

*El desnudo en el arte y otros ensayos, por Luis Rosales**

Con un título que anuncia el estudio de un tema bajo la insignia del Arte, y no de un arte específico, Luis Rosales nos ofrece una recopilación de ensayos, que en parte ya conocíamos, en la que, tras la aparente disparidad de los asuntos tratados y aun de circunstancias y destinaciones que los inspiran, asistimos a una sistemática y rigurosa reflexión sobre algunos aspectos fundamentales de la experiencia estética y la hermenéutica no sólo literaria: 1) la naturaleza del arte en su triple aspecto, dinámico e interdependiente, del proceso creativo (*poiesis*), de la actividad receptiva (*aisthesis*) y de la función comunicativa de la experiencia estética (*catarsis*); 2) el Arte y la correspondencia entre las artes; 3) la función y legitimidad del artista en el mundo; 4) la naturaleza de la obra de arte literaria, y del texto; 5) la lectura e interpretación de la obra de arte. De todo ello es posible inferir las directrices del pensamiento estético de Luis Rosales.

Desde las primeras líneas del bellissimo ensayo sobre el desnudo en el arte, Rosales ataca con la definición de lo que constituye la esencia de la obra de arte en cuanto producto o creación del artista. En torno a ese núcleo, se articulan sucesivas reflexiones de las que se desprende que el arte es el resultado de una necesidad estrictamente humana, inconsciente o preconscious; es una forma compensatoria, o como dice Rosales, «un engaño buscado para sobrevivir» [8]. Como tal, pertenece al orden de las cosas mentales, enclavada, como el artista, en la urdimbre misma de la vida. La necesidad, o el deseo, se proyecta en el sueño y adquiere corporeidad mental en el momento en que se configura en visión, es decir, desde el punto de vista de la creación artística, se configura en tema. Ese tema, que como se ve, no es algo dado desde el exterior y tampoco es el tema «acabado» que el observador percibe en la obra, es visión de una imagen preexistente que pone en marcha el proceso creativo, y que, constituyéndose en palabra, sonido o cuadro, se hace obra de arte.

Dicha concepción, pues, rechaza de un lado la tradicional doctrina metafísico-trascendental de raíz platónica, y del otro toda noción del arte que no se conciba como parte de una totalidad conglobante que le dé sentido. La necesidad, o el deseo, brota de un fondo común que es propiamente inconsciente colectivo; el ver (o el imaginar) no tiene nada que ver con la fantasía (que Rosales distingue explícitamente de la imaginación, forma superior intuitiva de conocimiento) ni es una prerrogativa exclusiva del «genio». El inconsciente colectivo alimenta la configuración de una mitología no menos colectiva que se fragua una y otra vez en formas diversificadas, que, sin embar-

* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1987, 242 pp.

go, brotan de un común denominador o necesidad común que las informa. De esas imágenes «preexistentes» o, tal vez, de esa predisposición innata a configurar el deseo según determinadas formas míticas grabadas en aquella especie de código genético psíquico de que habla Jung, surge o arranca el tema en su mismo hacerse obra de arte. Por eso Rosales puede afirmar, con sentencias aparentemente paradójicas, que nada se ve por vez primera y que el hombre no hace sino ver lo ya visto; por eso, al contemplar la obra de arte, tenemos la visión descubridora y confirmadora de aquello que, oculto e inexpresso, llevamos dentro. La memoria, a la que apela constantemente Rosales en una visión de la creación artística que se aproxima a la poética del recuerdo proustiano, tiene la función de conducirnos, en un acto de re-conocimiento propiamente creativo, a ese fondo común que constituye la base de la existencia humana: «La poesía crea de nuevo la realidad y crea una nueva realidad» [240]. En contra de la tradición mimética (realista) o mimético-metafísica (platónica), Rosales considera, pues, que la obra de arte no reproduce *nunca* y tanto menos refleja «otra» realidad, trascendente u objetiva: la mimesis es recuerdo configurante que, en la obra de arte, se constituye en su propia realidad.

Precisamente a causa de su fondo o trasfondo inconsciente y mítico, el arte no sólo es consustancial a la vida humana: es nuestra única evidencia y certidumbre y, por consiguiente, es la única realidad que, además de ser «vital», es universal y verdadera.

No sólo. El arte, sobre integrarnos en la vida y en la comunidad humana, nos enraiza en la Historia. Ella determina la forma en la que el deseo se fragua en mito. Cada momento histórico tiene sus propias necesidades y sus ilusiones y, por tanto, cada momento histórico remoldea a su aire el acervo mitológico colectivo, creando sus propios mitos, y su propio arte. La obra de arte, por tanto, es una realidad proveniente de la configuración de un deseo individual que es al tiempo universalmente y epocalmente colectivo: tiene sus raíces simultáneamente en el *hic et nunc* y en aquel Todo universal que es Origen (en un momento dado, Rosales recurre significativamente a la imagen totalizadora del mar), es decir, en una historicidad o temporalidad trascendente en la que el hombre, para decirlo con palabras de Heidegger, no sólo está dentro o pasivamente echado (*Dasein*), sino que en ella participa activamente y realiza. Dando significación histórico-trascendente al aserto de Ortega, según el cual el hombre no es naturaleza, sino que es historia, el hombre es ser-historia y el arte es la forma privilegiada con que éste inventa la vida, inventa o hace la Historia.

La verdadera obra de arte, pues, es apertura del Ser, acontecimiento de la verdad y, por ende, novedad absoluta, creación. A causa de su doble entroncamiento con el momento histórico contingente y con la Totalidad o Temporalidad a la que el ser del hombre se abre o trasciende, tiene la capacidad de entrar en comunicación con el momento y la realidad presentes (a su vez, modificados por el arte en una especie de condicionamiento o repercusión recíprocos) y también de rejuvenecer, recreándola, la tradición. Por eso el verdadero arte, el que habla a alguien y a todos, es al tiempo particular y general, «local» (no localista) y universal (no internacional); por eso, posee, además, una reserva potencial de significados, insospechados por el propio autor, que la hace susceptible de ser interpretada desde su momento histórico y fuera de él, adquiriendo significados que respondan a necesidades permanentes del ser humano.

El artista es a un tiempo «sabio» y técnico, demiurgo y artesano. El arte, nos dice Rosales, es una forma de conocimiento que viene del corazón [231], apelando directamente al *coeur* pascaliano, a l'*esprit de finesse*, a la intuición. El artista conoce intuitivamente, posee, como el inconsciente, una mentalidad instintiva, del que Jung afirma sintomáticamente que sus imágenes tienen mucho más de visión artística que de reflexión intelectual. Siendo su acción re-memorativa, no crea de la nada aunque, como se ha dicho, cree algo absolutamente nuevo; es, por tanto, artífice, «padre de su propio universo», demiurgo. En manos del artista, ese Todo en cierto modo preexistente e impronunciado, se constituye en forma original mental y se resuelve en cuerpo (organismo) a través de un laborioso proceso de trabajo intelectual, de elaboración consciente. Como para Valéry, o para De Chirico, para nombrar a dos ilustres exponentes del arte de nuestro tiempo que han meditado largamente sobre el proceso creativo y la experiencia estética, para Rosales, la labor del artista no es sino paciente proceso racional, «cultivo», labor artesanal que desemboca, cuando hay talento, en Forma adherente a *la cosa* y, al cabo, en acierto técnico.

Dicho proceso y configuración de una nueva realidad se verifican indistintamente en cualquiera de las formas artísticas consideradas: música, poesía, pintura, escultura. Cierta prioridad parece otorgar Rosales a la música por su menor corporeidad, por ser cosa de ángeles, como dice con su inimitable gracejo, eso es, por ser «espíritu puro», tal vez voluntad pura, idea o esencia quasi in-mediata del arte, algo así como la Poesía lo es para Heidegger: acontecimiento del Ser. Parece, pues, revivir en estos ensayos la jerarquía de las artes propuesta por Schopenhauer en una visión autónoma y subordinada, en cuanto englobadas en el concepto general de Arte, al que es preciso remontarse para comprender sus correspondencias e interrelaciones y también la obra de arte singularmente considerada.

Lo que denominamos obra de arte, nos recuerda Rosales, es, más que un mecanismo, un organismo, un ser vivo, por el que debe circular —y circula cuando la obra es tal— una savia o circulación sanguínea que le da y lo mantiene en vida: es lo que él llama el *tono*, uno de sus más sugestivos y fecundos conceptos.

El tono, claro está, no es privativo del arte literario, pero nos conviene estudiarlo en este ámbito porque es en él —en la práctica interpretativa— donde Rosales profundiza mayormente el tema y porque nos introduce en los conceptos de texto y hermenéutica propiamente dichos.

Ante todo, el tono aparece como una especie de zona umbral en la que confluyen las múltiples realidades que conforman el texto. En él se hallarán autor y lector en el acto de aproximación recíproca que se verifica en la lectura; en él, el lector «toca» la realidad poética más allá de su escritura; capta aquella manera de ser —o personalidad o carácter— que determina en cada caso el estilo del escritor y del texto. «Le style est l'homme même», afirmaba Buffon. El tono, del que arranca el estilo, habla al lector de lo que está más allá de las palabras; habla al lector del hombre y aun del mismo proceso creativo. Porque es también en el tono donde el artista «se abre al ser» de las cosas, con lo que resulta evidente que el tono es inseparable del lenguaje. No del instrumento de comunicación propio del pensamiento dirigido, es decir, el lenguaje alienado al que Rosales considera obligado y urgente oponer justamente el lenguaje creativo

del arte, sino ese otro lenguaje que Heidegger llama «la casa del Ser» y que nuestro poeta, en su importante ensayo final, dice que es «la voz de las cosas» y que «en cierto modo es lengua y en cierto modo espejo, en el cual habla el hombre por vez primera con la naturaleza, y habla también por ella» [230-1]. Porque ese lenguaje del que disponemos o poseemos, en cierto modo también dispone de nosotros y nos posee en lo que Heidegger denomina «unidad de llamada y de respuesta»: «cuando escribimos con más fortuna la lengua es la que escribe, la lengua es la que acierta» [229]. En ello consiste, en última instancia, la función del poeta y la legitimidad de la obra artística: la de pronunciar la palabra «viva», o, si se quiere, la palabra simbólica dotada de una pluralidad referente que dice el ser de las cosas, la realidad ontológica que da sentido a la existencia humana.

El tono emana de este momento creativo así concebido; es, pues, el núcleo generador intrínseco de la obra, que, una vez terminada, se reconoce en ella como marca y señal de su vitalidad y de su carácter. Con él tocamos el principio energético y la sustancia misma de esta cosa tejida que es el texto, organizado, dice el poeta, por la idea. «Tanto el tema como el verso se encuentran incoados en el tono, es decir, están implícitos aun cuando no estén dichos» [237]. Este tono parece próximo a la *voix* de Valéry, pero Rosales nos advierte que la voz encarna el tono; es decir, reconoceremos el tono por la voz. Habrá que tenerlo en cuenta.

El tono genera la expresión artística, genera formas: el tema o temas, por supuesto, y al paso un conjunto lingüístico, que es vocabulario, sintaxis, ritmo y melodía, que se va configurando en un determinado estilo. A partir de este momento, ese cuerpo verbal puede considerarse mecanismo autónomo, sujeto a sus propias leyes. Esa estructura, en cuyo centro o fondo (es un decir) se halla una presencia subjetiva que le da sentido, se inserta, a su vez, en un tejido más vasto que le condiciona pero no lo absorbe (la psicología del autor, la clase social, la lengua, la historia, la cultura); es, en rigor, un sistema que, como tal, se ofrece a ser aprehendido y aun explicado: se ofrece a ser interpretado.

Más que a las reflexiones, por lo demás numerosas, sobre el método o métodos que tiene potencialmente el lector para apropiarse intelectualmente (y emocionalmente) de la obra, conviene atender a la práctica personal de lectura e interpretación del texto en la que Rosales, una vez más, se revela Maestro insuperable.

Ante el radical subjetivismo y el no menos radical objetivismo de posiciones hermenéuticas extremas, Rosales se coloca a una saludable y razonable distancia que los concilia y en cierto modo los complementa. De un lado, parece decirnos, la obra no remite como signo a un significado: es su estructura, habla y se significa por sí misma. La autonomía del objeto no anula, con todo, al sujeto, que, como hemos dicho, *está* en el texto como presencia viva, como sentido e identidad, del mismo modo que lo están también el contexto (la circunstancia social e histórica y la misma lengua) y los contextos (la obra entera del autor, por ejemplo). La circunstancia no neutraliza la voluntad creativa del autor, ni el autor invalida la autonomía de la obra, ni la autonomía de la obra en la que aquél se reconoce anula la presencia del autor en ella. Del otro lado, la obra es inseparable de su lectura —de sus múltiples posibilidades de lectura—, eso