay una adecuación entre las dos (intenciones y su

s’associe à l’artiste dont il reconnaît l’acte sur l’oeuvre». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T. I. L’objet esthétique, op.cit.*, p. 2].

⁹⁶³ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 138. [«Présence vivante de l’artiste dans l’oeuvre, incomparable à la présence anonyme de l’ouvrier dans son ouvrage». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T. I. L’objet esthétique, op.cit.*, p. 141].

⁹⁶⁴ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 19. [«Pour se produire dans le monde des hommes, l’‘esthétique’ doit mobiliser aussi bien la vie esthétique du créateur que l’expérience esthétique du spectateur». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T. I. L’objet esthétique, op.cit.*, p. 3-4].

⁹⁶⁵ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

producción artística). Diríamos que la vía estética es la única que hay para que el artista evalúe su propia obra producida.

Para llevar a cabo una obra artística, es necesario que haya ese diálogo entre artista creador y admirador (o espectador): dos protagonistas de una experiencia estética que se podrían encontrarse a la vez en un solo individuo. Una obra de arte deviene un puente magnífico para ese encuentro entre sujetos (encuentro intersubjetivo), ese lugar privilegiado para una relación intersubjetiva: el artista y el público, «ambos se encuentran en la obra»⁹⁶⁶. Para producir o retocar su obra de arte, el artista necesita hacer referencia a su público tal cual lo hacía el bailarín de la coreografía tradicional de la cultura ruandesa. Se trata de una forma de apoyarse sobre alguien para poder sostener lo que es suyo. Es esa forma de alimento la que inunda y caracteriza a toda producción artística tal cual lo expresó Mikel Dufrenne con estas palabras:

«Téngase en cuenta que el actor se sostiene gracias a este intercambio; así puede vivir su papel, sentirse poseído; en las repeticiones de la obra piensa y trabaja; ante el público, precisamente porque ha trabajado antes duro, es capaz de improvisar, en esos momentos no piensa en su papel sino en el público; así es como se hace plenamente presente y, a través de él, la propia obra: el texto halla una voz que es de hecho y de lleno ‘voz’, dado que esta voz se dirige a un público cuyo silencio es la respuesta más estremecedora. Así, esta atención que sirve de escolta al actor es el camino por el que llega la obra; más aún, ayuda a su ‘comprensión’»⁹⁶⁷.

⁹⁶⁶ Ricardo PINILLA BURGOS, «La evidencia del enigma: expresión artística y modelos comunicativos», en María G. NAVARRO, Betty ESTÉVEZ y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), (2010), *Claves actuales de pensamiento*, Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores (SIJI), Theoria cum Praxi, CSIC, Madrid-México, p. 498.

⁹⁶⁷ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 89-90. [«L’acteur se soucie par cette échange; c’est ainsi qu’il vit son rôle, qu’il est possédé; pendant les répétitions, il le pense et le travaille; devant le public, et parce qu’il a beaucoup travaillé, il improvise, il ne pense plus à son rôle, il pense au public, et c’est ainsi qu’il est pleinement présent et, à travers lui, l’oeuvre: le texte trouve une voix qui est pleinement voix, parce que cette voix s’adresse à un public dont le silence est la plus émouvante réponse. Ainsi cette attention qui escorte l’acteur porte aussi l’oeuvre; davantage, elle aide à sa compréhension». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l’expérience esthétique. T. I. L’objet esthétique*, *op.cit.*, p. 84].

Para el autor de una obra de arte, el espectador (o el público) sirve de fuente de inspiración a la hora de dar forma a su obra. En la obra que está ahí, encontramos la suma de las realidades de los dos sujetos en juego, y estas realidades están siempre en comunicación. Esto es lo que Mikel Dufrenne expresó, sin duda ninguna, que «la experiencia del creador y la del espectador no se dan sin comunicación»⁹⁶⁸. Ahora bien, ¿podríamos decir que el espectador, que no es el artista mismo de una obra de arte, tiene los mismos métodos de interpretación, o las mismas obligaciones experienciales delante de una obra de arte presentada? Sí y no. Sí porque «para apreciar la calidad de la ejecución se recurre a las intenciones del autor»⁹⁶⁹. El espectador tiene la tarea de reconocer, en una obra, las características artísticas que definen e identifican la obra de arte como tal. Es lo que Mikel Dufrenne dijo, de una manera solemne que una obra de arte necesita una «consagración» por parte de su espectador. «Si es cierto que el arte supone la iniciativa del artista, es verdad también que espera la consagración de un público» así escribía él al principio de su tesis doctoral⁹⁷⁰. Ser reconocido como artístico o vivirlo, es imprescindible para una experiencia estética que se podría hacer acerca de una obra de arte.

Reconocer una obra como obra de arte es, de una manera u otra, atribuir una cierta vida a la misma obra. Es reconocer que esa vida no se origina en la nada, sino en alguien que le ha dado de su vida. Es aceptar lo que alguien le ofrece como vida a través de la presencia material de las cosas. Le ofrece luces. Le motiva para seguir relacionándose y comunicando con la misma obra. Le mantiene en este estado de pura contemplación estética. No ve quizás el autor, sino que lo siente en su propia vida. Así

⁹⁶⁸Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [«L'expérience du créateur et celle du spectateur ne sont pas sans communication». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 2].

⁹⁶⁹ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 65. [«Pour apprécier la qualité de l'exécution, il arrive qu'on se reporte aux intentions de l'auteur». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 56].

⁹⁷⁰ Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético, op.cit.*, p. 18. [«S'il est vrai que l'art suppose l'initiative de l'artiste, il est vrai aussi qu'il attend la consécration d'un public». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique, op.cit.*, p. 2].

que si aceptamos que un artista puede hacerse espectador de su propia obra mientras la ejecuta o la hace⁹⁷¹, también aceptemos que un espectador podría hacerse artista (creador) mientras recibe y disfruta estéticamente la misma obra como obra de arte. De una manera u otra, en el trabajo de cada uno, hay una realidad común que los unifica. Los dos se encuentran respondiendo a la demanda de algo: del objeto estético que no es una invención de nadie, pero que su revelación depende de la intervención de más de un sujeto. Para que una obra salga fuera con el calificativo de artístico, en la experiencia estética, hace falta la existencia de sujetos que tienen que gozar de su presencia. Los papeles de un artista y los de un espectador son insustituibles en una experiencia estética. La materialidad que presenta una obra de arte tiene que ser considerada no como un final, sino como un puente para una comunicación⁹⁷² que genera lo estético. Se trata, entonces, de una comunicación que no se queda solamente al nivel sujeto-objeto, sino que asciende hasta lo más esencial, a ese nivel de relación y comunicación de inter-sujetos. En ninguna manera no se desvalora la importancia de la materialidad de una obra de arte en la realidad de una experiencia estética. Pero esto no debe hacernos olvidar lo esencial que se nos revela en una experiencia estética. Para que se confirme de estética, esa materialidad debe revestirse de una cierta vida, y ser capaz de comunicarla a un espectador abierto a recibirla en su vida personal. La materialidad de una obra de arte no es una frontera que impida una posible relación intersubjetiva, una relación que tiene que ser trascendental, una

⁹⁷¹ Cf. Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 18. [Versión francesa, véase p. 2].

⁹⁷² El objeto estético, escribió Mikel Dufrenne, nos pone directamente en comunicación con el artista. «No explica, sino que muestra al autor; no da acerca de él, a no ser por casualidad, el tipo de informaciones que pueden espigarse por otros medios y que el historiador recopila, sino que nos pone directamente en comunicación con él, nos aporta una presencia que la historia no sabría dar, revela una faceta que la historia no podría reconstruir». Mikel DUFRENNE, (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, *op.cit.*, p. 138-139. [«Il n'explique pas, mais il montre l'auteur; il ne donne sur lui, sinon par hasard, aucune des informations que nous pouvons glaner ailleurs et que l'historien recueille, mais il nous met directement en communication avec lui, il nous apporte une présence que l'histoire ne saurait donner, il révèle un visage que l'histoire ne saurait reconstituer». Mikel DUFRENNE, (1953-1992), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.I. L'objet esthétique*, *op.cit.*, p. 141]. En las actuaciones coreográficas una obra y un artista son una y misma cosa.

relación que, desde luego fundamenta todo lo esencial en la realidad de una experiencia estética.

Conclusión general

El recorrido que acabamos de hacer desde Mikel Dufrenne como autor, su vida, sus obras hasta intentar explicar lo que nos enseña en sus planteamientos filosóficos, nos ha llevado a hablar del arte musical de los «banyarwanda» y la filosofía que antiguamente se escondía detrás de su cultura artístico-estética. Todo esto nos permitió acercarnos a lo que es esencial para poder explicar filosóficamente la realidad de una experiencia estética.

La apertura de espíritu que caracterizó a Mikel Dufrenne, le animaba, no sólo para referirse a los grandes de su tiempo sino también para criticarlos proponiendo siempre algo nuevo. Nos hemos dejado llevar por él mismo espíritu. Hemos aprovechado todas las oportunidades para aplicar y verificar la veracidad y sobre todo la importancia de los planteamientos filosóficos que él propuso. Por eso, no sólo hemos hecho todo de un recorrido de toda una experiencia estética del espectador, sino que también, y gracias a la experiencia de la coreografía tradicional de tipo ruandes, nos hemos permitido plantear una experiencia estética del artista. Hemos atrevido plantear una relación intersubjetiva como esencia de lo que llamamos experiencia estética. Se trata de verdad de una nueva forma de relación, de esa relación inmediata, espontánea que está al principio de una experiencia estética⁹⁷³.

Nos llamó mucha la atención que, en cualquier arte y sobre todo en el arte musical, se reconoce y se valora en gran medida el lugar y la importancia de un espectador. Ese es imprescindible para que se hable de una experiencia estética. La realidad de un espectador mismo se impone al principio, y al desarrollo de toda actuación artística tal cual se ha verificado en lo que era el arte musical de los «banyarwanda».

Por su parte, en su fenomenología, Mikel Dufrenne se preocupó mucho de responder a la pregunta qué es una experiencia estética. Pero nosotros decimos ahora que la de saber cómo se hace no era menos importante. Fue el motor y el conductor de todo lo que hemos podido exponer a lo largo de nuestro trabajo. Se nota claramente que,

⁹⁷³ Cf. Carlos MORAIS, «Para uma Aproximação da Estética à Metafísica: Reflexão a partir da Fenomenologia 'Afetiva' de Mikel Dufrenne», en *Revista Portuguesa de Filosofia: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations»*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 588.

fenomenológicamente, en toda experiencia estética hay un dejarse, un abandonarse, hay no sólo una fe, esa fe que uno ha de tener cuando se pone a escuchar al otro⁹⁷⁴. Hace falta no sólo esa fe, sino también una confianza para poder llegar a ese dejarse (es decir, abandonarse, sacrificar su tiempo y su espacio), para poder dejar que el otro entre en su realidad vital. Con esa confianza, no habrá ningún espacio para cálculos.

De todas maneras, cuando se habla de una experiencia estética, cualquiera que sea, hay que subsumir, que sea en la conciencia subjetiva o en la imaginación real del mismo sujeto, una realidad en un encuentro, de ese encuentro que Manuel Riobo González llamaría «un choque»⁹⁷⁵. Lo que es cierto es que ese encuentro supone, de antemano, la realidad de dos protagonistas diferentes en sus papeles. Es verdad que en la primera vista se hablaría del encuentro sólo de un sujeto con un objeto. Detrás de este objeto estaba la realidad también de un sujeto. Porque se trata de un objeto especial que una obra de arte permite experimentar. No se trata de cualquier objeto, sino de ese objeto que se afirma manifestando «una vida en *sui generis*»⁹⁷⁶. Se trata de ese objeto que se define afirmándose como diferente y, sobre todo, trascendental al compararse con el resto de objetos que hay en el mundo. No se limita solamente al mundo de lo útil o de lo utilitario, sino que se define como objeto que lleva en sí un poder capaz de invadir el tiempo y el espacio del otro mundo, de ese mundo de su espectador. Es un objeto que llega al más íntimo del hombre causando sentimientos y emociones. Es un objeto que hace ser sentido en la vida misma de un sujeto. Su poder domina el de un sujeto hasta llevarle a negarse para poder afirmarse en lo que él (objeto) propone. La naturaleza misma de un objeto estético le otorga la posibilidad de trascender esa relación entre sujeto y objeto y permite que la misma relación sea interpretada como una verdadera relación entre sujetos. A las consideraciones de Mikel Dufrenne, el objeto estético expresa. Su naturaleza es comunicar⁹⁷⁷. Y toda comunicación se caracteriza como una realidad

⁹⁷⁴ Cf. José ANTÚNEZ CID, (2002), *La intersubjetividad en Xavier Zubiri*, G.U.P., Roma, p. 472.

⁹⁷⁵ Cf. Manuel RIOBÓ GONZAÁLEZ, (1988), *Fichte, filósofo de la intersubjetividad*, Editorial Herder, Barcelona, p. 90.

⁹⁷⁶ Theodor W. ADORNO, (1980), *Teoría estética*, Versión Castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Péres Gutierrez, Taurus Ediciones, Madrid, p. 14.

⁹⁷⁷ Cf. Mikel DUFRENNE, (1979), *Arte y lenguaje, op.cit.*, p. 59.

interpersonal. Con lo cual, toda experiencia estética supone un encuentro de presencia de sujetos que se relacionarían mutuamente como una comunidad de sujetos. Se trata de una comunidad de vida que no admite ni tolera la realidad de una soledad o de un individualismo. Se trata de una comunidad que crea, y que hace vivir sujetos. Se trata de una comunidad de amor.

En una experiencia, para que se cumplan todos sus sueños, los sujetos tienen que olvidarse para poder encontrarse luego en un otro mundo, en un mundo nuevo que parece trascender el de sus sentidos corporales. Allí se puede celebrar la unión estética, es decir, la unidad y no la división, la riqueza y no la pobreza, lo social y no lo individual. ¿No sería esto que los bailarines de la cultura tradicional de los «banyarwanda» simbolizaban cuando terminaban sus actuaciones? Entre ellos procuraban muchas veces felicitarse abrazándose sin tener miedo ni vergüenza de diferencias de edad, de sexo o de etnias. Se trataban de la celebración de una unidad lograda por vía del mismo arte musical que les hacía trascender todo lo que separaría los individuos para poder elevarse al universo estético donde sólo manda el objeto estético. Es este objeto estético que se define, no sólo como provocante, causante de emociones (o sentimientos), sino también lo atraente. Por su poder, atrae al sujeto. Es ese mismo poder que le otorga los privilegios de un sujeto, y, por encima de todos los objetos que hay en el mundo, de ser calificado como un «casi-sujeto». Es esta calificación que permite considerar la relación intersubjetiva como lo esencial para una experiencia estética. Se trasciende el nivel de relación entre un sujeto y un objeto para considerar la relación más esencial entre un sujeto y el otro sujeto que revela el mismo objeto estético. Se trata de ese tema de la intersubjetividad que nos llevó a extender nuestras consideraciones. ¿Tendríamos derecho de hablar de una relación entre espectador y artista dentro de una experiencia estética? Una pregunta que Mikel Dufrenne no descartó, pero que no desarrolló mucho. No la pudiera negar por el hecho que el mismo aceptaba la necesidad de comunicación entre los dos (espectador y artista).

En el arte musical que ha sido nuestro ejemplo y nuestro campo de aplicación y de verificación para nuestra investigación, se afirma la misma posibilidad de una relación incuestionable entre un espectador y un artista. Se sabe claramente que en ese arte se actúa artísticamente para alguien. O más bien, una actuación artísticamente presentada permite al sujeto situarse en relación continua con otro sujeto vivo y expresivo. Le ayuda a comunicar con un sujeto. El baile tradicional de los «banyarwanda» es muy rico en

expresarlo. Para poder actuar, un artista debía primero ponerse en el lugar del público para saber cómo se tenía que comportarse para que su destinatario reciba su mensaje transmitido artísticamente. Era el caso, por ejemplo, del baile llamado baile de los guerreros o «intore»⁹⁷⁸. Se trataba de ese baile que se organizaba en los palacios reales siempre después de una victoria. El origen de esta actuación artístico-estética era mostrar al jefe cómo fue la batalla⁹⁷⁹. Por eso, en sus gestos corporales debían primero tener en cuenta que se expresaban delante de alguien que, muchas veces, no estaba con ellos al campo de batalla. Debían gesticular de manera que el ausente en la batalla pudiese enterar de cómo fue el comportamiento de los soldados en la batalla, de qué y cómo era peligroso la batalla para ellos mismos, de qué método usaron para vencer al enemigo... El artista lo hacía intengrando completamente la realidad que quería expresar. Su vida, y su obra formaban una unidad. Era esta unidad que daba a su obra artística fuerza para llegar al corazón «umutima» de su público. Llegaba al «mutima» porque venía de «umutima» también. Esto confirma lo que hemos ido afirmando a lo largo de nuestro trabajo. Que el autor imprime su personalidad sobre su obra. Y que la misma obra expresa de una manera u otra la presencia de un artista. Lo que nos interesó, era esta presencia misma de un artista a través de la realidad estética de su obra. La misma presencia nos facilita ahora a plantear sin miedo de equivocarnos la realidad de una intersubjetividad. Se trata de una intersubjetividad que se verifica trascendentalmente cuando un sujeto se encuentra en la «extasis» de una contemplación estética.

Pensamos que esta relación intersubjetiva motiva, fundamenta y lleva a término toda experiencia estética. No se trata de una intersubjetividad que calificaríamos de trascendental casi como la que Manuel Riobó González citó anteriormente, identificó en la filosofía idealista de Fichte⁹⁸⁰, sino de una intersubjetividad estética. Se trata de una intersubjetividad que se abre a los sentimientos y se define dentro de lo que el sujeto siente o quiere hacer sentir. Para que sea posible y eficaz dentro de la realidad de una

⁹⁷⁸ «Intore», en DVD «Rwanda Traditional Dance», Editing: Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008, del minuto 15:31 al minuto 19:29.

⁹⁷⁹ «Kwiyereka», en DVD «Rwanda Traditional Dance», Editing: Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008. Del minuto 8:25 al minuto 9:35.

⁹⁸⁰ Cf. Manuel RIOBÓ GONZÁLEZ, (1988), *Fichte, filósofo de la intersubjetividad*, *op.cit.*, p. 105-106.

experiencia estética, los sujetos protagonistas de esta relación estética tienen que ser caracterizados por ese fenómeno que hemos llamado «empatía estética». Así, en toda actuación artístico-estética, los sujetos se encuentran convocados a sentir el otro en su propio cuerpo, a hacer todo lo posible para que la realidad del otro sea presente en la del presente de cada sujeto que lo experimenta. José Antúnez Cid lo expresaría de esta manera: «son los demás quienes me ensañan a expresarme desde lo más temprano y profundo de mi realidad»⁹⁸¹.

Como lo hemos visto, el fenómeno de la «empatía», ausente en el vocabulario de nuestro autor Mikel Dufrenne, quizás por su aspecto psicológico que lo define, encuentra su sitio en el fundamento de la realidad de una experiencia estética y especialmente en la de una coreografía al estilo tradicional de los «banyarwanda». Esta permitía una apertura necesaria para ese encuentro estético, para esa relación expresiva y comunicativa. Emmanuel Levinas diría que se trata de una «relación con el Otro (Autrui), de esa relación que «me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrir en mí recursos siempre nuevos. No me sabía rico, pero ya no tengo derecho a guardarme nada»⁹⁸². En ella, cada sujeto se vaciaba para llenarse de la presencia del «otro», valoraba al «otro» para poder luego ser valorado por el «otro». Permitía al sujeto construir una realidad de un mundo estéticamente disfrutado por un sujeto que se abría a él. O, mejor dicho, casi como la intersubjetividad trascendental en la filosofía de Fichte⁹⁸³, la realidad del fenómeno de esa real intersubjetividad autentificaba la realidad misma de una experiencia estética y la del mundo de su objeto estético. Se trataba de una realidad de una empatía estética que condicionaba y orientaba todo ese espíritu intersubjetivo que libera el sujeto de una experiencia estética. Tomando prestadas, otra vez, las palabras de José Antúnez Cid diríamos que esta realidad de la empatía en la realidad de una experiencia estética hace que el otro esté presente y que esté yo también presente en él a través de una mutua actualización⁹⁸⁴. Hay no sólo un encuentro entre

⁹⁸¹ José ANTÚNEZ CID, (2002), *La intersubjetividad en Xavier Zubiri*, op.cit., p. 472.

⁹⁸² Emmanuel LEVINAS, (1993), *Humanismo del otro hombre*, Traducción de Graciano González-Arnáiz, Caparrós Editores, Madrid, p.43.

⁹⁸³ Cf. Manuel RIOBÓ GONZAÁLEZ, (1988), *Fichte, filósofo de la intersubjetividad*, op.cit., p. 105.

⁹⁸⁴ Cf. José ANTÚNEZ CID, (2002), *La intersubjetividad en Xavier Zubiri*, op.cit., p. 481.

sujetos, sino también una compenetración de sentimientos de manera que, por los sentidos, el tú, siendo el «otro-yo» hace mi «yo»⁹⁸⁵.

Cuando nos tocó hablar de una experiencia estética, hemos valorado mucho la importancia de sujetos humanos como protagonistas. La orientación antropocéntrica ha sido para nosotros el camino asegurado para poder hacer un discurso sobre esa realidad tan apasionada de una experiencia estética: su propia esencia. De un lado, no hemos apartado de la filosofía estético-antropocéntrica de Mikel Dufrenne y de la de los «banyarwanda». No dudamos de que un arte musical podría afectar estéticamente a otros seres, además de los seres humanos. Pero las consideraciones de los seres humanos nos permitieron hacer un discurso descriptivo partiendo de sentimientos. Estos sentimientos son importantes a la hora de analizar y de explicar lo que pasa cuando uno está en relación artístico-estética con una obra de arte.

En nuestro trabajo, hemos intentado describir fenomenológicamente una experiencia estética. Lo hemos hecho así buscando todo lo que podría ser lo esencial, lo fundamental para un posible discurso sobre ella. Describiendo los fenómenos de una experiencia estética en general y los de una experiencia estética en la coreografía de estilo ruandes, nos ha permitido acercarnos a esa verdad de lo estético, la misma verdad que integra en su realidad de revelación la realidad de una empatía en todo su sentido. Con lo cual, el hombre vivo, capaz de sentir, fue el centro y la referencia para nuestro trabajo. Nos ha ayudado a bien llevar a cabo nuestra investigación y sobre todo a poder demostrar que, en una experiencia estética, prima el «otro» más que el «yo». También, hemos podido demostrar la imposibilidad de la existencia de un «yo» puro en la realidad de una experiencia estética, es decir, de ese «yo» sin apertura de relación con el otro. Porque «es imposible de concebir al hombre en sí, como puro yo, sin relación alguna con las cosas exteriores ni con los seres humanos sus semejantes»⁹⁸⁶. Así todo lo que es suyo es comunicación, y todo lo que es comunicación hecha por él tiene algo de él que no debe ignorar en cualquiera descripción. Por tanto, ¿cómo negaríamos la realidad de la presencia de un sujeto en una obra artística y estéticamente presentada? ¿Cómo dudaríamos de ese fenómeno de intersubjetividad liberadora que caracteriza y determina a lo esencial de

⁹⁸⁵ Cf. Cf. José ANTÚNEZ CID, (2002), *La intersubjetividad en Xavier Zubiri*, *op.cit.*, p. 485.

⁹⁸⁶ Manuel RIOBÓ GONZÁLEZ, (1988), *Fichte, filósofo de la intersubjetividad*, *op.cit.*, p. 107.

cualquiera experiencia estética? No sólo esta intersubjetividad es importante para cualquier discurso sobre la realidad de una experiencia estética, sino que también es su razón de ser. Detrás de lo que llamaríamos realidad de un objeto estético, hay la realidad de una intersubjetividad liberadora que hace que el ser del «otro» esté más cerca del «yo» que el del «yo» mismo como sujeto de una experimentación estética.

Anexos

Anexo N°1: Paisaje de Rwanda (región de Gitarama)

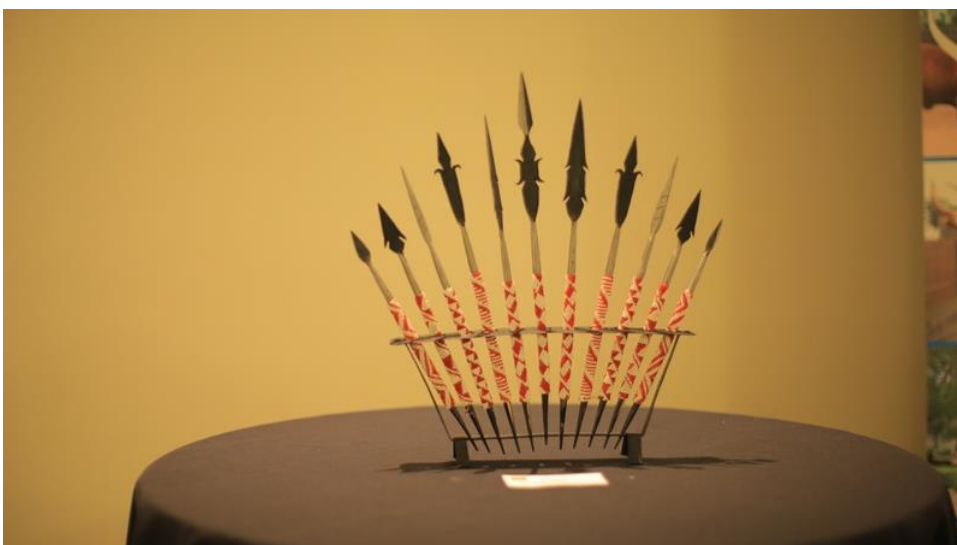


Anexo N°2: «Intango» en medio de los convidados a la ceremonia



«Intango».

Anexo N° 3: «Amacumu» (Foto Google)



Anexo N°4: «Amasaka» (Foto Google)



Anexo N° 5: «Igitoki» (Foto Google)



Anexo N° 6: Variedad de comida para «ubunnyano» (Foto Google)



Anexo N° 7: Danza «imparamba» (Foto Google)



Foto de la danza «imparamba»: Imitación de lo que se hacía en la agricultura. Los bailarín además de tener instrumentos que empleaban para trabajar la tierra, se presentaban vestidos de hojas de algunas plantas como plátanos (era una de las plantas más utilizadas por los «banyarwanda»).

Anexo N° 8: Formas del cuerpo en la danza tradicional ruandesa

(Foto Google)



A veces, por sus brazos un bailarín intentaba imitar también la forma de cuernos de una vaca.

Anexo N° 9: Formas del cuerpo del bailarín



La inclinación, o el salto del bailarín podría referirse al movimiento de animales en la selva.

Anexo N° 10: Antes de bailar, se guarda silencio



BIBLIOGRAFÍA

Muchas obras de muchos autores nos han servido durante nuestra investigación. Se trata de las obras de Mikel Dufrenne (libros, artículos), de las de lectores y comentaristas de su pensamiento, de las que nos hablan de los «banyarwanda» (su cultura, su filosofía y su arte musical tradicional), y de las que fueron de gran interés para apoyar la orientación de nuestro trabajo. En esta parte de nuestro trabajo, procuraremos ofrecer todos los datos necesarios para ser identificadas. Las citaremos por orden alfabético de nombres y apellidos de sus autores: apellidos en mayúscula, sus nombres en abreviatura, año de la publicación de la obra usada, el título entero de la obra en cursiva si es un libro (y si es un artículo capítulo de un libro lo pondremos entre comillas), casas de ediciones y ciudades de donde fueron editadas. Si una obra se encuentra editada varias veces, indicaremos solamente el primero y el año de la edición consultada en nuestro trabajo siempre separándolos por un guion (p.ej. 1967-1988).

En nuestro trabajo, varias veces nos hemos referido a audio o video de canciones y bailes de la cultura ruandesa. Las imágenes, fotos, audio, y audiovisual en DVD y en «Pen drive » [« Memoria USB »] son también elementos importantes que nos han ayudado para ilustrar unas cuantas cosas de nuestro trabajo.

1. Obras de Mikel Dufrenne

1.1. Libros

- DUFRENNE, M., (1947), *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, en collaboration avec Paul Ricoeur, Éditions du Seuil, Paris.
- DUFRENNE, M., (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T. I. L'objet esthétique*, P.U.F., Paris.
- DUFRENNE, M., (1953) *Phénoménologie de l'expérience esthétique. T.2. La perception esthétique*, P.U.F., Paris.
- DUFRENNE. M., (1959), *La notion de « a priori »*, P.U.F., Paris.

- DUFRENNE, M., (1966), *Jalons*, Martinus Nijhoff, La Haye.
- DUFRENNE, M., (1967-1988), *Esthétique et philosophie, T. I*, Éditions Klincksieck, Paris.
- DUFRENNE, M., (1968), *Pour l'homme*, Éditions du Seuil, Paris.
- DUFRENNE, M., (1974), *Art et politique*, U.G.E., Paris.
- DUFRENNE, M., (1976), *Esthétique et philosophie. T.II.*, Éditions Klincksieck, Paris.
- DUFRENNE, M., (1981), *Inventaire des « a priori »*, Christian Bourgois, Paris.
- DUFRENNE, M., (1987), *L'oeil et l'oreille*, L'Hexagone, Montréal.

1.2. Artículos y textos inéditos

- DUFRENNE, M., «Section one: the situation and meaning of art today. In the western countries», en DUFRENNE, M., (1978-1979), *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, Holmes-Meier Publishers, INC, New York-London, p. 4-19.
- DUFRENNE, M., « L'art et le sauvage », en *Revue d'Esthétique*, N°3-4 (1970), Librairie C. Klincksieck, Paris, p. 241-254.
- DUFRENNE, M., « L'amour. Esthétique et érotique », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 113-121.
- DUFRENNE, M., « L'amour. Le narcissisme sauvage », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 95-100.
- DUFRENNE, M., « L'amour. Vers un Éros cosmique », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N°30 (1996), p. 101-111.
- DUFRENNE, M., « Suis-je philosophe ? », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre», N° 30 (1996), p. 61-65

2. Obras de Mikel Dufrenne traducidas en Castellano

- DUFRENNE, M., (1953-1982), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I. El objeto estético*, Versión castellana a cargo de Román de la Calle, Fernando Torres-Editor, S.A., Valencia.
- DUFRENNE, M., (1953-1983), *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. II. La percepción estética*, Versión castellana a cargo de Román de la Calle, Fernando Torres-Editor, S.A., Valencia.
- DUFRENNE, M., (1959-2010), *La noción de 'a priori'*, Ediciones Sígueme y Epidermis editorial, Salamanca y México.
- DUFRENNE, M. (1976-1978), «Pintar, siempre», en *Revue d'Esthétique: «La práctica de la pintura»*, [Título original: «Peindre» en *Revue d'Esthétique*, N°01 (1976), U.G.E., Paris], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 7-24.
- DUFRENNE, M., (1979), *Arte y lenguaje*, Introducción de Román de la Calle, Versión castellana de Carmén Senabre y Román de la Calle, Revista Teorema, Valencia.

3. Obras de los lectores y comentaristas de Mikel Dufrenne

- ALAIN, « Lettre à Mikel Dufrenne du 04 mars 1948 », en *Revue d'esthétique*, « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 53-70.
- BRISSON-DUFRENNE, M., « Biographie et bibliographie de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique* « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre », N° 30 (1996), p. 139-142.
- CASEY, E., « L'imagination comme intermédiaire », en LASCAULT, G. (dir.) (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris, p. 93-113.
- CAUQUELIN, A., « Mikel Dufrenne : portrait chinois », en LASCAULT, G. (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris, p. 21-32.

- CHARLES-SAGET, A., « Mikel Dufrenne et le refus de la fascination », en SAISON, M. (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X Nanterre, Paris, p. 7-11.
- CHAGNON, K., « L'oeuvre d'art comme 'quasi-sujet'? Un modèle phénoménologique de l'expérience esthétique », en DUSSERT, J-B. et JDEY, A. (dir.), (2016), *Mikel Dufrenne et l'esthétique. Entre phénoménologie et philosophie de la Nature*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, p. 101-117.
- FIGURELLI, R., « La notion d'A priori chez Mikel Dufrenne » en LASCAULT, G. (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris, p. 133-141.
- FORMAGGIO, D., « Mikel vivant », en *Revue d'esthétique « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre »*, N° 30 (1996), p. 35-43.
- FRONTISI, C., « Rendre visible. L'abstraction, de Klee à Dufrenne », en SAISON, M. (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, Sous la direction de, Université Paris X-Nanterre, Paris, p. 13-24.
- JACQUET, Fr., (2014), *Naître au monde. Essai sur la philosophie de Mikel Dufrenne*, Éditions Mimésis, Paris.
- JASPERS, K., « Préface » en *Revue d'esthétique « La vie, l'amour, la terre »*, N° 30 (1996), p. 55-56.
- LASCAULT, G., « Préambule », en LASCAULT, G. (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris, p. 5-7.
- LASCAULT, G., « L'oeil et le soleil » en SAISON, M. (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X-Nanterre, Paris, p. 73-77.
- MAUREY, G., « Pour une phénoménologie de la danse d'après les analyses de Mikel Dufrenne », en SAISON, M. (dir.), (1998), *Mikel Dufrenne et les arts*, Université Paris X-Nanterre, Paris, p. 63-72.
- MONTPETIT, R., « Un homme poétique : Mikel Dufrenne », en *Revue d'Esthétique « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre »*, N° 30 (1996), p. 17-18.
- MORAIS, C., «Arte e Significação: Acerca da fenomenologia dufrenniana da significação do objeto estético», en *Revista Portuguesa de filosofia*, N° 48(1992), p. 433-454.

- MORAIS, C., «Para uma Aproximação da Estética à Metafísica: Reflexão a partir da Fenomenologia ‘Afetiva’ de Mikel Dufrenne», en *Revista Portuguesa de Filosofia: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations»*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 579-590.
- NOGUEZ, D., « Éloge de Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre»*, N°30 (1996), p. 9-11.
- RICOEUR, P., « In memoriam Mikel Dufrenne », en *Revue d'esthétique « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre»*, N° 30 (1996), p. 13-14.
- SAISON, M., « Mikel Dufrenne, philosophe et esthéticien », en *Revue d'esthétique « Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre»*, N° 30 (1996), p. 5-6.
- TERTULIAN, N., « En relisant la Phénoménologie de l'expérience esthétique », en LASCAULT, G. (dir.), (1975), *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, U.G.E., Paris, p. 115-127.

4. Obras sobre Rwanda y su cultura artística

- BIGIRUMWAMI, A. (Mgr.), « La religion traditionnelle au Rwanda », en V.a, (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, Edité par le Centre de Bibliographie Rwandaise de l'Université Nationale du Rwanda, p. 60-77.
- BIZIMANA, L., (1991), *Danse et polyphonie des batwa du Rwanda (Travail ethnomusicologique)*, Kigali.
- BIGIRUMWAMI, A. (Mgr.), (1974-2004), *Imihango n'imigenzo n'imiziririzo mu Rwanda*, Quatrième Édition, Diocèse de Nyundo, Nyundo.
- ERNY, P., (1994), *Rwanda 1994, Clés pour comprendre le calvaire d'un peuple*, Éditions L'Harmattan, Paris.
- GANSEMANS, J., (1988), *Les instruments de musique du Rwanda. Etude ethnomusicologique*, Musée Royal de l'Afrique Central, Vol. 127, Tervuren.
- KAGAME, A., (1954), *Les organisations socio-familiales de l'ancien Rwanda*, Académie Royale des Sciences Coloniales, Bruxelles.
- KAGAME, A., (1956), *La philosophie bantú-rwandaise de l'être*, Académie Royale des Sciences d'Outre-mer, Bruxelles.

- KAGAME, A., « La tradition orale au Rwanda », en V.a, (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, Édité par le Centre de Bibliographie Rwandaise de l'Université Nationale de Rwanda, p. 43-59.
- KANANURA, J.C. (f.j.), (1975), *Imigani y'imigenurano y'imfasha abarezi (Proverbes Rwandais expliqués à l'usage des Educateurs)*, Butare.
- KAYIRANGA, K., (2007), *Imigani y'imigenurano n'inshoberamahanga bisobanuye*, NUR Main Library, Butare.
- LAGGER, L., (1959), *Le Ruanda ancien*, Première partie, Kabgayi.
- MBONIMANA, G., (1971), *Musique rwandaise traditionnelle*, Butare.
- MBONIMANA, G. na NKEJABAHIZI, J.C., (2008), *Amateka y'ubuvanganzo nyarwanda (Kuva mu kinyejana cya XVII kugeza magingo aya)*, Éditions de l'Université Nationale du Rwanda, Butare.
- MUZUNGU, B., (1974), *Le Dieu de nos pères. T.I. Les sources de la religion traditionnelle du Rwanda et du Burundi*, Grand Séminaire Interdiocésain de Bujumbura, Bujumbura.
- MUZUNGU, B., (1980), *Le Dieu de nos pères. T. III. Une théologie anthropologique*, Presses Lavigerie.
- MUZUNGU, B., (1989) « Religions traditionnelles africaines et théologie africaine », en *Semaines Théologiques de Kinshasa « Théologie africaine. Bilan et perspective »*, Actes de la dix-septième semaine théologique de Kinshasa 2-8 avril 1989, Facultés Catholique de Kinshasa, Kinshasa, p. 71-93.
- NGIRUMPATSE, M., « La musique rwandaise. Ses caractéristiques et son utilisation sociale », en V.a, (1972), *Aspects de la culture rwandaise*, Édité par le Centre de Bibliographie Rwandaise de l'Université Nationale du Rwanda, p. 78-88.
- NIYIBIZI, S., (1976), *The role of music in the life of rwandans*, Université National du Rwanda, Butare.
- NIYONSABA, C., (2011), *Orígenes de la ideología Hutu-Tutsi en la tradición de los grandes lagos y sus indicios de superación*, Gráficos Diac.
- NKULIKIYINKA, J.-B., (2002), *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, Musée Royal de l'Afrique centrale, Tervuren.
- NOTHOMB, D., (1976), « Signification religieuse des récits et des rites de Lyangombe au Rwanda », en *Cahiers des Religions Africaines*, Vol. 10, N° 19.

- NOTHOMB, D., (1965), *Un humanisme africain. Valeurs et pierres d'attente*, Editions Lumen Vitae, Bruxelles.
- NSANZABERA, J.D., (2013), *Imizi y'u Rwanda. Amateka y'u Rwanda kuva mu wa 300 kugeza mu w'1900, Umutumba wa 1*, Kigali.
- PAUWELS, M. (p.b.), (1958), *Imana et le culte des mânes au Rwanda. Mémoire présenté à la séance du 16 décembre 1957*, Rapporteurs : MM.N. de Cleene et N. Laude, Académie Royale des Sciences Coloniales, Bruxelles.

5. Literatura secundaria

- ABBAGNANO, N., (2007), *Diccionario de filosofía*, Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, F.C.E., México.
- ADORNO, Th.W., (1980), *Teoría estética*, Versión Castellana de Fernando Riaza revisada por Fancisco Péres Gutierrez, Taurus Ediciones, Madrid.
- AGUSTÍN, (1961), *Confesiones, Libro primero, Capitulo IV, N°4*, Plaza & Janés, Buenos Aires-Barcelona-México.
- ANTÚNEZ CID, J., (2002), *La intersubjetividad en Xavier Zubiri*, G.U.P., Roma.
- ARISTÓTELES, (2008), *Ética a Nicómaco*, Alianza Editorial, Madrid.
- AZOMBO-MENDA, S. et MEYONGO, P., (1981), *Précis de philosophie pour l'Afrique*, Éditions Fernand Nathan.
- CHARLES, D., (1990), « Empathie », en V.a., *Encyclopédie philosophique universelle. T. II. Les notions philosophiques*, P.U.F., Paris.
- COMBARROS, M., (1993), *Dios en África. Valores de la tradición bantú*, Editorial Mundo Negro, Madrid.
- CAMON AZNAR, J., (1972), *El tiempo en el arte*, Organización Sala Editorial, Madrid.
- CLÉMENT, C., (1975), *Miroirs du sujet*, U.G.E., Paris.
- COPLESTON, F., (1978), *Historia de la Filosofía. De Fichte à Nietzsche, Vol. VII*.
- DAN Y SCURTULESCU, F., (1993), *La vía trascendental de la música. La significación psicoenergetica del acto de vivir musical*, Traducción de Gruia Novac, Mandala Ediciones, Madrid.

- DELEDALLE, G., (1967), *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, P.U.F., Paris.
- DESCARTES, R., (1977), *Meditaciones metafísicas, Meditación segunda*, Alfaguara, Madrid.
- DEWEY, J., (1925-1948), *La naturaleza y la experiencia*. Prólogo y versión española por José Gaos. Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires.
- ECHEGOYEN OLLETA, J. y GARCÍA-BARÓ, M., (2000), *Ortega y Gasset. ¿Qué es filosofía? Lección X*, M.N, Madrid.
- FERRATER MORA, J., (1981), *Diccionario de filosofía.T.2*, Alianza Editorial, Madrid.
- FINNIS, J., (2000), *Ley natural y derechos naturales*, Estudio Preliminar Cristóbal OBREGO S., Abeledo-Perrot, Buenos Aires.
- FLORIVAL, G., (1990), « Empathie », en V.a., *Encyclopédie philosophique universelle. T. II. Les notions philosophiques*, P.U.F., Paris.
- GADAMER, H.-G., (1977), *Verdad y método. Fundamento de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- GILSON, E., (1957-2000), *Pintura y realidad*, Traducción del Inglés de Manuel Fuentes Senot. Versión actualizada por Rosa Fernandez Urtasun, E.U.N., Pamplona.
- GONZÁLEZ MORENO, B., (2007), *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.
- GONZÁLEZ NUÑEZ, J., (1996), *Las religiones tradicionales africanas y su vigencia*, Ediciones SM, Madrid.
- HAOUR, B. (s.j.), (2010), *Introducción a fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty*, Fondo Editorial, Lima.
- HEIDEGGER, M., (1952-1982), «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía*, (Traducción de Samuel Ramos), F.C.E.), México.
- HEIDEGGER, M., (2006), *Ser y tiempo*, Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C., Editorial Trotta, Madrid.

- HENRY, M., (2001), *Encarnación. Una filosofía de la carne*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- HENRY, M., (2000), *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Éditions du Seuil, Paris.
- HUISMAN, D., (2002), *La estética*, Traducción de Albert Domingo Curto, Montesinos.
- HUSSERL, E., (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires.
- JASPERS, K., (1989), *Introducción a la filosofía*, Círculo de lectores, Barcelona.
- JAUSS, H.R., (1986), *Experiencia estética y hermética literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Traducción de Jaime Siles y Ela M. Fernandez-Palacios, Taurus Ediciones, Madrid.
- KANT, M. (1963), *Crítica de la razón práctica*, Traducción directa del alemán por E. Miñana Y Villagrasa, y Manuel Morente, Introducción y revisión por Oswaldo Market, Editorial Victoriano Suarez, Madrid, p.55.
- KANT, I., (1978), *Crítica de la razón pura*, Prólogo, traducción, notas e índices por Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, Madrid.
- KANT, I., (2009), *Crítica del Juicio*, Edición y Traducción Manuel García Morente, Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- LEFORT, C., (2013), «Prefacio», en Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Traducción de Alejandro del Río Hermann, Editorial Trotta, Madrid, p. 9-14.
- LEIBNIZ, G.W., (1983), *Monadología. Discurso de metafísica. Profesión de fe del filósofo*, Ediciones Orbis, S.A., Barcelona.
- LEVINAS, E., (1993), *Humanismo del otro hombre*, Traducción de Graciano González-Arnáiz, Caparrós Editores, Madrid.
- MALLART, Ll., (1996), *Soy hijo de los evuzok. La vida de un antropólogo en el Camerún*, Editorial Ariel, Barcelona.
- MARÍAS, J., (1969), *Introducción a la filosofía*, Décima Edición, Editorial Revista de Occidente, Madrid.
- MERLEAU-PONTY, M., (2013), *El ojo y el espíritu*, Traducción de Alejandro del Río Hermann, Editorial Trotta, Madrid.
- MERLEAU-PONTY, M., (1975), *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Ediciones Península, Barcelona.

- MOUNIER, E., (1961), *Le personalisme*, 7^o édition, P.U.F. Paris.
- MUDIJI MALAMBA, (1990), « Elévation spirituelle par l'esthétique en Afrique noire » en *L'Afrique et ses formes de vie spirituelle*, Actes du deuxième Colloque International, Kinshasa 21-27/11/1983, Centre d'études des religions africaines, Facultés Catholiques de Kinshasa, p. 251-260.
- MULAGO GWA CIKALA, M., (1978), « Solidarité africaine et coresponsabilité chrétienne à la lumière de Vatican II », en *Semaine théologique de Kinshasa* « Foi chrétienne et langage humain », Actes de la septième semaine théologique de Kinshasa (24-29 juillet 1972), Faculté de Théologie Catholique, Kinshasa, p. 86-134.
- ORTEGA Y GASSET, J., (1977), *Ideas y creencias y otros ensayos de filosofía*, 11^a edición, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, J., (1957-1982), *¿Qué es filosofía?*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.
- PASCAL, B., (2012), *Las provinciales, opúsculos, Cartas, pensamientos, obras matemáticas, vida de Monsieur Pascal*, por Gilberte Périer, Estudio introductorio por Alicia Villar Ezcurra, Editorial Gredos, Madrid.
- PASSERON, R., (1976-1978), «Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico», en *Revue d'Esthétique: «La práctica de la pintura»*, [Título original: «Peindre» en *Revue d'Esthétique*, N°01(1976), U.G.E., Paris], Editorial Gustavo Gili, Barcelona, p. 28-41.
- PHILONENKO, A., (1989), *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Traducción de Gemma Muñoz-Alonso, Revisión de Inmaculada Córdoba, Editorial del hombre (Anthropos), Barcelona.
- PHILONENKO, A., (1980), *Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris.
- PINILLA BURGOS, R., «Experiencia estética y trascendencia: la inmersión trascendente en superficie», en *Budhi. A Journal of Ideas and Culture*, Vol. XIII, N° 1-2-3 (2009), p. 543-550.
- PINILLA BURGOS, R., «La evidencia del enigma: expresión artística y modelos comunicativos», en Maria G. NAVARRO, Betty ESTÉVEZ y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), (2010), *Claves actuales de pensamiento*, Seminario

- Internacional de Jóvenes Investigadores (SIJI), *Theoria cum Praxi*, CSIC, Madrid-México, p.475-507.
- PINILLA BURGOS, R., «La relación estética: notas para un análisis de la experiencia estética a partir de su multiplicidad intencional», en *Revista Portuguesa de Filosofia: «Estética Fenomenológica: Transformações Contemporâneas. Phenomenological Aesthetics: Contemporary Transformations»*, T. 67, Fasc. 3 (2011), p. 391-416.
 - PLATÓN, (1983), *Diálogos II. Gorgias Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Traducciones, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Olivieri, J.L. Calvo, Editorial Gredos, Madrid.
 - PLATÓN, (1992), *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Traducciones, introducciones y notas por María Ángeles Duran y Francisco Lisi, Editorial Gredos, Madrid.
 - RAYMOND, D., (1995), *Schopenhauer*, Éditions du Seuil, Paris.
 - RIBOT, Th., (1925), *La philosophie de Schopenhauer*, Quatorzième Édition, Librairie Félix Alcan, Paris.
 - RIOBÓ GONZÁLEZ, M., (1988), *Fichte, filósofo de la intersubjetividad*, Editorial Herder, Barcelona.
 - ROSSET, C., (2005), *Escritos sobre Schopenhauer*, Versión Castellana de Rafael del Hierro Oliva, Editorial Pre-Textos, Valencia.
 - SÁCHEZ DE ANDRÉS, L., «Sujeto y sociedad en el pensamiento estético-musical del krauso-institucionismo español», en María G. NAVARRO, Betty ESTÉVEZ y Antolín SÁNCHEZ CUERVO (eds.), (2010), *Claves actuales de pensamiento*, Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores (SIJI), *Theoria cum Praxi*, CSIC, Madrid-México, p. 558-570.
 - SANS, E., (1990), *Schopenhauer*, P.U.F., Paris.
 - SARTRE, J.-P., (1966-1981), *El ser y la nada*, Editorial Losada, Buenos Aires.
 - SARTRE, J.-P., (1940), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Éditions Gallimard, Paris.
 - SARTRE, J.-P., (1970), *¿Para qué sirve la literatura?*, Editorial Proteo, Buenos Aires.

- SAURA GÓMEZ, E., «Trascendencia», en Mariano Moreno Villa (dir.), (1997), *Diccionario de pensamiento contemporáneo*, Edición San Pablo, Madrid, p. 1183-1188.
- SCHAEFFER, J.-M., (2005), *Adiós a la estética*, Traducción de Javier Hernández, La Bolsa de la Medusa Madrid.
- SCHAEFFER, J.-M., (2015), *L'Expérience esthétique*, Éditions Gallimard, Paris.
- SCHOPENHAUER, A., (1963), *El amor, las mujeres y la muerte*, Biblioteca E.D.A.F., Madrid.
- SCHOPENHAUER, A., (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México.
- SCHOPENHAUER, A., (2004), *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Universitat de València, Valencia.
- SÉDAR SENGHOR, L., « Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », en Léopold SEDAR SENGHOR, (1964), *Liberté I. Négritude et humanisme*, Éditions Seuil, Paris, p. 252-286.
- SÉDAR SENGHOR, L., (1984), *Poèmes*, Éditions du Seuil, Paris.
- SEVE, B., (2013), *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Éditions du Seuil, Paris.
- SIGMUND, F., (2000), *La interpretación de los sueños*, Traducción : Rafael Aburto y Nicolás Caparrós, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- UNAMUNO, M., (1983), *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, Akal, Madrid.
- V.a., *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, T. V, Hijos de J. Espasa, Barcelona, p. 1063-1066.
- V.a., (1929), *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, T. XXVIII, (segunda parte), Espasa-Calpe, Bilbao-Madrid-Barcelona.
- V.a., (2007), *Historia de los filósofos ilustrada por los textos*, Segunda edición, Editorial Tecnos, Madrid.
- V.a., (1986), *Ibirari by'insigamigani. Igitabo cya Kibili*, Ministeri y'amashuli makuru n'ubushakashtsi mu by'ubuhanga, Kigali.
- V.a., (1989), *Nouvelle Encyclopédie Catholique*, Droguet - Ardant/Fayard, Paris.

- WOLFF, F., (2015), *Pourquoi la musique?*, Fayard, Paris.

6. Referencias de videos y sonidos

6.1. « DVD »

- « Rwanda Traditional Dance », Editing : Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008.
- « Festival panafricain de la danse (Panafrikan dance festival) », Editing : Multimedia Production Agency, Institut des Musées Nationaux du Rwanda 2008.

6.2. « Pen drive » [« Memoria USB »]

- Carpeta N° 1: «Bagore beza».
- Carpeta N° 2: «Indamutso y'abakuru».
- Carpeta N° 3: «Benimana, intore, ikondera».
- Carpeta N° 4: «Bellet National Urukerereza Rwanda».
- Carpeta N° 5: «Rwanyonga na Rwabugiri».
- Carpeta N° 6: «Sophia Nzaayisenga».
- Carpeta N° 7: «Batwa dance».
- Carpeta N° 8: «Traditional Rwanda dance».
- Carpeta N° 9: «Alfred et Bernard».
- Carpeta N° 10: «Kabe gakeya».
- Carpeta N° 11: «Kabanyana k'abakobwa».
- Carpeta N° 12 : « Amatsikimano - Yira-Nande Music ».
- Carpeta N° 13: «Amahamba».
- Carpeta N° 14: «Amahigi».