

TESIS DOCTORAL

JOAN MIRÓ:
UNA LECTURA FILOSÓFICA A PARTIR DE “LA MASIA”

ÁREA: Modernidad y Subjetividad

ORIENTADOR: Prof. Catedrático, Dr. Gabriel
Amengual Coll

DOCTORANDO: Saturnino Pesquero Ramón

DEPARTAMENT: Filosofia

UIB: Universitat de les Illes Balears

1999

Volumen: I y II

III – PARTE

CÓMO SUS AUTORRETRATOS SON LOS ESPEJOS DE LA TRAYECTORIA DE LA CONCIENCIA DE ESTE SABER CREADOR Y EXISTENCIAL MÍTICOS?

*“Il y a un **miro(ir)** dans le nom de Miró”.*

(T. Chabanne,1978:13)

“Los pintores habían sido víctimas de sus medios. Cuando se pintaban a sí mismos, lo hacían poniéndose ante un espejo. Sin comprender que ellos también eran un espejo”. (P. Elouard, apud J.Cirlot,1948:22)

3.1 –LOS AUTORRETRATOS DE MIRÓ: UN “MIRO (IR)” DEL “MYTHOS” DE SU PROPIA INTERIORIDAD CREADORA.

Prolegómenos:

Douglas Mannering , en su estudio sobre la obra de Rembrandt, señala que este pintor, el mayor que ya tuvo Holanda, “de una manera o de otra, se autorretrató cerca de noventa veces”. Por este motivo, concluye que sus autorretratos nos abren un camino cierto para llegar a conocer la historia externa (*outer*), e interna (*inner*) de un hombre, puesto que son un fiel registro de las huellas del tiempo, que marcaron su rostro -de todos sabido, no muy bello, como el de cualquier innominado, perdido entre una muchedumbre callejera- y, sobre todo, por ellos constituir un elusivo (por inaprehensible) registro de los estados de su alma. A partir de esta constatación afirma que los mismos son tan elocuentes que “resulta tentador interpretarlos para así ampliar lo poco que conocemos de la vida de Rembrandt”. (D. Mannering,1981: 7).

En nuestro caso, Miró tan sólo finalizó estos cinco autorretratos: a) el de 1917;b) el de 1919; c) los dos de 1937(I) y 1938(II)-38, junto con sus esbozos explicativos d) el superpuesto de 1937-60. A esos cinco hay que añadir un otro, llamado de:*El gran autorretrat*, apenas proyectado y esbozado, durante los años: 1940-1942. Ellos constituyen también, como pienso demostrar, la vía áurea para llegar al punto más hondo de la verdad y unidad, que nos desvelan la vida y obra de Joan Miró, gracias a la expansión de su espíritu, bajo los imperativos de su acontecer histórico y humano.

En mi preámbulo confienciaba mi intrépido intento de surcar las míticas aguas del mar de la interioridad mironiana, que se extiende por los confines de su vida y obra, tentando leerlas, traducirlas o interpretarlas, dada la abertura que posibilita su contenido poético, puesto que, como afirma Gadamer : 1) “el arte salva todas las distancias, también la distancia temporal”. (Gadamer, 1993: 88); 2) según él, citando Octavio Paz, esta superación de las distancias se hace posible gracias a que la poesía traduce la realidad y así, el lector de esta traducción poética de la realidad, al descifrarla, se torna, en los límites

de su comprensión, un nuevo copoetizador de esta misma realidad. En este sentido, pasa a ser “casi un intérprete y más que un intérprete”. Explica:

-“De manera que deberíamos sentir admiración por todos los traductores que no nos oculten completamente la distancia con el original pero que, no obstante, sean capaces de salvarla. Son casi intérpretes. Pero son más que intérpretes. El mayor orgullo del intérprete sólo puede ser que nuestra interpretación sea una simple interlocución y que se inserte como si fuese de suyo una relectura del texto original y desaparezca. Por el contrario, la huella copoetizadora que el traductor deja para toda nuestra lectura y nuestra comprensión sigue siendo un arco sólidamente asentado, un puente transitable en ambos sentidos. La traducción es, por así decir, un puente entre dos lenguas como el que está tendido entre dos orillas de un mismo país. Esos puentes están transitados permanentemente y con fluidez. Esto es lo que distingue al traductor. No hay que esperar a ningún barquero que le traduzca a uno. Naturalmente, alguien necesitará ayuda para encontrar el camino que conduce al otro lado, pero después seguirá siendo un caminante solitario. Quizá más adelante, de nuevo, encuentre a uno que le ayude a leer y a comprender. Cada lectura de una poesía es una traducción.” Cada poesía es una lectura de la realidad, esta lectura es una traducción que transforma la poesía del poeta en la poesía del lector”. (Gadamer, *ibid.*: 93).

Por increíble que parezca los autorretratos de Miró, por la originalidad y modernidad de su poeticidad, exigen de sus espectadores, no apenas contemplarlos a fin de reconocer su parecido con el autor, acompañando sus cambios fisonómicos y psicológicos, a través del tiempo de su vida, o siquiera para poderlos apreciar en su cualidad estética, tal como pueda acontecer al observar la gran mayoría de los otros autorretratos, que hasta ahora hayamos podido conocer. No basta. Se hace necesario saber leerlos o interpretarlos, conforme el modelo gadameriano arriba expuesto, supuesto que, por detrás de su fisonomía reconocible, está dicente un discurso poético personal, que traduce y registra la verdad de su saber creador y existencial, que nos explica cada uno de los *moment* de su desenvolvimiento humano.

Por esta razón, antes de tentar hacer una lectura filosófica o interpretación del contenido de cada uno de ellos, disertaré sobre estos dos puntos preliminares: 1) Qué es un retrato según la tradición estética occidental clásica? ;2) En qué sentido, la moderna y original concepción retratista mironiana reformula y enriquece esta misma tradición clásica?

Sé que esos tópicos, por sí solos, darían tela para toda una tesis. Los trataré, sin embargo, muy sucintamente, con el único propósito de facilitar y fundar la comprensión y lectura de la dimensión poética discursiva personal, que caracteriza la concepción autorretratista mironiana.

En este sentido, cada uno de sus autorretratos constituiría, a mi ver, como una página de lo que llamo su “personal tragedia autoiconográfica”, sin paralelo en la Historia del Arte Universal, donde Miró “dramatiza”, a través de un poético lenguaje fisonómico, el *mythos* , o entramado de las verdades hechas vida por el *ethos* de su espíritu catalán y semita.

3.1.1:Qué es un retrato según la tradición estética occidental clásica?

Pascal Torres-Guardiola, en su ensayo: *Qué es un retrato?*, resume y explica el pensamiento de la tradición occidental clásica sobre este tema, tejiendo unas notas críticas sobre las ideas de sus autores más representativos:

- Plinio el Viejo. In: *Historia Naturalis, libro 35* (siglo I);
- Leonardo da Vinci. In: *Manuscritos* (siglo XV);
- Francisco Pacheco. In: *El Arte de la Pintura* (1639);
- Charles Le Brun. In: *Conférence tenu en l'Académie royale de peinture et de sculpture sur l'expressiòn générale et particulière.* (1668);
- Roger de Piles. In: *Cours de Peinture par Principes* (1704);
- Denis Diderot. In: *Essai sur la Peinture* (1765).

Nuestro autor para dar una respuesta a su pregunta formulada parte del supuesto metafísico que orientaba la estética francesa del siglo XVII, de clara inspiración cartesiana, sobre el rango óptico del retrato como una tentativa de representación del modelo como un individuo singular que “se distingue de todos los demás“, o sea, de su “esencia” y no apenas de sus cualidades “accidentales”. A este respecto cita el punto de vista de Roger de Piles, para quien eso sería una tarea no totalmente asequible:

-“Si la pintura es una imitación de la naturaleza, lo es en partida doble cuando se trata del retrato, que no representa sólo a un hombre en general, sino a un determinado hombre en particular que se distingue de todos los demás, y al igual que la primera perfección de un retrato es un extremado parecido, el más grande de sus defectos es que se parezca a una persona para la que no se ha hecho, al no haber en el mundo dos personas que se parezcan”. (R. Piles cit. apud P. Torres, 1994:27).

A pesar de esta limitación, P. Torres subraya, sin embargo, la necesidad de plantear este problema metafísico sobre la índole óptica del retrato y la concepción de la naturaleza que lo sustenta. Plantea:

-“Lo cierto es que el horizonte metafísico que sostiene la pregunta sigue siendo tanto determinado como impensado, un horizonte en el que se define, más allá del sentido del retrato, una concepción de la naturaleza humana.

Así pues, intentar establecer una relación entre el retrato y sus supuestos estéticos es pretender una confrontación de diversas concepciones metafísicas del hombre. Por eso, tenemos que definir un campo interpretativo, un espacio donde preparar el terreno de una discusión realmente consagrada al retrato. Pero no al retrato como *género*, ni siquiera al retrato como *categoría estética* de un campo más amplio que sería el arte, sino al retrato como retrato, es decir, en el marco de la relación intrínseca a cualquier obra de arte (donde surge la coincidencia natural de los términos; el de *obra* y el de *arte*), la relación de un individuo con su representación”. (P. Torres, *ibid.*:27)

Delineada así la naturaleza del problema, nuestro autor discurre sobre los orígenes y finalidad del retrato así como sobre los supuestos teóricos que orientaron su ejecución estética, en Occidente, hasta el siglo XVIII.

Primeramente, afirma que es en Roma donde comienza la historia del retrato, concebido como “una representación adecuada de un individuo singular”. Pondera, sin embargo,: “interpretar el retrato romano únicamente en el sentido de la adecuación entre un individuo y su representación sería una extrapolación contraria al espíritu antiguo”. (Ibi. : 28).

Este aspecto, pues, del parecido sería apenas uno entre otros que componen la teoría del retrato. Siendo así analiza los textos de Plinio, donde se evocarían los elementos que fundamentan la teoría del retrato y que según él: “darán lugar a una especie de dialéctica que se mantendrá hasta Diderot”. (Ibid.cit.).

Y cuáles serían, según él, los elementos que sugieren los escritos de Plinio sobre este particular?

P. Torres enumera estos cuatro, que, según mi parecer, cada uno de ellos traduciría también un aspecto filosófico:

- 1) Existencia de un alma individual, singular y transtemporal. Su aspecto humanista-espiritual.
- 1) Esta alma singular puede ser reconocida a través de la fidelidad de la representación del modelo físico de su portador. Su aspecto estético.
- 2) Esta alma no apenas se hace reconocible en su modelo, sino que también se hace presente. Su aspecto mágico-animista.
- 3) La riqueza de esta alma singular posibilita y urge un discurso poético a través de una representación ‘Ideal “y no apenas anecdótica del individuo representado. Su aspecto ético.

Resume:

“Los cuatro elementos integrantes del retrato según Plinio : la existencia de un alma singular; el parecido; la presencia y el discurso ”. (Op. Cit.: 34).

Transcribo los textos de Plinio, donde se sugerirían cada uno de esos elementos anunciados :

-“1^o y 3^o : el de la existencia de una alma singular y el de su presencia:

“[...] Otro era el tipo de cosas que había en los atrios de las casas de nuestros mayores, con el solo objeto de ser contempladas: no había estatuas de artistas extranjeros, ni bronce, ni mármoles, se guardaban en hornacina individuales máscaras de cera, cuya función era servir de retrato en las ceremonias fúnebres de la familia y siempre, cuando alguien moría, estaban presentes todos los miembros de la familia, que habían existido alguna vez. Las ramas del árbol genealógico discurrían por todas sus líneas hasta los retratos pintados”. (Plinio, cit. apud P. Torres: ibid. :28).

“[...] se le puede considerar inventor de un regalo que incluso provocó la envidia de los dioses, porque no sólo les confirió la inmortalidad, sino que hizo también que fueran conocidos por todas las tierras, de manera que podían, como los dioses, estar presentes en todas las partes”. (Ibid.: 29).

-“2^o el del parecido:

“Lo cierto es que la pintura de los retratos, por la que se transmiten a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original, ha caído totalmente en desuso. Se dedican escudos de bronce, efigies de plata, sin rasgos que diferencien a las figuras. Se cambian las cabezas de unas estatuas con las de las de otras, lo que ya hace tiempo provoca la proliferación de bromas en los versos satíricos. Hasta tal punto prefieren todos que se admire el material utilizado antes que se les reconozca”. (Ibid.loc. cit.).

- 4^o: el del discurso poético:

“[...] existe la costumbre de dedicar en las bibliotecas, si no en oro ni plata sí por lo menos en bronce, los retratos de aquellos de los cuales nos hablan en estos mismos lugares las almas inmortales; más aún, se imagina incluso los de aquellos que no existen, y se materializan, de acuerdo con los deseos, rostros de los cuales la tradición no nos informa como ocurre con el caso de Homero. No hay, en mi opinión, un rasgo mayor de felicidad para un individuo que el que siempre quiera saber todo el mundo cómo fue en realidad ”. (Ibid.:29).

Cómo se barajan cada uno de esos elementos constitutivos en función de su justificativa ético-social?

Apoyado en el texto de P. Torres, propongo que, en la dinámica histórica de la estética del retrato, podrían distinguirse estas tres modalidades, de acuerdo con las necesidades metafísico-existenciales de cada grupo humano; y, traduciendo cada una de ellas el énfasis dado a cada uno de los elementos arriba expuestos.

Enumero:

1^a) la del retrato religioso-animista:

Se trata de la más arcaica y más universal modalidad, donde en su arte se conjugan y se da énfasis a estos tres elementos constitutivos: a) el de la creencia de la existencia de un alma humana o espíritu humano; b) el de que esta alma tiene un poder de ubicuidad o presencia, que traspasa las fronteras del tiempo y del espacio; c) el de que esa presencia del alma o espíritu se sacramenta a través de la representación del parecido físico del difunto representado. Así siendo, el retrato y su prototipo inicial, la máscara de cera mortuoria, en esa primera forma, tendrían una justificativa de carácter religioso en las celebraciones fúnebres.

P. Torres explica esa primera modalidad y la motivación ritual que la justifica. Señala todavía que Plinio, en su obra, no se detiene en comentar esa tradición arcaica y universal de representación retratista:

“La justificación del retrato nace, en primer lugar, del individuo dotado de un alma, reconocible y diferenciada. Esta tradición proviene del culto a los penates: privilegio de los patricios, se tenía por costumbre realizar estas máscaras de cera de los difuntos, que sólo se mostraban cuando se celebraban las ceremonias fúnebres familiares. Desde los orígenes de este culto, existe la idea de que el alma del difunto se manifiesta en su representación, puesto que la máscara de cera sólo podía dar lugar a un perfecto parecido con relación a su modelo. Es en esta tradición fúnebre donde hay que buscar el origen de la importancia conferida al parecido en el arte. En este contexto sagrado, el arte juega sin duda un papel menos importante. Ni siquiera se puede hablar con rigor de una realización“ artística, sino más bien artesanal, en este tipo de moldeado.

Así pues, Plinio no se detiene en esta tradición antigua, sino que hace mención, en la Roma de sus contemporáneos, de “la pintura de los retratos”. (Ibid.:28).

Esa misma mentalidad retratista occidental puede ser encontrada en Medio Oriente. Tomemos el ejemplo de Egipto, donde sus habitantes cultuaban los muertos, creyendo en su reencarnación, y que, por tal motivo, el espíritu del finado necesitaba de un referencial concreto para encontrar su momia, en el momento de su reencarnación. Esto explicaría el significado de que, en las paredes de las salas mortuorias de las Pirámides, se encuentren retratos de perfil -como los de identificación policial- de la momia, así como murales, donde se describen escenas de su actividad profesional, amores, gustos...Todo ello para facilitar el reencuentro del espíritu con su cuerpo.

Por otro lado, la función de este retrato, que llamo de “religioso-animista” hay que asociarla, en una perspectiva, todavía más arcaica y universal, con la del espejo y su poder mágico de suscitar “aparecimientos”. Sobre el complejo simbolismo del espejo, J. Cirlot, explica, entre otros, estos aspectos:

-“Por esto (refiriéndose al mito de Narciso), desde la Antigüedad, el espejo es visto con un sentimiento ambivalente. Es una lámina que reproduce las imágenes y de cierta manera las contiene y las absorbe. Aparece con frecuencia en las leyendas y cuentos folclóricos, dotado de un carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental. Sirve entonces para suscitar aparecimientos, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo delante de él y ahora se encuentra lejos. Esta variabilidad del espejo “ausente” al espejo “ocupado” le concede unas especies de fases y por esto, como el abanico, esta relacionada con la luna, siendo un atributo femenino. Además, es lunar por su condición reflectora y pasiva, pues, recibe las imágenes como la luna a la luz del sol. Entre los primitivos, es también -y esto demuestra con claridad su pertenencia a la esfera lunar -símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retiene su interés. Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede “disociarse” y “pasar” para el otro lado, tema este tratado por Lewis Carrol en *Alice*. Solamente esto puede explicar la costumbre de cubrir los espejos o colocarlos de cara a la pared, en determinadas ocasiones, especialmente, cuando muere alguien en casa”. (J. Cirlot, 1984: 239-40).

2^a) la del retrato trágico-alegórico.

El arte de la pintura de los retratos según Plinio tendría esa doble finalidad: a) una estética: “representaciones extraordinariamente fieles al original; b) otra ética: transmitir a la posteridad los trazos de un alma, que por su ejemplaridad, se tornó merecedora de ser hecha presente por el retrato de sus portadores, que la plasman de tal forma que “incluso provocó la envidia de los dioses, porque no sólo les confirió la inmortalidad, que hizo que fueran conocidos por todas partes [...] No hay en mi opinión un rasgo mayor de felicidad para un individuo que el que siempre quiera saber todo el mundo cómo fue en realidad” (para así mejor imitarlo) , conforme citamos arriba.

A partir de ahí, P. Torres concluye que, en el retrato, según Plinio,- por el hecho de proporcionar a su modelo estas dos cualidades divinas : ubicuidad e inmortalidad -lo que realmente interesa serían los trazos inmortales del alma del retrato, cuyos trazos

fisonómicos pueden ser imaginarios y no reales, puesto que lo que importa de hecho es lo que se *quiere ver* en tal rostro, citando como ejemplo el retrato alegórico de Homero. A la postre, conforme nuestro autor: “esta sería la premisa que orientó casi dos mil años las reglas del arte del retrato”.

Argumenta:

-“La pintura de los retratos, “ caída en desuso ”, podría rivalizar con las máscaras de cera en la medida que transmite a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original. La noción del parecido encuentra en este punto su primera expresión y establece durante casi dos mil años las reglas del arte del retrato. De hecho, la ausencia de semejanza entre los rasgos del modelo y los representados despoja el retrato de todas sus características”.

-“El retrato posee también cierto poder mágico, en la medida en que proporciona a su modo la ubicuidad y la inmortalidad. Así, precisamente al examinar esas dos cualidades, Plinio reconoce que puede existir el retrato sin parecido. Los hombres ilustres del pasado, como por ejemplo Homero, pueden dar lugar a una representación imaginaria de los rasgos de su rostro sin traicionar por ello la noción de retrato. Esto no significa una contradicción, pues la interpretación se basa en otros argumentos. La única justificación del retrato alegórico de Homero es el deseo de conocer sus rasgos. En este caso, la fama precede a la obra de arte, y la obra de arte se impone como necesaria. Lo que en realidad importa es la necesidad de mostrar, en cualquier lugar del mundo lo que se *quiere ver*; el rostro de Homero. La relación con el tiempo es tal que, en el marco del retrato alegórico no prevalece ningún orden cronológico, tan sólo importa la presencia de la obra pintada o tallada como homenaje permanente aun alma inmortal. A la postre, ésta es la premisa del género académico de la pintura histórica, en donde las cualidades morales deben dictar los elementos del parecido o de la semejanza entre la representación pintada y los grandes hombres, o los grandes hechos". (”P. Torres, *ibid.*: 29).

En esta tradición estética retratista clásica, por debajo de esta idealización alegórica del retrato existía como expliqué una intención de cuño ético -pedagógico, de inspiración helénica: la de enaltecer y perpetuar la memoria y el ejemplo de aquellos personajes, cuyas vidas y obras sobresalieron por su saber trágico, al conseguir ordenar estéticamente, las fuerzas propulsoras del *kaos*- dionisiaco, en su estado originario de *ataxia*, construyendo con ellas un verdadero *cosmos*-apolíneo, donde luego imperará el fecundo, dinámico y harmónico estado de *ataraxia*.

A este respecto, conviene no olvidar la tesis nietzscheana sobre la naturaleza del verdadero saber trágico helénico, que consiste en hermanar y no reprimir o disminuir las dos fuerzas complementarias, por antagónicas, que entran en el juego de la vida: naturaleza/instinto/pasión/voluntad de un lado; y razón/ *sophrosyne* de otro. Nietzsche, en contra de la tesis socrática del *metron y nada en demasia* o de la hegemonía de la razón, que descubre en la pseudo y “sacrílega” tragedia de Eurípides, propugna el rescate del verdadero saber trágico “inconsciente”, que traducen las piezas de Esquilo y Sófocles, donde pasión, instinto o naturaleza se hermanan estéticamente con la razón, y así se potenciarían mutuamente, posibilitando el ideal humano de “vivir resueltamente en lo entero y en lo pleno”; y, de esta forma, nuestro existir y el mundo “se justifican eternamente”.

Resume:

-“Lo que Sófocles dijo de Esquilo, a saber, que éste hace lo correcto, pero inconscientemente, no estaba dicho, desde luego, en el sentido de Eurípides: el cual habría admitido únicamente esto, que Esquilo, *porque* crea inconscientemente, crea lo incorrecto. De la facultad creadora del poeta, en la medida en que no es la inteligencia consciente, también el divino Platón habla casi siempre sólo con ironía, y la equipara al talento del adivino y del intérprete de sueños; pues, el poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado inconsciente y ya ningún entendimiento habita en él”. (Nietzsche, 1985: 113-114).

-“La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisíaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”. (Ibid.: 172)

[...] Tampoco somos nosotros auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de eses mundo somos imágenes y proyecciones artísticas (platónico puro) y, que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte -pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo”. (Ibi.: 67)

P.Torres constata también este saber trágico, existente en la idealización apolínea del retrato clásico, puesto que, en ella, citando unos versos de Píndaro (esc. V a. C.), su contenido poético jamás escondería, en su exaltación del personaje, los límites de las posibilidades de lo humano, o sea, del espíritu en su trágica condición de extenso. Expone:

-“Según esta concepción (la del retrato alegórico) , se podría deducir que cualquier retrato es apolíneo en el sentido de que nos aproxima a una interpretación trágica de la apariencia. El retrato se situaría en un espacio delimitado por esta estrofa de Píndaro :

Mé phila psika ,bíon athánaton
Spende, tan d'émprakton ántlei makankein

“No aspires , oh alma mía ,a la vida eterna,
conténtate con agotar el campo de lo posible”

y las máscaras de los actores trágicos. En efecto, se produce un conflicto similar entre lo real y lo aparente en el ejercicio del retrato y la tragedia. La máscara apolínea, que fija los nombres y protege del movimiento, se enfrenta al caos dionisíaco. Del mismo modo, el retrato inmoviliza los rasgos visibles de un alma apasionada. En definitiva, en la muerte se descubre originariamente la última expresión que fija el cuerpo. Desde su nacimiento , el

retrato parece el receptáculo del inefable abrazo de *Thanatos*. Mas aún , de allí saca su justificación.

Asimismo , aunque la pintura de retratos romanos no nos haya llegado en la misma proporción que los retratos esculpidos , los textos nos han proporcionado la voluntad teórica. De hecho, hoy en día aún resulta visible , sobre todo en mármol, pero también en bronce, este conflicto de la apariencia entre la imagen apolínea de la fijeza y el caos de la pasiones . Uno de los ejemplos más hermosos del género es el *Retrato de un desconocido* del museo del Louvre, donde se aprecia todo el esfuerzo que se requiere para alcanzar la *ataraxia* del momento de la pausa: en este retrato, Dioniso , como en raras ocasiones , parece provocar a Apolo”. (P. Torres, *ibid.* : 29-30)

A su vez , nos explica que esta síntesis trágica el artista la obtiene con el recurso poético de la *expresión* , concepto esencial de este pensamiento estético clásico del retrato expuesto. Ella, pues, posibilita la dimensión humana – patética de tal representación. La define empleando estas palabras de Le Brun :

-“La expresión , en mi opinión, es un parecido inocente y natural de cosas que queremos imaginar. Es necesaria y se manifiesta en todas las partes de la pintura, un cuadro no podría ser perfecto sin la expresión; ella marca las verdaderas propiedades de cada cosa; gracias a ella distinguimos la naturaleza de los cuerpos , los personajes parecen tener movimiento[...] hoy, intentaré demostraros que la expresión también es una parte que marca los movimientos perceptibles de la pasión”. (Le Brun, *apud* P. Torres, *ibid.*: 35)

Por otro lado, según el mismo Le Brun , “inmejorable pintor y hombre honesto”, como buen cartesiano que era, explica que esta transcripción gráfica y expresiva de la esencia de las pasiones , o movimientos del alma se hace posible gracias a un estudio racional de las mismas , como él mismo lo hizo , a través de la lectura del Tratado de *Las Pasiones del alma*” de René Descartes.

P. Torres resume así el pensamiento de este pintor filósofo gualés sobre la *expresión* y sus posibilidades plásticas , a través del dibujo, puesto que, como bien señala nuestro Francisco Pacheco (1639) : - “Es el dibujo la forma substancial de la pintura . Es el alma y vida della, sin el cual sería muerta , sin gracia , sin hermosura y movimiento[...]” . (Francisco Pacheco apud P. Torres, *ibid.*: 33)-:

-“Es fácil reconocer en este fragmento(sobre la *admiración*) las propias palabras de René Descartes, de quien Le Brun toma prestadas las descripciones de su tratado de *Las pasiones del alma*. El discurso de Le Brun encuentra una justificación racional en el préstamo tomado de la fisiología cartesiana de las pasiones. Pero Le Brun no toma prestadas esas líneas de Descartes sólo con la intención de conseguir autoridad. El objetivo último hay que verlo en el comentario de los dibujos (sobre la admiración) [...]

Todos los demás dibujos realizados por Le Brun ofrecen otras tantas variaciones sobre el tema del rostro mudo de pasión, y tienen como objetivo ofrecer al pintor una muestra de todas las actitudes humanas que pueden expresar el trazo, determinado racionalmente por el estudio de las pasiones. Precisamente en esta coincidencia de la esencia de las pasiones y de su transcripción gráfica tiene lugar, en el arte, la noción de verdad.”(*Ibid.*: 36).

Recientemente, el pintor inglés, Francis Bacon, con sus numerosas reinterpretaciones del retrato de Inocencio X de Velázquez , consigue, como nadie, descubrir e ilustrar plásticamente el saber trágico , que tal retrato encierra, al desnudar patéticamente y crudamente, todas las fuerzas dionisiacas que el velo de la hechura apolínea del retrato velazqueño esconde y revela, tal como lo hizo P. Torres al comentar el *Retrato de un desconocido*, donde, como citamos : “se aprecia todo el esfuerzo que se requiere para lanzar la *ataraxia* del momento de la pausa : en este retrato , Dioniso, como en raras ocasiones , parece provocar Apolo”.

F. Bacon, en una entrevista con David Sylvester, revela los motivos personales, que le impulsaron para tales recreaciones interpretativas. Escuchemos una parte del diálogo:

-D S : Por qué Vd, escogió el Papa (el retrato de Inocencio X de Velázquez) ?

-F B: Porque lo considero uno de los mejores retratos que ya se han hecho, y yo me obsesioné por él. Comencé a comprar libros y más libros con ilustraciones del Papa de Velázquez, precisamente, porque esto me obcecaba y me despertaba todo tipo de sentimientos. Quiero decir, exactamente, que atizaba mi fantasía ”(D. Sylvester,1975 : 24).

Resumiendo, esta modalidad de retrato, que llamo de “trágico-alegórico”, se caracterizaría por el énfasis peculiar dado a estos dos elementos constitutivos: a) el de un parecido idealizado o alegórico, eufóricamente académico; b) el de un discurso poético, que traduce un saber trágico olímpico, exigiendo la transcripción gráfica de un equilibrio físico y espiritual, nada dramático, del retratado, en conformidad con el ideal de belleza ética clásica de inspiración platónica.

Toda la cualidad divina de la poeticidad idealista ejemplar, con su consecuente efecto ético-social, de este tipo de retrato, Diderot nos la explica con esta experiencia personal:

-“Cuando se consideran determinadas imágenes y personajes de Rafael, los Carracci y otros, uno se pregunta de dónde los han sacado. De una poderosa imaginación, de las nubes, de los accidentes ígneos, de las ruinas, de la nación en la que recogieron los primeros rasgos que la poesía más tarde ha exagerado.

Estos hombres excepcionales tenían sensibilidad, originalidad, humor. Leían, a los poetas. Un poeta es un hombre de poderosa imaginación, que se entenece y él mismo se asusta de los fantasmas que crea...

Es que eran verdaderos; es que, efectivamente, estaba en los cielos, entre los dioses; es que en verdad eran objeto de su propia adoración y de la adoración nacional ”. (Diderot, cit. apud P. Torres, *ibid.*: 38).



1. Ilustr.



2 Ilustr.

3ª) la del retrato humano-existencial:

Fruto de una envidiable sensibilidad e perspicacia estéticas, P. Torres constata que, a partir de Leonardo da Vinci, dentro de esta tradición estética retratista clásica, retoña una nueva manera de concebir el hombre y de retratarlo. Propone, pues, que la Gioconda de Leonardo, por el contenido de su innovador discurso poético, que defino de “humano-existencial”, nos revelaría la noción moderna de la singularidad del ser humano, con su nueva conciencia de no querer emular la perfección inalcanzable de los dioses, sino de descubierta del sentido absoluto de su propia existencia y de sus propias potencialidades, dado su carácter trascendental. Traduciría, en este sentido, esta nueva mentalidad moderna y postmoderna -objeto da última parte de mi tesis- que Nietzsche vislumbró en la tragedia ática, al explicar el significado metafísico-existencial de la helénica visión dionisiaca del mundo:

-“Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión de mundo, erigieron dos divinidades Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que camina una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la” voluntad ”helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el *sueño* y en la *embriaguez*. La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada hombre es artista completo, es madre de todo arte figurativo y también, como veremos, de una mitad importante de la poesía”. (Nietzsche, 1985: 230)

-“Las fiestas de Dioniso no sólo establecen el pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro, adornado con flores, de Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el del humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la “armonía

de los mundos ”: cantando y bailando manifestase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños, veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano”. (Ibid.: 232).

A su vez, P. Torres, en su análisis del moderno discurso poético del retrato “clásico” de la *Gioconda*, primeramente, hace una lectura descriptiva de sus principales elementos:

-“Qué se aprecia en esta obra? Una mujer está sentada delante de una ventana cerrada por dos columnas. Tiene el brazo izquierdo apoyado en el sillón; la mano derecha de la joven oculta la muñeca izquierda. El busto se nos presenta en un sutil movimiento de torsión. El rostro de la *Gioconda* no muestra sino el inestable equilibrio de una sonrisa, atrapado en la irrevocable negación del tiempo. En la parte inferior, la balaustrada cierra la composición. Detrás de Monna Lisa, detrás de las columnas, un sendero despliega sus sucesivos meandros, para perderse a continuación en una abrupta montaña, entre lago y cielo. El recorrido de la mirada tropieza con la simplicidad de una presencia común. Y sin embargo... En la luz de este atardecer resuenan las demás horas del día. En el sosiego apolíneo de los rasgos está inscrita la angustiosa monstruosidad de la tierra. En estas manos descansadas están inscritos los gestos corrientes de la vida. Entre esas dos columnas se sitúa el límite entre un mundo y la tierra. Pero, este límite es efectivo? No hay, en las inmediaciones del paisaje, un camino y un puente cuyas tres arcadas entre dos acantilados mantienen suspendido bien derecho el sendero?

La presencia *inmediata* de Monna Lisa parece suspender la inmediata *aparición*

de las cosas en el movimiento del tiempo interrumpido por una sonrisa, señalando hacia un *antes* y un *después*, mostrándolos como el soporte del movimiento en el instante. (A. Torres, *ibi.*: 30).

Y a seguir, teje estas reflexiones de inspiración filosófico-existencial heideggeriana:

-“Quiénes somos? Monna Lisa parece decir: lo que se mantiene en *el ahora de cada vez*, el tiempo. Pues su presencia inmediata señala hacia la ausencia. Entre lo dado inmediato del presente y el haber sido o el futuro se abre el espacio de la presencia: allí donde el juego de las tensiones entre tres dimensiones -lo que ha sido, lo que vendrá, el presente- da la precedencia al presente sin dejar que ocurra“ lo avanzado de ser ”propio del tiempo. La temporalidad del modelo es concebida de acuerdo con los conceptos de la metafísica, y se aleja de la concepción según la cual (ni pasado, ni presente, ni futuro, sino el juego mediante el cual cada uno, se mantiene y se dirige por sí mismo, *Nahheit*) *hay tiempo*. En *la Gioconda*, el tiempo es ...

Un acercamiento a la obra revela lo que normalmente no se tiene en cuenta, aquello que, por estar en el origen de la historia, se escapa a lo que acostumbran a considerar los historiadores de arte: *la Gioconda*, como obra, es la abertura de lo que el hombre *es* en realidad. Lo que *es*, o, más bien, la manera en que *es* en realidad: restituida en la obra como simple presencia. Prácticamente no se trata de una imitación basada en el simple parecido o en la semejanza ya que “el pintor habla y rivaliza con la naturaleza”, o “el carácter divino de la pintura hace que el espíritu del pintor se transforme en una imagen del espíritu de Dios” (citando palabras del propio Leonardo)... o, incluso, remitiéndonos a un concepto aristotélico característico de Leonardo: la pintura es *entelequia*, consumación de la presencia. Así es como, en la obra se revela la verdad en todo su despliegue -cogida en un instante constantemente repetido-, mantenido en su inmediata confrontación del ser y el hombre *en y por* el tiempo.[...]

La Gioconda produce un impacto en la historia. El mundo que erige convoca a la tierra, ese mundo no puede desligarse de la tierra donde se arraiga su solidez. Según Heidegger, se libra un combate entre un mundo y la tierra allí donde, en el repliegue de la tierra, el mundo fuerza *lo abierto* como abertura y allí donde, en la abertura del mundo, la tierra surge en el libre flujo de su propia retirada. *La Gioconda*, como obra, insta una modalidad particular en este combate: la del tiempo. Aquí el tiempo se manifiesta como instante y totalidad. El tiempo se muestra como lo que *permite ser* ". (P. Torres, *ibid.*:31).

El profesor Gabriel Amengual, en su último ensayo *Modernidad y crisis del Sujeto*, 1998, señala también la importancia histórica de estas dos manifestaciones "epocales" del humanismo expuestas: a) la del pensamiento griego clásico (Platón y Aristóteles), junto con la del helenismo: "presentan un cierto humanismo, acaso el primer humanismo; b) la del Renacimiento, que señalaría un avance: " Después de haber contemplado el universo (visión cosmológica anterior), el hombre llega al autoconocimiento ". (G. Amengual, 1998: 33-34).

Esta nueva modalidad de retrato, por su discurso humano-existencial "para P. Torres abriría las puertas para el moderno retrato de la modernidad, cuyo discurso traduciría una nueva noción del existir humano, entendido como un "estar en el mundo", y, concibiendo el mundo (*Welt*), como "HORIZONTE" de las posibilidades, que pueden y deben ser vividas, libre y creativamente por cada uno de los humanos, o sea, el del "*Lebenswelt*" del *Dasein* heideggeriano, que de modo tan didáctico expone Gadamer en su obra (véase *Verdad y método*: pgs. 309 sgtes).

Esta nueva modalidad de retrato, según el mismo autor, "señala hacia lo abierto" de las posibilidades creadoras del devenir de cada mortal, inaugurando una nueva relación entre el cielo y la tierra, donde "la temporalidad del modelo es concebida de acuerdo con los conceptos de la metafísica", los de la "transformada", en sentido de actualizada, metafísica existencial hodierna. Concluye su ensayo con estas proféticas palabras:

“Habría pues que admitir que el pensamiento de la Antigüedad realmente ha sufrido una modificación esencial en lo que se refiere a su recuperación por la Modernidad; cuando entre cielos y Tierra, entre divinos y mortales, el retrato señala hacia *lo abierto*. Para expresarlo de forma concisa, esto vendría a significar que el retrato, como obra, cuestiona el sentido de la unidad del mundo en su combate con la tierra. El sentido de la medida, o su necesidad, determina el sentido último del retrato. Y dado que el retrato nace de la misma necesidad que impulsa a la obra en la tragedia, hemos intentado acercarnos a esta aspiración en que la pintura, discursiva, se une al poema. En última instancia, ésta podría ser la esencia, o el origen de *un retrato*”. (P. Torres, *ibid.*: 39)

En mis páginas siguientes, pretendo demostrar cómo los autorretratos de Miró, registran esta nueva conciencia existencial humana, que define, sobre todo, la postmodernidad con su esfuerzo de restaurar la grandeza del hombre sobre el sólido cimiento del sentido absoluto de su acontecer histórico. Mi lectura filosófica de sus autorretratos ilustrará cómo ellos, en verdad, son los espejos de su “mundanear” (*Welten*) creador, en el “nadar” de su estructuración ontológica, es decir, usando las palabras de Heidegger, cómo ellos son espejos que registran el desenvolvimiento de su espíritu, al “se hacer o devenir mundo: Es weltet”. (Heidegger, apud Gadamer, 1998:124).

3.1.2: En qué sentido, la moderna y original concepción retratista mironiana reformula y enriquece esta misma tradición clásica?

J. Dupin, de forma no sistemática, nos revela el modo original mironiano de reformular cada uno de los elementos de la noción clásica de retrato explicada, y, consecuentemente, también, nos revela su modo singular de autorretratarse. Así siendo, este autor, al comentar el arte de hacer retratos de Joan Miró, teje comentarios, que pueden relacionarse con cada uno de sus elementos constitutivos estudiados:

- a) el de la existencia de un alma singular, junto con el de sacramentar su presencia:

Metafóricamente, los describe así:

-“Miró ha descubierto la esencia del retrato que es inmovilidad de una presencia, expresión de la vida profunda, de la eternidad de un rostro, más allá de la animación pasajera y del estado de ánimo de un instante”. (J. Dupin, 1993:60).

A mi ver, en este aspecto, Miró se muestra original por su modo de transcribir gráficamente la eternidad de la presencia del alma del modelo, sin necesidad de idealizarla. Todo al contrario, representándola con la real y esencial y cruda veste de su condición existencial de “extensa”, como hija del tiempo o de la “tierra”. Por este motivo, agudamente, Dupin, en su lectura del retrato mironiano : *Retrato de Joaneta Obrador* de 1918 (observo que este retrato contiene los mismos recursos lingüísticos, que aparecerán en sus dos primeros autorretratos: el 1917 y el de 1918), observa y traduce este aspecto “telúrico”, que llamo de “existencial”, de tal modelo representado:

-“La última de estas representaciones femeninas es el *Retrato de Joaneta Obrador*, 1918. La muchacha está representada en busto sobre un fondo de papel con flores y rombos. El pintor juega, como ya hiciera con el pijama de Ricart, con las rayas negras y blancas del corpiño, mientras que en el fondo está uniformemente coloreado de un rosa intenso e indefinible, como una degradación del púrpura, que contamina más o menos todas las partes del cuadro.“ Miró representa una vez más en esta obra – escribe Yves Bonnefoy-, con rudeza, con violencia, lo que en su modelo es, por decirlo así, *la tierra*, y no la otra realidad hecha de deseos y de sentimientos que da su rostro a cada ser”. (ibid.).

b) el del parecido:

Este elemento esencial y eterno del retrato jamás es descuidado por Miró, ni en los retratos, ni en sus propios autorretratos. Con relación a esos últimos, hay que señalar, de entrada, que el parecido, aparentemente “esquizofrénico” del autorretrato (II) de 1937, así como el elemental y aparentemente infantil parecido de su autorretrato superpuesto de 1960, uno y otro se apoyan en el parecido hiperrealista del autorretrato (I) de 1937, que les

sirve de puente comunicativo. En este caso, éste último, diría yo, constituye el haz , y los otros dos, el envés de un mismo y único parecido.

Es cierto, sin embargo, que Miró rompe, como nadie, con las amarras del saber académico y su modo apolíneo de transcribir gráficamente el parecido del modelo retratado, consiguiendo alcanzar aquello que sólo era sueño y aspiración en algunos artistas y teóricos, de comienzos del siglo XVII, conforme señala nuestro P. Torres:

-“Como es natural, esta euforia del saber académico debía conducir a la reivindicación de una concepción más libre de la creación. El momento más fuerte de oposición a este dirigismo de la razón será el que enfrentará a los partidarios del dibujo (con todas las connotaciones ontológicas y éticas que este último tenía entonces) con los partidarios del color. Sin entrar en una consideración global de esta disputa fundamental de los teóricos del siglo XVII, podríamos intentar una aproximación a una de las teorías más dogmáticas en lo que se refiere al arte del retrato. Roger de Piles, partidario del color, propone al retratista doce propuestas, -citando sus propias palabras-“ a las que hay que acostumbrarse de tal manera que por sí mismas nos vengan de inmediato a la mente, y no nos veamos obligados, durante el trabajo, a rebuscarlas en la memoria para cuando trabajemos ”. (P. Torres, op., cit.: 36).

En realidad pues el parecido de los retratos y autorretratos de Miró, no tiene talante académico o clásico. Es radicalmente moderno, o mejor, postmoderno, supuesto que, de forma explícita y no subrepticia, nos revela todo el calor y vida real del *lebenswelt* del personaje representado. Sobre este esfuerzo creador mironiano, en su búsqueda de dar a sus retratos un parecido “en caliente”, o vivencial-existencial, Dupin escribe:

-“En el *Retrato de Josep Rafols* o en el primer *Autorretrato*, al que seguirán otros tres en 1919, 1937 y 1960 (el último) respectivamente, el pintor busca todavía un parecido “en caliente ”. Acusa o provoca la disimetría del rostro, trabaja con cincel y martillo, simplifica y sintetiza insistiendo en cada detalle. Llega así a la simplicidad y el verismo de las formas románicas, pero después de una dura lucha con el modelo, que deja visibles y

punzantes huellas. Esos retratos parecen resultar de un rápido y angustioso ataque, de una especie de raptó, como si hubiera que llegar lo antes posible a la verdad del hombre, como si la fidelidad y la vida del personaje dependiera del primer impulso”. (J. Dupin, *ibid.*: 57).

c) el del discurso poético:

No hay duda que, en el modo, único en la Historia del Arte Universal, de tratar este cuarto elemento en sus autorretratos, es donde Miró alcanza toda la originalidad y grandeza poéticas e humano-existenciales.

Nuestro artista, desde el comienzo de su vida profesional artística, tenía clara y firme conciencia de su fidelidad inquebrantable a los imperativos de su libre poder creador y del arduo camino a ser andado para alcanzar una total libertad creadora, que, visionariamente, a los 24 años, en una carta a su amigo Ricart, con fecha de octubre de 1917, anunció que sólo la alcanzaría a los 70 años. Lo más curioso e instigante es que, de hecho, Miró, sólo después de los años 60, cuando era septuagenario y cuando había realizado su último autorretrato, reconoce, que ha llegado el momento de su plenitud y libertad creadoras, como atesta su confidencia a Rosamond Bernier, en entrevista publicada in: *L'oeil* (París, julio -agosto de 1961):

-“I dieu que molta gent s’ha quedat sorpresa de les meves noves pintures que acaben de ser exposades a París? Doncs molt bé, això vol dir que faig sentir la meva presència, una presència nova, perquè tots aquests han estat pintats després de 1959 [...] La causa n’era, més que el fet d’haver-me s’habituar a un entorn nou (el somiat taller de Palma de Mallorca), el d’establir una nova coneixença amb el treball d’un període definitivament clos, gairabé tota la meva vida”. (Miró- Declaraciones, 1993: 429).

Sobre este particular, J. Dupin escribe:

-“A través de los retratos, los paisajes y los bodegones a que nos hemos referido, Miró consiguió liberar su personalidad de pintor y vislumbrar, con clarividencia, futuras

revelaciones. Haciendo alusión al grupo de Villanova, en el que figuraban además de él, Sala y Ricart, le escribía a este último:

“Creo que en nuestra“ escuela ”habrá lo esencial de lo que será la pintura del futuro, despojada de todo problema pictórico y con la armoniosa vibración de los latidos del Espíritu [...] Creo que después del grandioso movimiento impresionista francés – un cántico a la vida y al optimismo -, después del movimiento postimpresionismo, el coraje de los simbolistas, el sintetismo *fauve* y la disección cubista o futurista, después de todo eso, repito, tendremos un arte libre donde todo el interés se centrará en la vibración del espíritu creador. Este movimiento de análisis moderno llevará al espíritu a una libertad luminosa [...]

No te inquietes, la galería bastará para exponer todo lo que he hecho. Antes de dejar Mont-roig me he puesto frente a las 14 telas que he realizado durante el verano. Me parece que son interesantes, aunque las encuentro incompletas. Creo que sólo empezaré a trabajar bien CUANDO TENGA 70 AÑOS ”. (J. Dupin, *ibid.*: 70)

Acabo de discurrir, sucintamente, sobre la originalidad innovadora y enriquecedora mironiana por su modo “abierto” y moderno de tratar los esenciales y permanentes elementos constitutivos del retrato, y, por ende, también de sus propios autorretratos. Quiero completar mi proposición, formulando algunas ideas sobre el significado de tal reformulación innovadora.

Como ya vimos, a partir del siglo XVII, el retrato pasa a ser problemático, en el sentido de una elaboración del pensamiento de la Antigüedad, puesto que, como concluía P. Torres: “Habría pues que admitir que el pensamiento de la Antigüedad realmente ha sufrido una modificación esencial en lo que se refiere a su recuperación (del retrato) por la Modernidad”.

Personalmente, sin embargo, defiendo que no se trataría de una “modificación esencial”, sino apenas de un cambio o viraje, puesto que el retrato tuvo y siempre tendrá

esta misma justificación ontológica: la de revelarnos al individuo singular en un discurso poético, que perpetua y dramatiza la acción de su vida ejemplar. Por tal motivo, como bien recordaba nuestro Pacheco: “el retratador nace como el poeta”. (Pacheco, apud P. Torres, *ibid.* : 34).

Así siendo, tanto el retrato de la Antigüedad cuanto el de la Modernidad y Postmodernidad tendrían el mismo e único objetivo arriba expuesto, aunque para alcanzarlo sigan caminos diferentes: a) en la Antigüedad, por vía de la representación de una ejemplaridad ideal (la del modelo divino) ; b) en la actualidad, por vía de una representación de una ejemplaridad existencial (la del modelo humano), conforme, anteriormente, ya expliqué.

Por otro lado, sea cual fuere el camino que se siga, siempre está vigente la cuestión platónica sobre si es posible o no, que, “imitando las apariencias” de una cosa, pueda alcanzarse su realidad o verdad. De antemano, adelanto que Platón, sobre este tema, en contra de lo que comúnmente se piensa, no sólo defiende el rango óntico de una “mimética sabia”, fundada en la ciencia o conocimiento de la verdad de la cosa, que contrapone a la “doxomimética” de los enlabiadores sofistas, que también militan en las huestes de la pseudoarte. (Platón, 1990: 266 e -pág.: 1044). Por sus reflexiones, en este campo, Platón es considerado como el iniciador de la teoría de las artes imitativas.

En mi caso, para ayudar a valorar debidamente la sabia *mimesis* de los autorretratos mironiano, disertaré, sucintamente, sobre estos dos tópicos: 1) Cuáles serían los elementos de la verdadera *mimesis* según enseña el pensamiento de la tradición filosófica?; 2)Cuál es el valor del quilate mimético de los autorretratos mironianos?

3.1.2.1: Cuáles serían los elementos de la verdadera *mimesis* según enseña el pensamiento de la tradición filosófica?

Antes de enumerarlos y explicarlos, diseñaré el breve histórico, que W. Tatarkiewicz hace sobre el significado y uso de la palabra *mimesis*. Este autor señala que, en la Grecia, hasta mediados del siglo V a. C. , por causa de su arte más geométrica y abstracta que realista, no existía un término para determinar la representación de la realidad por las artes, y que, para este fin, no se usaba el de *mimesis*. Justifica:

-“Aparte del diálogo de Sócrates con Parrasio, referido por Jenofonte, sería difícil encontrar en los escritores pre-platónicos cualquier mención, respecto a la representación de la realidad por las artes.

No había un término fijo para denominar la representación por el arte: en el diálogo mencionado, Sócrates usa diversos términos, entre los cuales algunos cercanos al concepto de *mimesis*, pero no aparece esta palabra. Y no pudo aparecer porque para los griegos esta voz designaba la expresión del carácter y la recitación, no la imitación de la realidad”.

Por este motivo, acto seguido, explica que, en esta época, la palabra *mimesis* tenía un significado y uso estrictamente de carácter ritual -religioso. Afirma también que, sólo a partir de Platón, la palabra tendrá la nueva acepción de indicar la representación de la realidad por las artes plásticas:

-“El término *mimesis* era usado para designar las prácticas rituales de los sacerdotes, sus gestos y sus movimientos, para la danza y la música y no para las artes plásticas. Demócrito y la escuela de Heráclito empleaban este término para designar la imitación de la naturaleza, pero no en el sentido de repetir su apariencia. En este sentido, *mimesis* no distinguía ciertas artes, sino que caracterizaba a todas. Fue sólo Platón quien introdujo una nueva acepción del viejo término”. (W. Tatarkiewicz, 1987:128).

Fruto de una lectura personal de las principales obras de Platón y Aristóteles, que tratan de ese asunto, llegué a la conclusión de que el concepto de *mimesis*, cuando aplicado

a las artes plásticas en general, y a la pintura, en particular, incluiría en su acepción estos tres elementos significativos básicos: 1) eidético: 2) pragmático: 3) hermenéutico. Explico.

Al primero llamo de **eidético**, haciendo honra a su primer formulador, Platón, coherente con su sistema filosófico de las ideas. Por lo que sé, fue el “divino Platón”, quien, por primera vez, estableció el rango óptico del arte verdadero o “realmente virtuoso” y “no vil” o mentiroso al defender su valor eidético o de realidad, puesto que este arte verdadero nos revelaría, sensiblemente, la imagen *eidós* de los objetos representados, por ellos haber sido antes contemplados en la visión *idea* de lo que verdaderamente son. Es decir, establece que es posible acortar la distancia entre el *eidolón* (la apariencia) y la *ideai* (realidad).

En este sentido, la filosofía del Arte platónica puede ser considerada fruto de una aplicación de su filosofía del lenguaje, a la vez, relacionada ésta última con su teoría del conocimiento.

A mi ver, sobre el problema central: la exactitud de las palabras y su papel ontológico como *mimesis* de las cosas, Platón colocaría y respondería a estas tres cuestiones básicas:

1^a) “La de una desproporción óptica insuperable entre lo que“ es como ”algo y aquello a lo que quiere asemejarse.”, conforme formulación de gadameriana. (Gadamer, 1997: 159).

De hecho, Platón en: *Cratilo, o de la exactitud de las palabras*, se muestra muy didáctico al afirmar, ejemplificando, que esta distancia óptica, no es totalmente transponible, aunque la *mimesis* del modelo representado sea hecha por el más talentoso de los dioses retratistas. A la postre, empleando un término de la ciencia de nuestros días, nos diría que la *mímesis*, en nuestro caso del retrato, nunca llega a ser un “clone” del modelo. Así siendo, en el diálogo de Sócrates con Cratilo, el primero, de forma sibilina, da entender a su interlocutor Cratilo que, dado por supuesto que las cosas como imágenes de las Ideas no son duplicaciones de las mismas, con mucha más razón, las representaciones de las cosas no serían de forma alguna, duplicaciones de estas últimas. Por este motivo, a fin de

no “dar o traste a la imagen”, destruyéndola al no entender su verdadero papel y naturaleza y así crear el malentendido de que una imagen exacta es sinónimo de toda la realidad representada, se hace necesario salvar siempre la desproporción óptica entre la *mimesis* o representación y la cosa-en-sí. Explica:

-“Examina si tengo o no razón. Si un dios, no contento con reproducir tu color y forma, como hacen los pintores, representara, además, tal cual es, todo el interior de tu persona, expresara exactamente sus características, su blandura, y calor, y le diera el movimiento, el alma y el pensamiento, tales cuales se hallan en ti; brevemente, si con todos los rasgos de tu persona, pusiera a tu lado una copia fiel de tí mismo habría allí dos objetos del tipo de Cratilo y la imagen de Cratilo? Habría entonces allí realmente un Cratilo y una imagen de Cratilo, o bien dos Cratilos?

Cratilo- Me parece, Sócrates, que habría dos Cratilos.

Sócrates - Ves, pues, amigo mío, la necesidad de buscar otra clase de exactitud para la imagen para aquello de que hablábamos antes (la de las palabras o nombres), sin querer a toda costa que la ausencia o la adición de un detalle dé al traste con la imagen? No sientes tú hasta qué punto las imágenes están lejos de encerrar el mismo contenido que los objetos de los que son ellas imágenes?

Cratilo- Sí”. (Platón, *ibid.* 545-46/432 c.).

2^a) La de que esta distancia, sin embargo, no disminuiría el rango óptico de la *mimesis* de la palabra por su apropiación que hace de la cosa, y consecuente función veritativa.

También es Gadamer quien nos resume este punto de vista platónico, al escribir, refiriéndose a la argumentación socrática contra Cratilo, sin dejar de lado el problema de

que la *mimesis* de la palabra, por su vinculación espiritual con la cosa, implicaría algo más que reducirse al papel de mera copia. Pondera:

-“El que la palabra sea un instrumento que se organice para el trato docente y diferenciador con las cosas, por lo tanto que sea un ente que pueda adecuarse y corresponder más o menos a su propio ser, fija la cuestión de la esencia de las palabras de una manera que no carece de problemas. El trato con las cosas del que se habla aquí es el desvelamiento de la cosa a la que se hace referencia. La palabra es correcta cuando representa a la cosa, esto es, cuando es una representación (*mimesis*). Naturalmente, no se trata de una representación imitadora en el sentido de una copia inmediata, que reprodujera el fenómeno audible y visible, sino que es el (*ousía*), aquello que se honra con la designación de “ser” (*einai*), lo que tiene que ser desvelado por la palabra.[...]

-“ El que la palabra que nombra a un objeto lo nombre como el que es porque posee por sí misma el significado por el que se designa tal referencia, no implica necesariamente una relación de copia. Con toda seguridad es propio de la esencia del *mimema*, el que a través de él se represente también algo distinto de lo que ello mismo representa. La mera imitación, el “ ser como ”, contiene, pues, siempre la posibilidad de insertar la reflexión sobre la distancia óptica entre la imitación y su modelo. Sin embargo, la palabra nombra a la cosa de una manera demasiado íntima o espiritual como para que se dé en ella una distancia respecto a la similitud, un copiar más o menos correcto”. (Gadamer, *ibid.*: 492-93).

A respecto de esos dos aspectos de la *mimesis* de la teoría del lenguaje platónico, comentados por Gadamer, hay que observar que este autor sólo los aplica a la *mimesis* de la palabra, excluyendo su aplicación en el campo de las artes imitativas, puesto que su *mimesis* no tendría nunca carácter de lenguaje. Gadamer, a mi pobre ver, no distingue entre por ejemplo, una pintura apenas literalmente imitativa y otra, imitativa poética, tal como defiende el mismo Platón, y, modernamente, fue defendido, de forma nueva, por el movimiento surrealista y sobre todo, por nuestro Miró con su intento realizado, ya comentado, de romper las barreras entre poesía y pintura.

Este autor, al no hacer esta distinción, hace estas dos afirmaciones, a mi ver, faltas de mejor fundamento; a) la de que Platón “sea el crítico más radical del rango óptico del arte que ha conocido la historia de la filosofía”. (ibid. 156). -Paradójicamente, Platón, de hecho, es el más radical crítico de la falta de rango óptico del “arte falso o vil”, y, al mismo tiempo, el más radical defensor del rango óptico del “arte verdadero o virtuoso”. Si esta última proposición platónica careciera de fundamento, sobra decir que todas las reflexiones citadas de la filosofía del arte posterior carecerían de sentido, y que mi lectura filosófica de la obra de Miró carecería de fundamento. -; b) la de afirmar, por este motivo, que Sócrates en el diálogo, defiende que sólo las “palabras son correctas y verdaderas”, cuando escribe:

-“En este sentido, cuando Sócrates reconoce a las palabras, a diferencia de las pinturas (*Zóa*)- o sea, las obras“ zoográficas ”, hechas tentando imitar o representar un modelo vivo o la naturaleza -no sólo que son correctas sino también que son verdaderas (*alethe*)”. (Ibid.: 494).

A bien de la verdad, lo que ocurre, en el texto del diálogo, citado por Gadamer, es que Cratilo recomienda a Sócrates, estar vigilante sobre algún tipo de *mimesis* pictórica, que, algunas veces y no siempre, puede ser “inexacta”. Según Cratilo, esta posibilidad de inexactitud no ocurriría en la *mimesis* de la palabra. Por este motivo, éste último alerta a su interlocutor para que sepa distinguir:

-“Cuidado, Sócrates, que la atribución inexacta, posible en la pintura, no lo es en los nombres (palabras), ya que la exactitud reina en ellos siempre necesariamente”. (Platón, ibid. p.: 544/430 a).

Por otro lado, la moderna tesis de la analogía entre poesía y pintura ya fue defendida por Platón. Así, por ejemplo, en *La República*, afirma categórico:

-“Pero no convendría detenerse tan solo- afirma -en la analogía de la poesía con la pintura. Habrá que fijarse en aquella parte del alma que mantiene trato con la poesía imitativa y ver si realmente es vil o virtuosa”. (Ibid. p.: 832/602 b).

Señalo, sin embargo, que Gadamer,dejando de lado este lastimable lapso en su lectura del texto platónico citado, es el autor que, a mi juicio, atinó como nadie, en el punto central del pensamiento platónico sobre la cuestión de la verdadera esencia de la palabra, sea cual fuere el campo de su expresión, y sobre los límites de su función veritativa.

Así siendo, en su lectura del *Cratilo*, que considera “el escrito básico del pensamiento griego sobre el lenguaje, sin ulteriores modificaciones, percibe que, en el problema de la exactitud de las palabras o nombres, hay que distinguir estos tres elementos que entran en juego, así como sus papeles respectivos: a) el pensamiento; b) la cosa; b) la palabra, cabiendo al primero el papel principal.

Resumiendo, a mi juicio, Gadamer, identificado con el pensamiento platónico, defendería que el elemento más importante, sería, lo que podríamos llamar de “sujeto del lenguaje” y que Platón, conforme el texto arriba citado. describe como “aquella parte del alma que mantiene trato con la poesía imitativa”, es decir, la que crea la “mimesis” poética de las palabras como representaciones de aquello que le revelaron las cosas u objetos, anticipadamente e independientemente, “contemplados” o pensados. Explica:

-“La dialéctica hacia la que apunto este contexto pretende evidentemente confiar el pensamiento tan por entero a sí mismo y a sus verdaderos objetos, abrirlo a las “ ideas ”de tal manera, que con ello se supere la fuerza de las palabras (*dínamis ton onomáton*) y su tecnificación demoníaca en el arte de la argumentación sofística” [...]

De esta manera se “desfonda” la importancia de la palabra y sus divulgadas pseudohipóstasis lingüísticas, colocándola en sus justos límites, y, al mismo tiempo instauraría la hegemonía y autonomía del “sujeto del lenguaje”, como autor, usuario y comunicador de la *mimesis* de la palabra. Señala categórico:

-“Platón pretende mostrar que en el marco del lenguaje no puede alcanzarse, en la pretensión de la corrección lingüística (*orthótes ton onomáton*), ninguna verdad objetiva (*aletheia ton onton*), y lo que es hay que conocerlo al margen de las palabras (*aneu ton onomáton*), puramente desde ello mismo (*auta ex eautón*)”[...]

Y, a partir de estos supuestos, concluye, colocando las cosas en sus debidos lugares:

-“La superación del ámbito de las palabras (*onomáta*) por la dialéctica no querrá decir por supuesto que exista realmente un conocimiento libre de palabras, sino únicamente que lo que abre el acceso a la verdad nos es la *palabra* sino a la inversa: que la “ adecuación ”(exactitud) de la palabra sólo podría juzgarse desde el conocimiento (anterior) de las cosas”. (Gadamer, *ibid.*: 488-89).

Sobra decir que este punto de vista platónica, vía Gadamer, se reviste de suma importancia en mi propuesta inicial (1ª parte de mi tesis) sobre la existencia de una interioridad mítica o trascendente, no derivada, como fuente del saber creador y existencial de Joan Miró, al postre, responsable y autora de su expresión o representación *mimesis* por la palabra pictórica.

3ª) La de que esta apropiación del ser de la cosa que sacramenta la *mimesis* de la palabra, a pesar de ser apenas parcial, es “provechosa”.

Platón, coherente con las ideas expuestas, a respecto de la proposición formulada, establece:

a) El carácter **pragmático** y **hermenéutico** de la palabra/lenguaje, en el acontecer del habla. O sea, Platón enumera las ventajas y funciones de lo que modernamente se llama “acontecer lingüístico”, y que Gadamer, citando Wittgenstein, explica así: 1) el lenguaje, en su dimensión pragmática significa: “que pertenece a la *praxis*, a los hombres en cuanto están juntos unos con otros y frente a otros”; 2) y, en su dimensión hermenéutica correlata:

“la hermenéutica afirma que el lenguaje pertenece al diálogo (*Gesprach*), es decir, el lenguaje es lo que es si porta tentativas de entendimiento (*Verstandigungsversuche*), si conduce al intercambio de comunicación, a discutir el pro y contra”. (Gadamer, 1998; 119).

Platón, pues, en el *Cratilo*, nos habla ya del carácter instructivo (pragmático) y comunicativo (hermenéutico) del nombre – “palabra-lenguaje-habla -, con estas palabras:

-“Pues bien, dime ahora, Cratilo, en presencia de Sócrates: apruebas tú los puntos de vista de Sócrates en la cuestión de los nombres o tienes tú algo mejor que decirnos? En tal caso habla, bien sea para instruirse bajo la guía de Sócrates, bien sea para instruirnos tú a uno y a otro.

-Cratilo. -Y qué quieres que te diga, Hermógenes? Crees tú que es fácil recibir y dar tan rápidamente una enseñanza cualquiera, con mucha mayor razón acerca de un tema que parece ser de los más importantes?

-Hermógenes. -No, por Zeus! Yo no lo creo así. Pero me parece justo el dicho de Hesíodo: “Atesorar, aunque sea muy poco, es provechoso”. Si, pues, eres capaz de conseguir una ganancia, por pequeña que sea, no te niegues a ello, presta este servicio a Sócrates, aquí presente, y, según tú debes hacerlo, a mi mismo ”. (Platón, *ibid.*: p.542-427c).

b) El carácter también pragmático y hermenéutico de la verdadera palabra poética, en nuestro caso, pictórica. Como, en este campo, conforme señalamos arriba, existe la posibilidad de una *mimesis* “inexacta”, aconseja, en el libro X de *La República*:

-“Pero no venga a ser que aquellos hombres sufran engaño de estos imitadores y que ni siquiera se den cuenta, cuando ven sus obras, que se hallan a triple distancia del ser (error de tercer grado) y faltos de conocimiento de la verdad. Pues sus obras son meras apariencias, pero no realidades [...]

-estableciendo, a seguir, esta orientación básica para franquear tal escollo-:

-Y esto es lo que en última instancia deberá decidirse: si los buenos poetas saben lo que dicen (conocen esencialmente) respecto a las cosas que tanto gustan a la multitud ". (Platón, *ibid.*: p. 829- 599 c).

Este peligro, no obstante, no disminuiría, en nada, el valor de la palabra del poeta, quien, a pesar de sólo imitar las cosas, sabe, sin embargo, hacerlo de una manera tal, que, a través del uso adecuado de los recursos de su expresión poética, consigue representarlas dándoles nombre *-logos-*alcanzando su idealidad y no apenas nombrándolas, en sentido de designarlas *-ónoma*. O sea, el arte poético nos revelaría la realidad de las cosas con la luz del saber descubrirles su verdadero nombre, acorde con su identidad, que ellas mismas nos revelan y esconden

Así siendo, después de referirse a "todos los poetas y Homero, en particular", quienes, como "imitadores de apariencias de virtud y de esas otras cosas sobre las que ejercen su trabajo -se pregunta: Diremos, acaso, que no alcanzan la verdad? -respondiendo a seguir- Diremos también, creo yo, que el poeta no sabe más que imitar, pero de una manera tal, que emplea colores de cada una de las artes, con los nombres y expresiones adecuadas, hasta el punto de que aquellos otros que fían de las palabras, estiman en mucho su disertación, ya que se refiera en metro, ritmo y armonía [...] Tan prodigioso encantamiento produce la expresión poética! [...] -seguidamente, habla del efecto vil o nocivo los seudopoetas, los que no son como Homero, y son apenas" imitadores de las apariencias, que no conocen nada del ser "- Vayamos a otra cosa: diremos (la crítica que teje) del hacedor de apariencias, esto es, del imitador, que no conoce nada del ser, sino solo lo aparente? Lo crees así? Así desde luego." (Platón *ibid.*:p.830-831- 599 c/ 601 a)

De otro lado, en la acepción de *mimesis*, la filosofía peripatética daría mayor énfasis a estos dos elementos significativos básicos: el pragmático y al hermenéutico, teniendo como base los conceptos centrales aristotélicos de *energeia*: acto, acción, y el de su correlato, *entelequia*, o acto finalizado.. Por esta razón, en pocas palabras, podría decirse

que, en la concepción de *mimesis*, su elemento “eidético” estaría para el sistema platónico, así como su “práxico”, estaría para el aristotélico.

Enumero, a seguir, algunas proposiciones del Estagirita sobre su teoría estética de la *mimesis* poética:

- 1) la de que el objetivo de su Poética es precisamente: “hablar del arte poética en sí misma, de sus especies y del efecto propio de cada una de ellas”. (Aristóteles, 1991: p.1107/1447 b);
- 2) la de que todas las formas de la poesía, así como las demás artes son “*mimeseis*”. (ibid.);
- 3) la de que ellas (las artes) se distinguen según sean los medios de que se sirven para hacer la imitación. Sobre los medios de la pintura explica: “imitar por medio de colores y el dibujo”. (ibid.p: 1108/1447 b);
- 4) la de la función veritativa específica de la pintura: “Por eso sienten placer los que contemplan las imágenes, porque se aprende en ellas al mirarlas y se deduce de ellas qué es lo representa cada cosa, por ejemplo, que esta figura es tal cosa”. (ibid.p: 1112/1448 b);
- 5) la de que el arte “imita” a la naturaleza, en el sentido de que actúa de la misma manera que ella y que llena totalmente sus lagunas: “Es conveniente seguir las divisiones de la naturaleza, pues toda arte y educación pretenden llenar las deficiencias de la naturaleza”. (Ibid. p.: 973/1337 a);
- 6) la de que, en este sentido, el arte desvelaría la verdad de la naturaleza, mejor que lo hace la propia naturaleza. Por este motivo, la poesía “es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general (universal), y la historia, lo particular (individual). (Ibid. p: 1125/1451 b). En este contexto, el siguiente comentario de P. Torres adquiere toda la claridad de su luz: “Prácticamente no se trata de una imitación basada en el simple parecido o en su semejanza ya que “el pintor -citando Leonardo de Vinci- habla y rivaliza con la naturaleza”, o “el carácter divino de la pintura hace que el espíritu del pintor se transforme en una imagen del espíritu de

Dios... o, incluso, remitiéndonos a un concepto aristotélico característico de Leonardo: la pintura es *entelequia*, consumación de la presencia. Así es como, en la obra se revela la verdad en todo su despliegue -cogida en un instante constantemente repetido-, mantenido en su inmediata confrontación del ser y el hombre *en y por* el tiempo”. “(P. Torres, op. cit.: 31);

- 7) la de que este concepto de *entelequia*, por sus connotaciones prácticas y teleológicas, implica que la tragedia así como todas las artes poéticas; “sean imitaciones de una acción y de la vida[...] y el fin de la vida es una manera de obrar, no una manera de ser”. (Ibid. p.: 1119/1450 a).

Recuerdo que esta connotación de la *mimesis*, como ritual o sacramentalización de una acción o presencia, que se efectúan, conforme W. Tatarakiewicz señalaba, es la que tendría resonancia más antigua.

En este campo, señalo todavía que, a mi juicio, el “concepto de juego” gadameriano, que desenvuelve en la parte de su obra, que trata de: *La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico*, explicando este carácter, yo diría “sacramental y cósmico“ de la *mimesis* poética, tendría una clara inspiración aristotélica, como atestan sus múltiples citaciones de su *Poética*.

Así, por ejemplo, al explicar “la transformación del juego en construcción y la mediación total”, o sea, : “a este giro por el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de *transformación en una construcción*. Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que puede ser pensado y entendido como él mismo”. (Ibid. p: 154), Gadamer no haría otra cosa que traducir para un lenguaje, propio de la Filosofía del lenguaje moderno, las ideas aristotélicas de la trama *mythos*, hecha acción y presencia en la tragedia y en todo lenguaje, verdaderamente, poético. Escribe:

-“La acción de un drama, por ejemplo- y en esto es enteramente análoga a la acción cultural -, está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna

comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género -y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es real o no real [...]

Sin embargo, el concepto de la imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si mantiene presente el *sentido cognitivo* que existe en la imitación. Lo representado está ahí ésta es la relación mímica original. El que imita algo, hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce. El niño pequeño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose así en acción a sí mismo. La misma ilusión con que los niños se disfrazan, a la que apela ya Aristóteles, no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado. El niño no quiere ser reconocido a ningún precio por detrás de su disfraz. No debe haber más que lo que él representa, y si se trata de adivinar algo, es que “es” esa representación”. (Ibid. p.157-58)

3.1.2.2: Cuál es el valor del quilate mimético de los autorretratos mironianos?

Parafraseando la afirmación citada de nuestro Pacheco, yo diría que : si el retratador nace como el poeta, Miró, como autorretratista nació como poeta de sí mismo.

En este caso, la lectura del discurso poético sobre sí mismo está llena de gratas sorpresas y de descubiertas. De entrada, señalo, como anuncié inicialmente: sus autorretratos no sirven para registrar ni las huellas del tiempo en su rostro, ni siquiera los estados de su espíritu, en función de las experiencias de su vida personal, como hacen todos los demás autorretratistas. Al contrario, registran las etapas de su desenvolvimiento interior, que corre parejas con el de su potencial creador. En este sentido, formarían una sola pieza con el resto de toda su obra.

Recuerdo que los elementos de la *mimesis* poética explicados, en la Filosofía del Arte, traducen los aspectos noético y ético de cualquier obra de arte. Sobra decir que en mi lectura filosófica de la obra de Miró los tengo presentes de principio al fin.

Ellos, sin embargo, en la lectura de sus autorretratos, adquieren una connotación toda singular. Por un lado, la *mimesis* o exactitud del parecido (aspecto noético) no dice respecto al conocimiento de una realidad exterior o extraña, sino al ser del propio autor. De otro lado, la *mimesis* dramatizada del *ethos* no dice respecto a las “conductas elevadas” de otros personajes, sino a las de su propio carácter o modo de ser ético. Por esta razón, se justifica mi proposición de que el valor del quilate mimético de los autorretratos mironianos es “superior” al del resto de su obra.

Esta “superioridad”, no obstante, sería de carácter didáctico, con la finalidad de subrayar el aspecto nuevo arriba expuesto. Miró, como notaba en mis Prolegómenos, tenía muy clara conciencia de que el ser de las cosas que traducen sus obras no puede separarse del ser de su propia vida, de la misma manera que no se puede separar el ser de las frutas del ser de la vida del árbol que la produce. En este caso, la única diferencia estaría en que los autorretratos transcriben una *mimesis* de una realidad no mediatizada.

Según el pensamiento de la tradición filosófica expuesta, el rango ontológico de la *mimesis* artística se justificaría -en su aspecto eidético o noético- porque ella no es una copia de lo aparente de la naturaleza, sino que la imita, desvelando la verdad de la misma, mejor que pueda hacerlo ella propia; y, en su aspecto ético-cósmico, porque la *mimesis* artística es realmente una prolongación y consumación de la actividad natural. Las palabras citadas de Aristóteles: “la poesía es más filosófica (metafísica) que la historia”, o, estas otras de Leonardo de Vinci: “el pintor habla y rivaliza con la naturaleza”, hay que entenderlas en su real verdad y no como decires retóricos, faltos de sustentación ontológica.

Sobre este problema ontológico de la naturaleza de la “realidad” que transcribe la *mimesis* de su obra artística como un todo, inclusive de sus autorretratos, Miró tuvo una perspicacia metafísica, como pocos artistas y filósofos han tenido. Sobre este tema,

recuerdo que, en junio de 1957, como relata M. Rowell, la Revista Parisiense *XXe. Siècle*, dedicó una edición al tema: *Verdaderos y falsos realismos en el Arte Contemporáneo*. Esta publicación resume el punto de vista de pintores y escultores que estaban, en aquella época, trabajando en París, cuyas opiniones divergían sobre lo que entendían acerca de estilo figurativo y abstracto. Todos ellos fueron entrevistados por el crítico francés Pierre Volboudt, que fueron preguntados sobre su concepción sobre la “realidad” que sus obras traducían. La opinión de Miró se destaca en el referido texto por ser el artista que siempre reivindicó la realidad como fuente y base de todas sus pinturas: algo definido y concreto, opuesto a los falsos “diagramas” de abstracción. (Este asunto lo desenvuelvo ampliamente, en la última parte de mi tesis, cuando hablo del Arte Nuevo, teorizado y practicado por W. Kandinsky y que tuvo en Miró su gran pionero).

La “realidad” de la *mimesis* pictórica de que nos habla Miró, como tantas veces tengo expuesto y expondré, no se trata de la “realidad” aparente, efímera, inánime o muerta de las cosas, sino de la “realidad” viva, que anima todas las cosas creadas del universo. Esta “realidad” dinámica de las cosas representadas, en un primer momento de choque y de *rauxa*, por su propio misterio y grandeza, paradójicamente, lo impelía a rehuirla, y, al mismo tiempo, lo seducía a descubrirla y registrar sus secretos y dinamismos procreadores, tentando descifrar el sentido absoluto de su verdad oculta. Por este motivo, antes de transcribir el contenido de la respuesta dada a su interlocutor Volboudt sobre su concepción de la “realidad” de su *mimesis* artística, a fin de poderla entender en todo su alcance metafísico, relato esta otra confidencia de Miró, cuando nos habla de su experiencia creadora y de la “realidad”, que en ella enfrenta. En su otra entrevista con Yvon Taillandier, citada por Bernier, 1961, revela :

-“Traballo en un estat de passió, de rauxa. Quan començo una tela, obeeixo un implus físic, una necessitat de llançar-me; és com una descàrrega física.

Una tela, és clar, no pot satisfer-me a l’acte. I, al començament, sento aquell malestar que us he descrit. Però, com que sóc molt bregós en aquestes coses, hi lluito.

Es una lluita entre jo i el que faig, entre jo i la tela, entre jo i el meu malestar. Aquesta lluita m'excita i m'apasiona. I treballa fins que em passa el malestar.

Començo els quadres sota l'efecte d'un xoc que sento i que em fa defugir la realitat. La causa d'aquest xoc pot ser un fil que penja de la tela, una gota d'aigua que cau, l'empremta que deixa el meu dit damunt la superfície brillant d'aquesta taula.

De totes maneres, necessito un punt de partença, encara que només sigui una partícula de pols o un raig que brilla. Aquesta forma procrea una sèrie de coses, i cada cosa en fa néixer una altra.

Així, un bocí de fil pot desfermar un món. Arribo a un món a partir d'una cosa pretasament morta. I quan hi poso un títol, encara esdevé més vivent". (Miró-Declaraciones: 425).

A la luz de estas palabras mironianas sobre la realidad viva, que transcriben sus obras, creo que resulta más fácil, ahora, entender el contenido metafísico de la respuesta dada a Volboudt, en la circunstancia arriba señalada, sobre este mismo tema de la naturaleza de la realidad que traducen sus creaciones artísticas.

Para mejor entenderla en todo su alcance, diseco su contenido en estos cuatro contenidos:

- 1) que esta realidad esencial, poética o surreal, es intuita gracias a la luz misteriosa que emana de su interioridad creadora, y que el ejercicio de esta facultad trascendente define su verdadera realidad (*essential self*), como hombre y como artista:

-“El verdadero ser de un hombre no reside en aquello que los otros conocen. Esto es apenas una imagen que los otros forman de él. El verdadero Miró es tanto la persona que conozco en mi interioridad, cuanto la persona que me torné para los

otros, y, quizás, para mí mismo. No está el esencial *Self* en la misteriosa luz que brota de dentro de la secreta fuente de un trabajo creador -la cosa que acaba finalmente por convertirse en el hombre todo? Aquí está la verdadera realidad”;

2) que esta realidad, que llamo de surrealidad, es apenas el aspecto más profundo de la realidad sensible. Para descubrirla basta que sea iluminada, desde abajo, o desde la condición extensa de nuestro espíritu (from below), con la luz de la estrella de nuestra facultad de fantasía, o sea, con la luz de las comentadas “*scintillae*” de nuestro espíritu según la explicación junguiana, expuesta en la II parte, al hablar de la naturaleza de verdadero surrealismo, y que demuestra el poder apofántico de nuestro espíritu humano, capaz de iluminar, en el sentido de desvelar, la verdad oculta de todas las cosas. Adelanto, a este respecto, que los ojos de su autorretrato de 1937, subrayados en su correlato superpuesto de 1960, son representados precisamente como “ojos-centellas” (*scintillae*):

-“Realidad más profunda, irónica, que se befa de la que aparece a nuestros ojos; y, sin embargo, es la misma. Sólo hay que iluminarla, desde abajo con el rayo de una estrella”;

3) que esta realidad es imaginada y presentida en su eterno devenir heraclitiano:

-“En tal caso, todo se vuelve insólito, inestable, claro y al mismo tiempo marañado. Las formas se engendran transformándose enteramente.

Ellas se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro, tocan con los pies las raíces, son también raíces y se pierden finalmente en la cabellera de las constelaciones ”;

4) que la experiencia de esta surrealidad dinámica, al igual que la *mimesis* del lenguaje que sus obras traducen, reflejan la misma experiencia y el mismo lenguaje de los hombres del tiempo de las cavernas en su estadio prelingüístico:

-“Es como una especie de lenguaje secreta, compuesta de fórmulas de encantamiento y que existen antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico, más real que aquello que veían, era la única realidad”. (Miró apud M. Rowell, 1986; 239-240).

Ya señalé anteriormente, citándolo, la importancia capital de este texto para justificar el carácter trascendente o mítico de la interioridad creadora de nuestro artista. Pienso que esta nueva citación, en el presente contexto de mi explicación de la naturaleza de su *mimesis* artística, sirva también, ahora, para fortalecerla más aún, dado el carácter central que ella tiene en mi estudio.

Y para finalizar, me atrevo a decir que la *mimesis* poética de Miró, tanto la de sus autorretratos como la del resto de sus obras, tendría un cariz más aristotélico que platónico, puesto que, según el mismo Miró nos acaba de revelar, ella siempre nació de un estado de *rauxa* o pasión y de un choque, provocados por una realidad, personalmente vivida y no apenas contemplada. Quiero decir con esto: las obras de Miró en general y, ahora, sus autorretratos, en particular, son el registro, o espejo “miro(ir)”, o *mimesis* de la verdad radical de todo lo representado, o sea, la de su perfección radical: en la *entelequia* o *energeia* del acto y acción *mythos* de su eterno “esdevenir”.

3.2 -MI LECTURA DE SUS AUTORRETRATOS/PERSONAJE.

Definí mi tesis como una lectura filosófica del texto poético de Joan Miró, que, al final, pretende ser no sólo una traducción apenas legible y fiable, sino también un trabajo copoetizador, según los moldes gadamerianos, supuesto que, tratándose de textos verdaderamente poéticos:

-“En este caso, siempre se da un término medio entre traducir e imitar la poesía.

El arte cubre todas las distancias, también la distancia temporal. Así, que el traductor de textos poéticos se encuentra en una identificación coetánea, para él inconsciente, lo cual exige de él una configuración nueva y propia que, no obstante, debe reproducir el modelo”. (Gadamer, 1998: 88).

Como señalé, desde el inicio de mi trabajo, un esfuerzo continuo me acompaña para alcanzar que mi consciente e inconsciente identificación, que tiene lazos de congenialidad semita catalana, con Miró no viniera a obnubilar la transparencia de la verdad del “modelo”, sino que, al contrario, la hiciera, dialógicamente, más sólidamente cristalina.

No hay por qué decir que esta precaución se vuelve aún más urgente, ahora, dada la circunstancia de que el discurso poético, que paso a analizar en sus autorretratos, trata de la propia persona de Miró, como épico personaje de sí mismo, en el acontecer de su propia estructuración ontológica.

Como expliqué el discurso poético de sus autorretratos se singulariza por el hecho de no relatar una idealidad existencial soñada según la hechura del retrato clásico, sino el acaecer concreto y real del devenir de su ser humano y artístico *en y por* el tiempo.

Sus autorretratos son así modernos y postmodernos mayúsculos. Los llamo de “autorretratos/personaje”, pues cada uno de ellos no apenas espeja su “parecido”, sino también el *mythos* o acción de su modo de ser o *ethos*, que caracteriza y define cada una de

estas cuatro etapas, que marcaron la trayectoria de su espíritu en su existir histórico, evocada por el título de su obra comentada de 1968: *“La marxa penosa guiada per l’ocell flamejant del desert”*:

1^a) la de su iniciación artística: autorretrato de 1917;

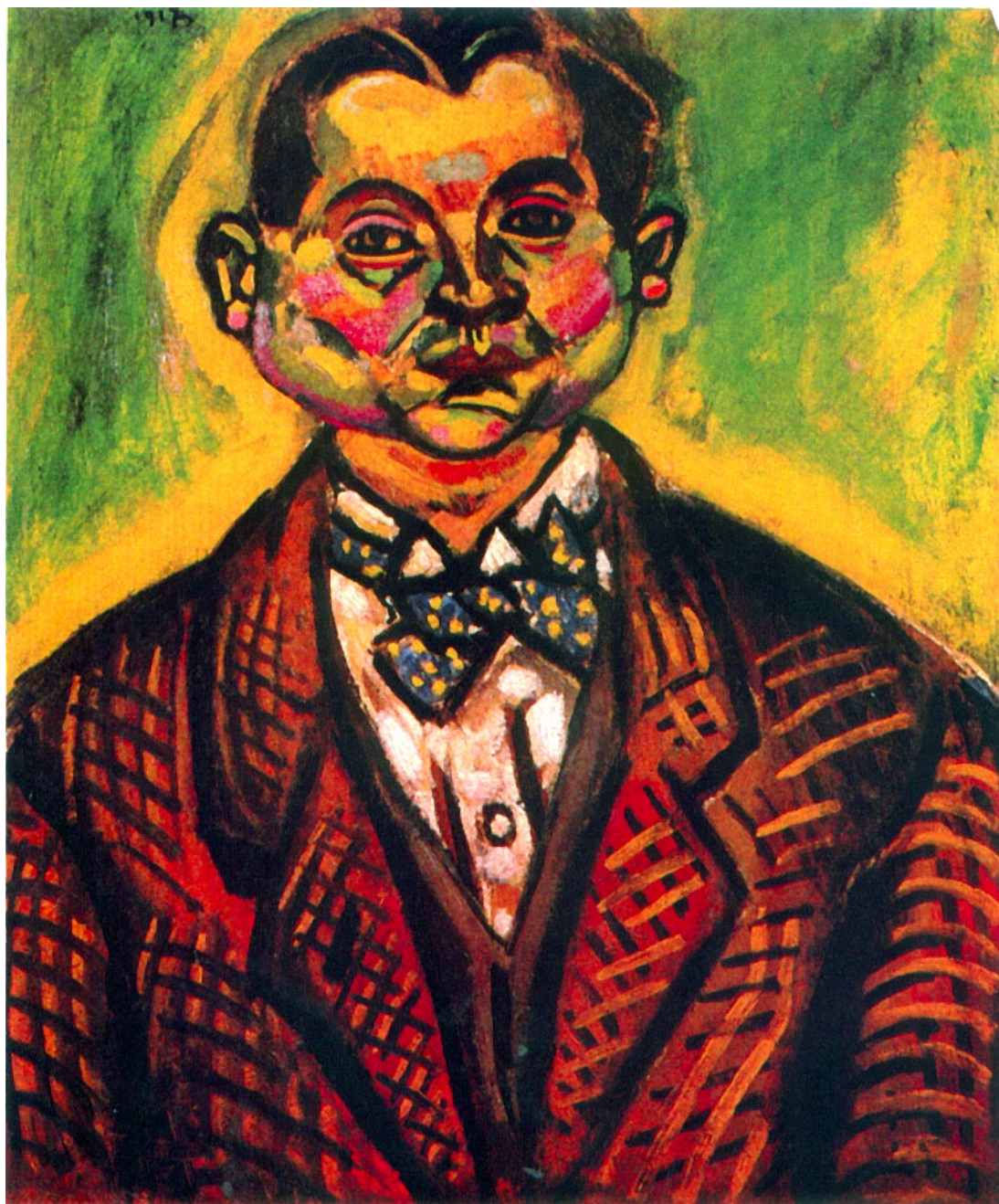
2^a) la de la proclamación de su fidelidad a su identidad artística y humana catalanas: autorretrato de 1919;

3^a) la de la descubierta de su participación en el devenir cósmico con su gesta existencial de motivación semita-catalana: autorretratos de 1937 (I) y de 1938 (II), junto con la serie de los esbozos explicativos de 1938;

4^a) la de haber alcanzado su plenitud humana y ejercer su plena libertad creadora: autorretrato superpuesto de 1960.

Por otra parte, su autorretrato, apenas proyectado y esbozado, que no salió del papel de sus rasguños(1940-1942) y que tituló de *“El gran auto-retrat”*, como atestan los apuntes personales que acompañan sus esbozos preliminares, tenía por objetivo ser una síntesis de todos los autorretratos anteriores. No tengo duda de que Miró no llevó a cabo esta obra porque tomó conciencia de que su devenir creador no podía parar y mucho menos ser encerrado en una obra-síntesis. Su último autorretrato superpuesto de 1960 vino a suplir esta falta, y, con su apariencia proposital de inacabado, Miró metaforizó, aquello que escribió en sus apuntes personales de 1941:

-“No és una obra lo que compte, sinó la trajectoria de l’esperit durant la totalitat de la vida, no lo que s’ha fet en el transcurs d’aquesta, sino lo que diexa de entreveure i facilitarà de fer als altres, en una data més o menys llunyana”. (Miró[1941],F.J.M.1357-1364 (quadern F.J.M.1323-141).



3 Ilustr.

3.2.1: Autorretrato de 1917: *mimesis* de su iniciación artística.

Sobre este primer autorretrato, que actualmente pertenece a la colección particular de Mr. Edward A Bragaline, en N. York, por lo que me consta, nadie ha comentado la singularidad de su significado personal existencial y creador, dentro del conjunto de los otros autorretratos y de toda su obra como un todo.

Los estudiosos consideran apenas que forman parte de la serie de nueve “retratos, realizada entre 1917 y 1918: los de: 1) *Ricart*; 2) *V. Nubiola*; 3) *Autorretrato*; 4) *María de Siurana*; 5) *Ràfols*; 6) *C. Casany*; 7) *Juanita Obrador*; 8) *Ramón Sunyer*; 9) *Desnudo de pie*. (R. Ma. Malet, 1983: 9).

Todos ellos formarían parte del estilo que caracteriza su fase del *Período inicial-1915 -1918*, según J. Cirlot; o la de *Un fauvismo Catalán -1915-1917*, según J. Dupin.

Estos dos aspectos: el de su iniciación artística y el de las influencias estilísticas que la marcaron, no hay duda de que son de suma importancia; mas, insuficientes para descubrir la importancia capital de este primer autorretrato para la comprensión del desenvolvimiento y unidad orgánicas, que caracterizan el espíritu de Miró y toda la obra que engendró, posteriormente.

Por este motivo, en la explicación de mi proposición, antes de mi lectura sobre los significados personales y creadores de esta tela mironiana, tejeré algunas observaciones sobre las circunstancias biográficas y socioculturales, que influenciaron y explican, de alguna forma, la génesis de este autorretrato, así como su lenguaje estilístico, a partir de lo mucho que hay escrito sobre este particular.

Miró, a la edad de 21 años, finaliza en 1915 sus tres años de estudio en la Academia Galí. La figura de su fundador, que le dio su nombre, tuvo una influencia indeleble en la formación humana y artística de Joan Miró, como él mismo reveló:

-“ Però Galí era molt important per mi perquè no ens vam limitar a pintar. Per exemple, cada dissabte anàvem a passejar pel camp, no per dibuixar paissatges, no!, només per caminar pel camp. ‘Pos’at una corona d’ulls al cap’, ens deia Galí. I quan tornàvem a l’acadèmia, tocaves el piano i llegies poesies. Això va fer que el tingués en molta estima, com ho va fer la seva humanitat, totalment a part de qualsevol consideració artística o pictòrica”. (Miró-Declaraciones: 110).

Por otro lado, en esta escuela, como señala J. Cirlot “imperaba una sana corriente cezannista, lo que ayudó para que el espíritu de nuestro artista se abriera y fortaleciera aún más para asimilar todas las corrientes de un arte nuevo y renovador.. Escribe:

-“En la Academia Galí, por la cual pasó (Miró), por aquella época, imperaba una sana corriente cezannista. El poder constructor del pintor de las *Baigneuses*, que se proponía “rehacer Poussin” frente a la naturaleza, había de ser un puente hacia la meta mironiana”. (J. Cirlot, 1949: 15).

Paul Cézanne, efectivamente, lanzó la primera semilla del arte nuevo de nuestro siglo, dando los primeros pasos para un arte más de acuerdo con las necesidades de libertad, creación, expansión, responsabilidad... del espíritu del hombre moderno, rehecho del fracaso de la cultura anterior. A final, expresión de su experiencia personalmente vivida o de su *lebenswelt* existencial. De hecho Cézanne, substituyendo la perspectiva lineal por una pulsación de color entre el fondo y el primer plano, consiguió, con este recurso plástico, que sus telas bidimensionales vibrasen con la plenitud tridimensional de la propia naturaleza con la fuerza de todos sus dinamismos interiores. El ejemplo de la masa viva y trascendente del Monte de Sainte-Victoire de su ciudad, que pintó más de sesenta veces, no puede ser más elocuente. Con esta subversión del sistema de la luz, sombra y perspectiva clásicas, creó un lenguaje poético pictórico nuevo, que despertó e hizo sus emuladores todos los grandes artistas de nuestro tiempo. Recuerdo que Picasso dijo: “Cézanne fue el padre de todos nosotros” y que Miró se refería a este artista francés como: “el glorioso patrón Sant Cézanne!”. (Miró-Declaraciones: 150).

Relato todavía estos dos hechos que contribuyeron para mantener encendida la llama de la originalidad irreductible de su espíritu creador, en estos primeros momentos de iniciación profesional artística y de contacto con el arte de su época. Llama, que rezaba para mantener siempre viva, conforme revela :

-“I sobre tot, faci Deus que no em manqui la Santa Inquietud! Per ella els homens hem avançat”. (Miró-Declaraciones: 122).

El primero fue la explosión de la Primera Gran Guerra. Ella hizo que la neutral Barcelona se convirtiera en lugar de refugio de muchos intelectuales y artistas de vanguardia de todo el mundo. En el campo de la pintura, cito apenas los dadaístas: Francis Picabia y Duchamp. Por el motivo citado, Barcelona, también fue escogida como sede de la gran exposición anual de los más importantes gremios artísticos de Francia y que no pudo ser realizada en París por causa del conflicto. Su catálogo consigna nada menos que 1462 obras, entre ellas las de: Renoir, Bonnard, Matisse, Monet y las de muchos otros. Sobre este evento Miró escribe a su amigo Ricart, en octubre de 1916:

-“Tenemos a nuestra frente un“ invierno ”promisor [...] Dalmau expone a los simultaneístas: Laurecin..., Gleizes, quien ha escrito junto con Metzinger el libro sobre el cubismo. Los impresionistas clásicos, así como los modernos“ fauves ”estarán en la exposición francesa”. (Miró, apud. M.Rowell, ibid.: 49). – La referida expiación tuvo lugar en 1917-.

Como fruto de este “internacional” intercambio no hay que extrañar que Miró, antes de ir por primera vez a París, refiriéndose a este tiempo y al estilo de sus obras de su primera exposición en 1917, confidenciase, en su entrevista con Francesc Trabal:

-“En este tiempo me encontraba demasíadamente cargado (*I was weighed down by*) por muchas influencias. Estaba influenciado por cada una de las corrientes, que iban del Impresionismo al Futurismo”. (Miró apud M. Rowell, ibid.: 92).

Otro acontecimiento de suma importancia fue *El Grup Courbet*, fundado por él y sus amigos: E. C. Ricart, J.F. Ràfols, F. Domingo, R. Sala y Llorens Artigas, dentro del “Cercle Artistic de S. Lluc”, una de las federaciones de artes oficiales, que controlaban las artes plásticas en la activa y cosmopolita Barcelona, al que Miró estaba afiliado desde 1913.

El entusiasmo mironiano por los ideales renovadores de su grupo y por el trabajo realizado por sus miembros, lo atestan estas líneas de su carta a Ricart, fechada en mayo de 1918:

-“Ayer se abrió la exposición. *El Grup Coubert*, si se tiene en cuenta su condición de incipiente, está óptimo, mi caro amigo! Nonell estaba formidable, Sunyer, admirable, Delaunay, musical.

Nosotros nos estamos preparando para el próximo año- *El Grup Courbet* tiene que pasar sobre cadáveres y fósiles [...]

El Gobierno queda indignado cuando nos visita. “Kilos” Vázquez (probablemente se trata de Carlos Vázquez, un pintor académico, que, por causa de su peso excesivo, lo apellidaron de “Kilos”), al contemplar nuestras pinturas hizo esta lapidar observación; “Si esto es pintura, en este caso, yo soy Velázquez”. (Miró, apud M. Rowell, *ibid.*: 53).

Con relación al lenguaje estilístico del este primer autorretrato puede decirse: en cuanto a su forma, está presente la deformación cubista, y, en cuanto a su color, está presente la libertad cromática del fauvismo. A la mironiana, claro está!

Este lenguaje híbrido caracterizará toda su producción retratista, paisajista y de bodegones de esta primera fase de iniciación. En su gran mayoría, estas obras fueron expuestas, -en un total de 64 cuadros, realizados entre 1914 y 1917- en su primera exposición individual, en la galería de Dalmau de la calle de la Portaferrissa, en febrero/marzo de 1918.

El fracaso total de tal presentación nos lo relata J. Dupin:

-“No se vendió ni un cuadro y las reacciones del público fueron hostiles: protestas, cartas con insultos y varios dibujos destruidos por visitantes ofendidos. La crítica fue francamente mala, excepto la de algunos amigos, sobre todo de Junoy y Llorens Artigas, responsable este último, de la crónica artística de *La Veu de Catalunya*. Al pintor se reprochaba ser un abominable colorista, deformar abusivamente la realidad y haber asimilado mal la lección de los *fauves* y de los cubistas. (J. Dupin, *ibid.*: 61)

A mi ver, en este asimilar mal la lección de los *fauves* y de los cubistas ”-sinónimo de un metabolizar creador personal- , residiría el gran mérito de la originalidad irreductible del espíritu de Miró.

Para justificar tal afirmación y ayudar a entender mejor el carácter auto -crítico e irónico del discurso poético del autorretrato que no ocupa, hago estas dos ponderaciones:

La primera, Miró nunca tuvo necesidad de ser aprendiz de nada, ni de nadie - anteriormente, señalé que su confesada dificultad para el dibujo tratábase, en el fondo, de una inconsciente rebeldía de su personal autonomía creadora-. J. Cirlot, hablando de esta faceta de independencia y autonomía creadoras, escribe:

-“El creador auténtico no aprende nunca. El verbo aprender depende excesivamente del de aprehender; si la división confuciana de los hombres en vulgares y superiores tiene una tradición cultural, ésta no puede ser otra que su división en existentes activos y pasivos. Para estos últimos sí, que existe aprendizaje; toda su vida no es otra cosa. Sus ideas, sus opiniones, su misma visión material, son aprendidas, aprehendidas del ambiente formado y fortalecido por las capacidades superiores. Por el contrario, el trabajo del ser activo, del dador, es a la inversa y consistirá siempre en un des-cubrir, en un des-velar, en un ofrecer constante los resultados de su descomposición y reconstrucción personal del mundo. Dado que en arte no puede existir una sola verdad; sino sólo autenticidad, en los distintos modos

la dirección que casi siempre toma el carácter profundo frente al maestrazgo es la de la rebeldía”. (J. Cirlot, 1949: 13).

La segunda, consecuencia de la primera, es la de que no se debe confundir como necesidad de aprender, su ansia por buscar siempre nuevos medios de expresión, que caracterizó toda su vida. Basta recordar su fase crítica del “Asesinato de la pintura”, 1928-1931. Esta ansia, en esta primera fase de iniciación, tomó forma de hambre y sed, que, “exageradamente” o golosamente quiso satisfacer en los “ismos” del arte de su tiempo de juventud, como el texto de su autorretrato irónicamente nos revelará a seguir. Sobre este particular, J. Dupin, señala:

-“Miró termina en 1914 sus tres años de estudio en la academia Galí. Ha decidido ser pintor, irrevocablemente, y en adelante nada ni nadie le hará retroceder. Está lejos, sin embargo, de tener confianza en sí mismo. Su inquieto temperamento le lleva a exagerar las dificultades.” No dispongo de medios plásticos para expresarme -escribe-, lo que me hace sufrir atrozmente y pegar cabezazos de desesperación contra las paredes... ”Accesos de desesperación que, en lugar de desanimarle, fortalecen su resolución, templan su carácter, le empujan a trabajar con verdadero furor”. (J. Dupin, *ibid.*: 47).

Por otro lado, ya desde el comienzo, Miró tenía muy claro que de los movimientos estéticos en boga, sólo quedaría la semilla de un nuevo arte libre y abierto a los insondables horizontes del poder creador del espíritu humano. Así, en dos cartas a su confidente amigo Ricart, escritas en un espacio de tiempo de menos de un mês, explica:

- (13/09/1917):” Per mi, l’art de l’avenir, després del grandió moviment impressionista francès i dels deslliuradors moviments post-impressionistes, el cubisme, el futurisme, el fauvisme, tendeixen tots a emancipar l’emoció de l’artista i a donar-hi una absoluta llibertat.

Crec que demá no tindrem cap escola acaba en “isme”i veuren una tela d’una locomotora corrent pintada de manera completamente oposada a un paisatge fet

a les 12 hores del dia- a l'esperit lliure cada cosa de la vida li produirà la seva diferent sensibilitat, i voldrem veure, tan sols, a través la tela, la vibració d'un esperit, vibració bem heterogènia”.

- (1/10/1917): “ Com deia a n'en Ràfols en una carta, crec que després del grandios moviment impresionista francès, de cant a la vida i d'optimisme, i dels moviments post-impresionistes, de les valenties simbolistes, del sintetisme fauve, i de l'anàlisi i dissecció el cubisme i futurisme, després de tot això, veurem un Art lliure, en què l'interès serà en el so de la vibració de l'esperit productor”. (Miró – Declaraciones: 125-126).

Para finalizar, después de estos esclarecimientos, creo que resultará más fácil, ahora, entender cuál es la verdad que la *mimesis* de tal retrato nos quiere revelar con su discurso poético implícito, de naturaleza, como dije, irónica y por qué no, también cómica y sarcástica, sobre la autopercepción que Miró tiene de su *Self* esencial o de la identidad de su espíritu, en este momento crítico y decisivo de su iniciación artística.

De entrada, estamos delante de un Miró, a primer vistazo, “irreconocible”. Su rostro y cuerpo parecen hinchados y prontos a explotar. Su mirada sesgada le da un semblante pensativo y grave, a la vez, blando y me atrevo a decir “eróticamente” receptivo. Su adefesio indumentaria fuera de medida me recuerda la figura de un Arlequín.

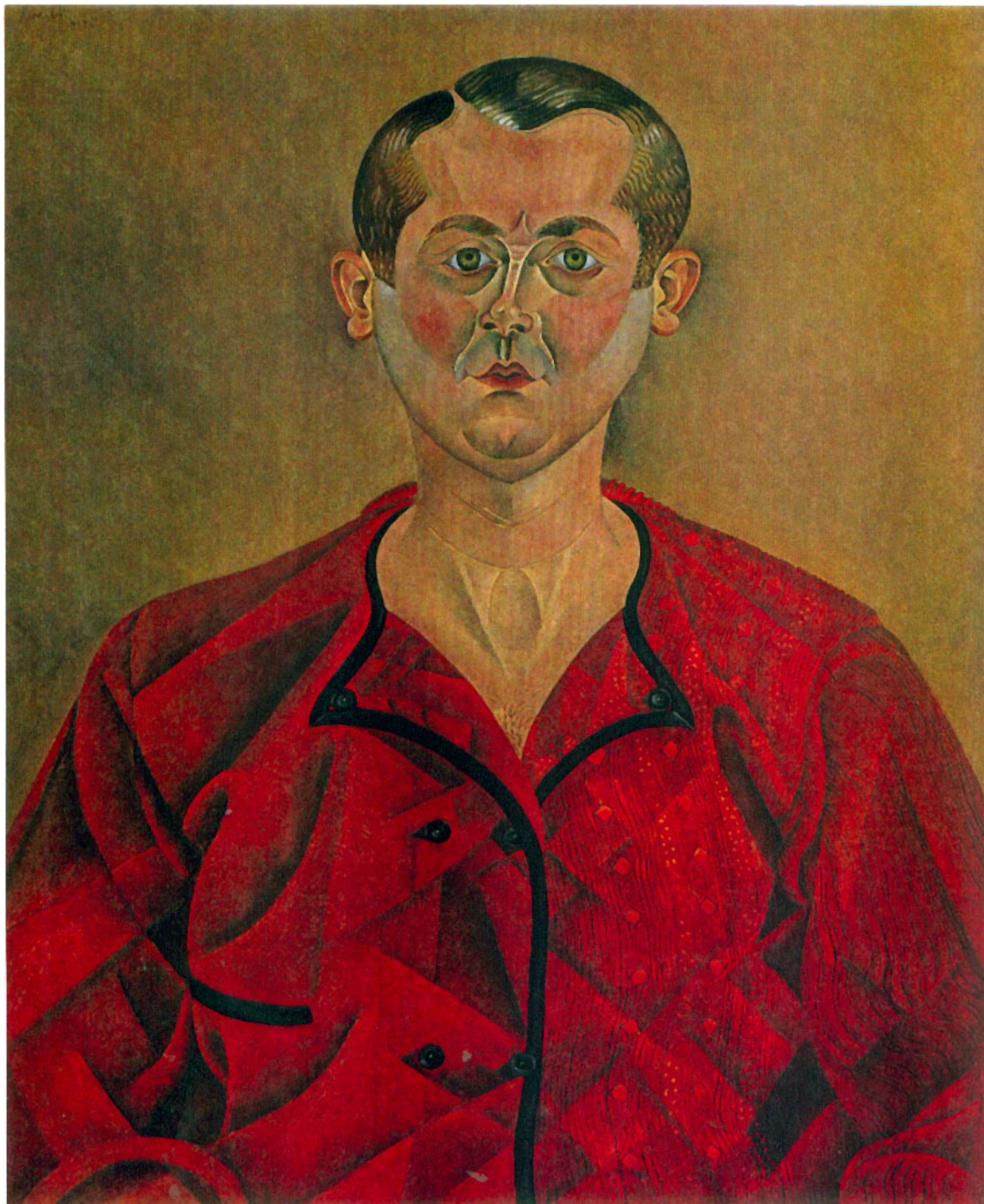
Explicar estos detalles como propios, apenas, de las sabidas deformaciones cubistas o de las libertades cromáticas fauvistas de su estilo pictórico, me parece demasiado simplista. Recuerdo, sobre este particular, que en los otros retratos de esta época, en ninguno de los otros ocho, se observan tales “exageros” representativos.

Y, entonces, cuál sería la intención de Miró al autorepresentarse de forma tan trágicamente jocosa? No tengo dudas en responder que su intención consciente, en este momento sea esta: desvelarnos un espíritu glotón, diría antropofágico, que, al mismo tiempo se desnuda pensativamente solicitante y melancólicamente “cargado” con cosas,

que, a decir verdad, no son del todo tuyas. Las crudas palabras dichas a Trabal, que arriba cité: “En este tiempo me encontraba demasíadamente cargado (yo diría, demasíadamente gordo) – *I was WEIGHED DOWN BY.*.- por muchas influencias”, confieso que mucho me impresionaron y fortalecieron mi lectura personal del significado de la *mimesis* del cuadro, expuesta sintéticamente, para que el lector pueda confirmarla observando y haciendo su lectura personal del mismo.

He aquí, cómo fue escrita esta primera página, muy al estilo sutilmente humorista de Miró, de la autobiografía de su propio espíritu creador y humano.

Creo que la lectura de la próxima página de su otro autorretrato de 1919 ayudará a reforzar esta mi original propuesta interpretativa.



4 Ilustr.

3.2.2: Autorretrato de 1919: *mimesis* de la proclamación de su identidad artística y humana catalanas.

Continuando a hojear las páginas de su breve texto, que nos relata lo que llamo “su personal tragedia autoiconográfica, me detengo, ahora, en la lectura de la segunda página de su autorretrato de 1919.

Esta página se reviste de capital importancia, puesto que, en ella, nos transcribe su épica acción o *mythos* de la proclamación, hecha *praxis*, de su identidad, tanto la artística cuanto la humana de raíces netamente catalanas.

El fuerte espíritu de Miró, en los momentos de mayor dificultad, siempre se alimentaba de la verdad de nuestro dictado: “No hay mal que para bien no venga”. Sea como fuere, lo cierto es que nuestro artista, tres meses pasados del fracaso de su comentada primera exposición individual en la Galería Dalmau, con el espíritu rehecho, tal como un nuevo Zaratustra, busca refugio generador en su “caverna” de Montroig, donde verá nacer el sol de un nuevo día: el del reencuentro renovador con sus raíces atávicas de comunión telúrica con la realidad vida de todas las cosas vivas de su entorno, cuyas fuerzas y dinamismos, en adelante y sin retornos, pasarán a dirigir su nuevo modo de ver y pintar.

En la dialéctica del espíritu creador de Miró no se opera una ruptura con su experiencia pasada de iniciación, sin duda alguna, muy enriquecedora. Su alternancia, pues, de estilo señalaría apenas un avance y reorientación de rumbo, más de acuerdo con su mítica congenialidad catalana. De ahora en adelante, busca sus medios de expresión en las formas y colores con que todas las cosas vivenciadas le revelan su verdad más oculta.

La fase detallista, así llamada por su amigo Ràfols, que se sigue a la anterior, la considero como una fase transitoria de “alfabetización” o de descubierta del lenguaje de todas las cosas creadas de la Naturaleza, que le facilitará la adquisición de nuevos medios de expresión así como la depuración de los anteriormente adquiridos.

Miró, apenas llegado a Montroig, comunica a su confidente Ràfols el entusiasmo que siente por la descubierta de esta nueva orientación estética, cuyos resultados, a ciencia cierta, no sabe aún cómo se conjugarán con los logros expresivos de su fase anterior. Dueño de su nariz como nunca, escribe:

-“ Res de simplifikacions, ni d’abstraccions, noi. Per ara lo que m’interessa més és la cal.ligrafia d’un arbre o d’una teulada, fulla per fulla, rameta per rameta, herba per herba, i teula per teula. Això no vol dir que aquest paisatges al final [no] acabin essent cubistes o rabiosament sintètics. En fi, já ho veurem, lo que si em proposo és treballar molt temps en les teles i deixarles lo més acabades possible, aixís és que al final de la temporada, i després d’haver treballat molt, us comparegui amb poques teles; no hi fa res. Al’hivern vinent seguiran els senyors crítics (hace referencia a los críticos de su primera exposición aludida) dient que persisteixo en la meva desorientació”. (Miró-Declaraciones: 136).

Esta nueva orientación estética, ahora asumida, no es más que un profundamiento de la forma de arte que siempre defendió y que siempre fue fortalecida con el ejemplo de los grandes artistas de su tiempo, a quienes siempre admiró por su impulso pasional con que expresaron la vida de todo lo representado. De nuevo, en el espacio exacto de un año, escribe estas dos cartas a su confidente Ràfols, donde explica su nuevo modo de pintar:

-(11/08/1918)-“ Já veieu que sóc bem lent ambl el treball. Amb el temps de treballar una tela vaig estimant-la, estimació filla de la lenta comprensió. Comprensió lenta de la gran riquesa de matísos concentrada que dóna el sol, Goig d’arribar a comprendre en un paisatge una petita herba- per què despreciar-la? – herba tan grciosa com un arbre o una muntanya. Fora dels primitius i dels japonesos quasi tothom ho deixa això tan diví. Tothom cerca i pinta només les grans masses d’arbres o muntanyes sense sentir la música d’herbetes i petites flors i sense fer cas de les petites pedres d’un barranc- graciosament[...]

No crec en ls que busquen només a escoles que diuen inventar. Tinc odi a tots el pintors que volen teoritzar.

Els grans impresionistes obraren enlluarnats davant la llum- per impuls- Cézanne impulsivament- Picasso impulsivament.

Camí únic, arrollador, impuls del gran motor espiritual- dels elegits”. (Miró – Declaraciones: 137).

- (10/08/1919)-“ Les meves dos pintures han estat canviades mil voltes. Ara tot just comença a veure’s quelcom. De la tela del poble n’estic content; al cap de molt d’estudiar-hi he anat veient, goig intensíssim, les meravelles de la llum, les desfocacions de qu’ens parlava el gran *precursor* Cèzanne. Imagineu-vos el gran goig d’anar treballant temps i temps i descobrir problemes nous!- No he despreciat res, de la *realitat*, convençut que *tot està contingut en ella*. No hi ha res anecdòtic(ni ombres, ni contrallum, ni crepuscles) lo que cal és *pintar-ho*. La tela de la tarda, la dels arbres, també marxa bé. Llum, llum, i els grans problemes que s’en deriven. El sol llisquent, horizontal, m’ha fet fer una mena de puntillisme; desfocacions dels plànols.”(Ibid.: 144).

La naturaleza de esta nueva orientación o viraje estilístico, en realidad, se trata apenas de una depuración y reelaboración de todos los medios de expresión hasta ahora usados, somándose otros de cuño arcaico, como veremos a seguir, al analizar los elementos estilísticos expresivos del cuadro.

De manera correlata, a esta purificación y consolidación de su estilo personal se acrecienta, como fuente motivacional, el fortalecimiento, en su espíritu, de las raíces catalanas de su identidad tanto humana cuanto artística.

Su congenialidad catalana humana payesa: “jo era a pagès !“ -, que transpiró siempre por todos sus poros, especialmente, en esta época del autorretrato, diría yo, que estaba a flor de piel en su espíritu, según atestiguan estas palabras en su entrevista, arriba citada, con Trabal:

-“ Per la meva banda us asseguro que on jo sóc més feliç és a Catalunya, a Montroig, que és on crec que és més Catalunya; el pur català crec que és Tarragona. Sóc molt més feliç anant en suéter i bevent en porró entre els pasegos de Mont-roig que no pas a París entre duqueses en grans palaus i amb smoking. Tota la meva obra és concebuda a Mont-roig tot el que he fet a París és concebut a Mont-roig mai pensant en París, que detesto.”(Miró-Declaraciones: 155)

De otro lado, la fuerza eruptiva de su identidad artística catalana no era menos contagiante en aquel entonces. Por ejemplo, en carta a su amigo Ricart de 31/01/1915, repondiéndole sobre lo que pensaba acerca del *Círculo Artístico de Barcelona*, bajo la orientación de Madrid, hace estas recomendaciones: a) que no participe, supuesto que es frívolo y superficial: *atmosphere of gambling* (casa de juego) and *cocottes*”; b) que continúe en el *Círculo de Sant Lluc*,” madre de una generación entera de genuinos artistas. Concluyendo:

-“Dejemos que la nueva generación, reunida alrededor de la imagen del Sagrado Corazón que preside el salón (de dicho círculo) continúe nuestra tarea de un Renacimiento artístico verdaderamente catalán, cuya pureza es la del niño que es esta Barcelona, tan castigada por los hombres de Iberia”. (Miró apud M. Rowell, *ibid.*: 48-49).

Este mismo entusiasmo por la joven pintura catalana lo registran estas otras palabras de su carta a Ràfols, en 8/05/1920:

-“Plenament convençut, estimat Ràfols, que la *jove pintura catalana és millor* que la jove pintura francesa. Llàstima que al nostre país se’ens negui la vida als artistes ! Potser aquesta manca de protecció ens sigui una disciplina saludable. Aixís, després d’aquest dolor i menyspreu serem més purs”. (Miró- Declaraciones: 150).

Expuesto el significado humano y artístico, de carácter catalanista, que este viraje y purificación estilística despertó en el espíritu de Miró; ahora, antes de mi lectura filosófica del discurso poético de la *mimesis* de esta tela, resumiré la lectura copoetizadora que J.

Dupin hace de la misma, de veras, antológica. Este autor, pues, con su característica e insólita sensibilidad e intuición poética, señala:

1) la importancia antológica de dicha obra:

-“Su segundo Autorretrato se opone al primero del mismo modo que los paisajes de 1918 contrastan con los de 1916 y 1917. Es totalmente extraño a los arrebatos cromáticos, al espesor, a la vehemencia expresiva que tenían libre curso en los retratos marcados por el fauvismo. Es una de las telas más justamente célebres de Miró, que Picasso había elegido para él y que está ahora en el museo del Hôtel Salé de París, reservado al pintor malagueño [...]

2) la originalidad con que Miró salva, en ella, la distancia ontológica entre la representación y el modelo, y, al mismo tiempo “sin complicidad”, paradójicamente, atestaría esta misma distancia, no totalmente transponible, como nos decía Platón. O sea, Miró, en su Autorretrato, no apenas se mira en el espejo, sino que consigue ser espejo, conforme nos recordaba J. Cirlot, citando palabras de P. Elouard, en nuestro epígrafe inicial:

-“En el Autorretrato aguanta por primera vez, sin equívoco y sin subterfugios, la mirada del modelo, en el presente caso su propia mirada reflejada por el espejo, la interrogación de sus propios ojos. La argucia suprema está precisamente ahí: al ponerse en el lugar del modelo, suprime la relación de alteridad que le paraliza para afrontar el extrañamiento absoluto, sin complicidad, de su propio rostro para un retrato sin complacencias ni secretos, tan espléndido como impersonal (yo diría: impersonal/personal) [...]

3) el hecho de que toda la objetividad (*reality*) o verdad de su espíritu verterse en la *mimesis* expresiva:

-“El Autorretrato pone de manifiesto de manera innegable la voluntad de objetividad absoluta a la que tiende Miró. Paradójicamente, es ese esfuerzo de objetivación y de superación el que confiere al cuadro su grandeza y su austera emoción, hija de la gravedad románica. La línea pura y la pincelada refinada, ligera, están absolutamente dominadas por *una expresión total del rostro*. Ya no resulta visible el trabajo sobre la tela; un azul no choca con un amarillo, una forma con otra; la operación material, la expresión sensual, han dejado el sitio al trabajo interior, a la ascesis previa cuyo fruto maduro recogemos, aunque las sendas del creador permanezcan ocultas. La concentración espiritual ha decantado la expresión.” (J. Dupin, *ibid.*: 67-70).

Juntándose a todo lo dicho hasta ahora, mi próxima lectura de la *mimesis* del Autorretrato profundizará más estos dos aspectos: a) estilístico; b) poético-existencial.

El significado estilístico:

Resumidamente, el estilo del lenguaje de este Autorretrato es el mismísimo de *La Masía*, ejecutada poco tiempo después y fruto de una misma disposición anímica. La relación de las dos obras está tan estrecha que el Autorretrato ayuda a entender mejor el contenido de *La Masía*, en la misma medida, que esta última ayuda a entender el contenido del primero. Es por esta razón que repito, en el comentario de ambas obras, algunos textos de las declaraciones hechas por Miró, alusivas a las mismas.

A ojos vistas, el lenguaje de una y otra obra conjuga arcaísmo con modernidad. En ambas, el arcaísmo románico-*naïf* de su estilo sirve para traducir y crear la atmósfera o áurea sagrada o misteriosa que la *rauxa* del espíritu catalán, de forma singular, intuye y percibe en todas las cosas de su entorno y de su cotidiano campones; ya el modernismo cubista serviría para traducir el *seny* o pragmaticidad de este mismo espíritu catalán, conforme expliqué al estudiar *La Masía*.

Por otro lado, su estilo detallista o caligráfico, de inspiración arcaica popular y oriental, no reflejaría apenas una experiencia afectiva de Miró con su tierra, sino que también y, sobre todo, traduciría una preocupación de carácter metafísico-ontológico y que jamás será abandonada por Miró en su obra posterior: la de buscar siempre la mejor manera expresiva para que su palabra pictórica sea lo “mas exacta posible”, platónicamente hablando, suprimiendo así las barreras entre pintura y poesía. Stephen Butler señala esta característica en las obras de esta fase detallista:

-“La palabra “ caligráfico ” marca el primer paso en dirección a las pinturas experimentales del período surrealista- él había comenzado a explorar la relación entre el objeto y el signo, representando el objeto y, por tanto, entre cosa y palabra, palabra y lenguaje”. (S. Butler, 1995: 14).

El significado poético-existencial.

El discurso poético de la *mimesis* de este Autorretrato, según mi lectura, tendría como tema central la proclamación de su identidad humana y artística catalanas. Vista desde la perspectiva de la estructuración ontológica de la interioridad de Miró, que orienta mi análisis, esta página de su tragedia autoiconográfica nos revelaría este nuevo *moment* del desenvolvimiento de su espíritu creador y humano, esciente, ahora, de su compromiso, acción o *praxis* de proclamar a los cuatro vientos su fidelidad inquebrantable a los imperativos de su más ínsito modo de ser *catalá*.

Los lazos entrañables y umbilicales con su tierra-mater, metáfora de su propia identidad catalana, Miró los traduce a través de la *mimesis* de este Autorretrato, que, posteriormente y de forma alusiva, denominó de “*testa-paisatge*. En este sentido, no hay duda de que Miró, cuando tenía en mentes el *Gran auto-retrat*, como él mismo manifiesta en sus apuntes personales, este autorretrato debía ser una obra que: “ *uneix el retrat I (1937), reproduit al llibre, amb la sintesi projectada[...]; que sigui ricament plena de símbols i de records expressats simbolicament*”(Miró,[1942],F.J.M.1879 i 1879 a).

Resulta que, en esta síntesis proyectada, estaba la intención de integrar el simbolismo telúrico nacionalista del Autorretrato, ahora, en estudio, como atestan los mismos apuntes, arriba aludidos:

- 1940: “ Treballar l’Autoretrat que tinc a París com si fos un paisatge. Les venes com si fossin rius, la barba de les galtes com si els pèls fossin un camp d’herba, els volums de la cara com a accidents del terreny, etc. (Miró, 1940-41-F.J.M/ 4456(quadrn F.J.M. 4448-4475).

Señalo que en el Autorretrato, ahora estudiado, la figuración y color de los cabellos su cabeza, así como la de los pelos de sus cejas sugieren también un campo o paisaje de tierra labrada y campos de hierba y los volúmenes de la cara, accidentes de *terreny*.

- 1940-1941: “ Havia també projectat fer un paisatge de Mont-roig. Ara no sento la necessitat de fer-lo, lo que si puc fer, és en el següent auto-retrat- fer una TESTA PAISATGE, amb elements humans que recordin el paisatge d’aquí, metamorfosant-se amb ell”. (Miró, 1941-F.J.M. 4415 b 4416(quadern F.J.M. 4298-4437).

“(…) L’autoretrat que sigui tractat com un paisatge, amb la mateixa tècnica d’un primitiu”. (Miró, 1940-1941.F.J.4469 b(quadern F.J.M. 4448-4475).

Señalo también que en nuestro Autorretrato, el *roig* de su garibaldina sugiere el nombre de Montroig, así como el formato de esta veste sugiere un inmenso paisaje accidentado y sinuosamente labrado.

Concluyendo, Miró, genialmente, a través de la metáfora de esa fusión simbiótica con la tierra-mater -, donde la *mimesis* de su parecido se metamorfosea en un paisaje; y, en retribución amorosa, la *mimesis* del paisaje se metamorfosea en su propio rostro- consigue transcribir el contenido de la verdad de su identidad más profunda, vivenciada,

integralmente, en este nuevo *moment* del desenvolvimiento de su espíritu humano y creador.

Y, como si esto no bastara, el poder creador de Miró nos reserva aún esta otra sorpresa: la de registrar esta experiencia, haciendo que la *mimesis* de su parecido tenga al mismo tiempo, la fuerza y poder imperecederos de un ícono, o imagen sagrada románica.

Todos los estudiosos son unánimes en señalar la presencia de elementos expresivos románicos en esta pintura: mirar fijo, inmovilidad hierática o rigidez bizantina, figura plantada en rigurosa posición frontal etc...

A este respecto, personalmente, defiendo que la figuración de ese Autorretrato integraría, concretamente, elementos expresivos de la pintura mural del Cristo, de autoría del Mestre de Taull, de la iglesia de *San Climent* (*Vall de Boí*) y que se encuentra en el *Museu d'Art de Catalunya*, como el lector podrá constatar en la 5. Ilustr. de mi trabajo.

Esta figura de Cristo por la sensación de equilibrio y fuerza interiores de carácter divino, es considerada como una de las obras primas del Arte Medieval Occidental, y, sin duda, la obra prima del Arte Románico Catalán.

Entre las dos pinturas, pues, puede cotejarse la semejanza de estos elementos expresivos comunes: 1) la decisión y finura de su dibujo; 2) el mismo color del rostro; 3) su énfasis escultural, sobre todo, del cuello que evoca, así, ser la columna románica que sirve de base a su postura hierática; 4) el formato del cabello; 5) la plácida y grave expresión de los labios; 6) las orejas vigilantes; 7) el iluminado mirar pensativo y observador atento; 8) el tratamiento estilizado de las mejillas; 9) la figuración angular y geométrica volumosa de sus vestidos: el formato de los pliegues del lado izquierdo es casi el mismo; 10) el gesto de una majestad asentada, que evoca la posición de descanso de los brazos de ambos personajes etc...



5.Illustr.

Creo todavía que toda esta coincidencia de elementos expresivos en las dos pinturas, nos sería fortuita, sino que Miró, con esta apropiación mimética creadora, lejos de tener una motivación narcisista o sacrílega, por lo contrario, tendría esta motivación secreta -, por lo menos a nivel de su inteligencia inconsciente, como nos decía Nietzsche al referirse al saber de la tragedia de Sófocles- : la de apropiarse de la *mimesis* del Cristo de Taull por haber descubierto que ella sería la “más exacta” para transcribir el carácter sagrado del alma de su pueblo, y que, en esta etapa del desenvolvimiento de su espíritu, reconoce y proclama también suya.

Es romano el dictado; “*Scripta manent et verba volant*”. Esta sería otra de las razones, que lo impulsaría a registrar su mensaje con la fuerza de la letra pintada del ícono más emblemático del alma de su pueblo. Sobre el carácter indeleble y divino de la letra pintada o esculpida en las figuras y símbolos románicos, Manuel Guerra escribe:

-“Las figuras y símbolos románicos, más que palabras fácilmente“ llevadas por el viento, sin posibilidad de retención fácil, son letras y silencios. La palabra suele distraer por el hecho de ser palabra, mucho más si hay barullo multitudinario. La piedra o la madera nos lleva sobre su texto esculpido o pintado, porque la piedra es silencio, fiel guardador de la realidad grabada en su superficie. Según Plutarco (s. I-II d. C.), el cocodrilo es imagen de la divinidad por ser el único animal que carece de lengua. Y la inteligencia divina no necesita de palabras para manifestarse; se comunica por medio del silencio y en el silencio exterior e interior al mismo tiempo que por los caminos del silencio avanza y gobierna con equidad los acontecimientos, las cosas, personas e historia.”(M. Guerra, 1993: 95-96).

La tela de Miró es la piedra de MONT-ROIG, donde está grabado y proclamado, en silencio sagrado, el grito de su alma catalana.

Por esta razón, propugno que el lugar de esta tela, expuesta, según la última información de J. Dupin, en el *Musèe Picasso* de París, al igual que el de *La Masia*, sólo puede ser Catalunya. Valga mi modesta sugestión.

3.2.3: Autorretratos: I de 1937-38 y II de 1938, junto con la serie de los esbozos explicativos de 1938: *mimesis* de la descubierta de su participación en el devenir cósmico a través de su gesta existencial de motivación semita-catalana.

Conforme reza el contenido de la proposición, mi actual lectura versará sobre tres páginas autoiconográficas, que, como las anteriores, nos relatan la autobiografía de la vida de su espíritu en su desenvolvimiento humano y creacional. Esta combinación de textos es exigida por el hecho de los tres transcribir la *mimesis* de una única verdad: la gesta de su existir en la cualidad de catalán semita.

En el Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Primer Centenario del Nacimiento de Miró: *Joan Miró-1893 -1993*, sobre el tema del autorretrato, leemos:

-“El període comprès entre 1937 i 1942 és un dels moments en què Joan Miró s’hi dedicà més intensament.

A més, de l’Autoretrat (n. cat. 151) i l’Autoretrat II (n.cat.152) tenim constància, a través de diversos dibuixos i anotacions, del seu interès per fer-ne noves versions, que no va arribar a realitzar”. (Apud Acatálogo: *Joan Miró-1893-1993*: 347).

Personalmente agrupo estos esbozos en estas dos series:

a) la de 1938, que, a mi ver, nos revelaría la intención del artista preparar otra versión del Autorretrato II. Este “autorretrato III” serviría para mejor explicitar el discurso poético del Autorretrato II, cuyo contenido, según justificaré, es una explanación del contenido poético del Autorretrato I. A mi ver, pues, el contenido del I es tan denso que a Miró no le basta una sola página para comunicarlo.

A respecto de la fecha de esta serie, en el Catálogo citado, encuéntrase esta observación:

- “Obervació: Atès que els dibuixos d’aquesta sèrie estan datats entre el 30.12.1938 i el 2.1.1939 i que Miró en alguns casos va corregir la data de 1939 per 1938, suposem que el dibuix datat el 30/ 12/ 39 és del 1938 F.J.M. 1536 adherit damunt F.J.M. 1537 Fundació Joan Miró, Barcelona”. (ibid.: 348).

Este detalle es de suma importancia, puesto que apoya mi propuesta sobre la relación de esta serie de esbozos con el Autorretrato II y la de ella anunciar una nueva versión no llevada a cabo del mismo. Conviene recordar que este Autorretrato fue realizado a finales del año 1938 y toda esta serie de 7 esbozos, fueron realizados: 6 en 30/12/1938 y el último, seguidamente, en 2/1/1939.

b)la de 1942, cuyo objetivo sería servir de base para su proyectado “Gran Auto-retrat”/ síntesis, anteriormente comentado.

Como expondré a su debido tiempo, los dos últimos esbozos de esta serie, sin embargo, no dejaron de tener utilidad y su contenido embrionario estará presente en su último Autorretrato superpuesto de 1960.

Esta separación de ambas series se hace necesaria para poder distinguir cada paso del desenvolvimiento del espíritu de Miró en el acaecer de su existir y que, en cada momento, nos revelaría nuevas facetas de una misma verdad: en nuestro caso, la de la *mimesis* del *mythos* de su interioridad humana y creacional.

Quiero decir con esto que el contenido del discurso poético de la *mimesis* de los autorretratos y esbozos ahora analizados no es el mismo que el de los esbozos de su “Gran Auto-retrat”, puesto que, como Miró revela en sus apuntes personales, cada autoretrato revela un “altre estat d’esperit”, que yo traduzco como un nuevo desenvolvimiento espiritual:

-“Auto-retrat: no hi ha per pintar-lo exactament com el vareig dibuixar, puix respon a un altre estat d’esperit”. (Miró [1942], F.J.M. 1879 b i 1879 a).

Fiel a esta orientación metodológica haré una lectura por separado de cada una de las tres páginas anunciadas en mi proposición, donde Miró, didácticamente, transcribe la verdad del devenir de su existencia como catalán semita.



6.Iustr.

3.2.3.1: Lectura del Autorretrato I, 1937-1938:

El espíritu mironiano de elegido siempre renace más fuerte a partir de los contratiempos. Como ya vimos, de la adversidad nacieron el *Autorretrato* de 1919 y *La Masia* de 1921-1922.

De la misma forma, ahora -, después de la fase purificadora del “Asesinato de la Pintura” (1929-1934, buscando, desesperadamente e insatisfecho, nuevos medios de expresión, que no fueran apenas los de los pinceles, y después de la penosa fase de “Las pinturas salvajes”, una catarsis de su sufrimiento delante una patria, que caminaba para su desintegración social y propia autodestrucción- en plena Guerra Civil Española, cuando estaba “totalmente deprimido y desorientado” (M. Rowell, *ibid.*: 293), su espíritu renace de nuevo, llevando a cabo estas dos telas antológicas: *Natura morta amb el sabotot*, 1937 y *Autorretrato I, 1937-1938*, que Miró considera sus obras más importantes junto con *La Masia*.

Miró las termina en París, en su taller montado en la habitación que le cedió Pierre Loeb.

Como bien señala M. Rowell: “esta vuelta a un estilo realista de pintura (en contraste a la de origen onírico de las décadas anteriores del veinte y del treinta), tuvo para él un profundo significado”. (*Ibid.*: 156) . A mi juicio, el significado de un compromiso existencial con la trágica realidad de su tiempo, superando lo apenas anecdótico y descubriendo su dimensión absoluta en la perspectiva de un devenir cósmico, lleno de sentido y de responsabilidad.

En la II parte, ya expliqué la importancia de la tela *Natura morta del sabotot* por su relación con *Las Constelaciones* y por su significado de señalar la madurez creadora de Miró.

La importancia del Autorretrato, ahora en estudio, a mi juicio, se situaría en otro plano, puesto que nos develaría un aspecto nuevo: el de su compromiso y optimismo existenciales, fruto de una espiritualidad catalana-semita.

Este aspecto más existencial y humano del Autorretrato, sin dejar de lado su alcance artístico, Miró lo revela en el contenido de estas dos cartas, escritas, en el espacio de un mes, entre febrero y marzo de 1938, a P.Matisse, cuando relata que considera esta tela “la obra más importante de su vida”, supuesto que es “un resumen de toda su vida”:

-“La feina va bé. He destruït diverses vegades el meu retrat, i ara em sembla que vaig pel bom camí, d'aquí a uns dies l'hauré dibuixat i el faré fotografiar i uns n'enviaré una còpia perquè veieu de què es tracta. Serà una obra que RESUMIRÁ TOTA LA MEVA VIDA i que serà molt representativa en la història de la pintura”.

-“ Aquí la feina va endavant. Já he dibuixat el retrat, després d'haver-lo destruït diverses vegades; he girat la tela de care a la paret durant uns quatre dies per començar a pintar-la amb els ulls frescos, em sembla que serà l'obra més important de la meva vida. Potser la calcaré per conservar-ne el dibuix, que já és tot sol, una cosa d'envergadura”. (Miró –Declaraciones: 350.

Antes, empero, de analizar este contenido poético existencial expondré, por boca de Miró, cómo se procesó la ejecución y un poco de la historia de esta tela, conforme publicó Bernier:

-“Voleu que us parli de les teles antigues que vaig tornar a treballar? Donç us explicaré l'Autoretrat. El vaig començar l'any 1937. Volia que fos extremadament exacte. Vaig agafar un d'aquells miralls d'augment que hi ha gent que fa servir per afaitar-se, el vaig posar a banda i banda, al voltant del meu rostre, i vaig dibuixar tot el que veia, de manera mol minuciosa. Vaig fer un dibuix mol gran, més gran que el natural. Es va vendre, s'en va anar a Amèrica. Pero em sabia greu no no ternir-lo. Estava acabat, però m'hauria agradat conservar-lo amb mí”. (Miró-Declaraciones: 431).

Sobre el análisis de su contenido poético existencial, más una vez, se destaca la lectura de J. Dupin, al subrayar estos dos aspectos constituyentes de su *mimesis*: 1) “un autorretrato visionario de un pintor visionario”; 2) un autorretrato donde: “las llamas

anudan y desanudan hasta el infinito la apariencia de un rostro para entregarnos el alma del pintor en lucha con su tormento”. Así siendo, Dupin con una impar sensibilidad copoetizadora, señala:

a) cómo en el autorretrato se objetiva el rostro trágico “de un pintor visionario” “captado en plena aventura atormentadora”:

-“Es imposible hablar, a propósito de este *Autorretrato*, de realismo o de surrealismo, aunque sí de realismo total, de ese realismo que plasma, en rigurosa objetivación, tanto la realidad interior como las apariencias externas: el retrato visionario de un pintor visionario. El cuadro nos pone en presencia, por primera y última vez, del rostro trágico de Miró, del Miró que nos deja entrever una parte importante de su obra, pero el pudor, la timidez, cierta concepción de la dignidad disimulaban resueltamente, en la vida cotidiana, a los embates de la curiosidad o de la amistad.

Esta obra es ante todo un dibujo realista minucioso y profundo. Aquí la línea suave y fluida, maravilloso arabesco, no se contenta con su propio y caprichoso juego, vuela en busca de una verdad difícil. No pretende fijar nada de modo definitivo, pero parece entregarse, someterse *con certeza* a la ambigüedad, a la vida compleja y a lo inaprehensible del rostro. El modelado se apoya, la sostiene, permite la progresiva conquista. Ninguna línea prevalece sobre las otras, ninguna vacila, Y de la sabia multiplicidad de sus melódicos trazos emerge y se precisa, poco a poco, el rostro, como detenido en su surgimiento, captado en plena aventura atormentadora ”.

a) cómo la metáfora del fuego traduce la lucha y fuerza de su interioridad en su devenir existencial cósmico:

-“La morfología de la cabeza, el dibujo de la boca, de la nariz, de las orejas y de los ojos son de una exactitud infalible. Pero la voluntad de exactitud está llevada hasta tal grado, hasta tal *exceso*, que lo fantástico hace irrupción como por añadidura. El trazo, al principio realista, se calienta, se inflama, arde literalmente en su repetición; parece que el

rostro no pueda expresar su verdad más que a través de ese tramado llameante del que emerge o, más bien, del que está constituido. No tardan en añadirse a las apariencias de llamas las formas precisas de las mismas; los astros se incendian y flamean en la carne, nacen estrellas; todas las peculiaridades del rostro están sometidas, para poder aparecer, a la fatalidad de un mundo astral o ígneo que responde al incendio cromático del *Bodegón del zapato viejo*. El incendio resuelve el conflicto agotador de la expresión metamórfica. Sin embargo, es preciso insistir en ello, el rostro no se muestra *detrás* de una cortina de llamas y de astros efervescentes, sino que se identifica con el fuego y, por confusión de substancias, la carne arde con fuego interior y el fuego se hace carne para poder ser visible. Las llamas anudan y desanudan hasta el infinito la apariencia de un rostro para entregarnos el alma del pintor en lucha con su tormento”. (Ibid.: 223-224).

Por otro lado, J. Cirlot, con su sutil intuición poética, en su lectura de este *Autorretrato*, subraya también este *ethos* existencial, al explicar que, en esta obra, se opera un mágico renacer del espíritu de Miró, y su modo de ser más esencial : “el Miró de las profundidades”. “Insondable”. El parecido, pues, de este *Autorretrato* traspasa lo apenas convencional o sabido de su tímida, inalterable y monacal figura, al transparentar lo que llama de “los cinco milagros existenciales”:

-“Es probable que a este hombre le suceda en cierta manera lo que a Plotino, el alejandrino: que le avergüence existir en una realidad corporal en la que poder ser atrapado. El vive dentro de sí y sólo para sí; éste es el egoísmo de la semilla y de la espiga que luego nos da el pan. Cómo cabrían dentro de este marco azul y amarillo los románticos excesos de un Byron, de un Wagner o de un Dalí? Gasch nos describe a Miró con los rasgos patriarcales y sencillos de un romano de los tiempos de la República; uno de aquellos hombres que araban sus propiedades y que comían en compañía de sus esclavos hasta el momento en el que la armadura y el mando los investían de una actitud sagrada. De semejante vía, tan sencilla como la de cualquier otro padre de familia, surge Miró cuando se entrega a la labor creadora, para realizarse auténticamente. Entonces, olvidado de toda la contingencia que determina su posición aludida, aparece el Miró de las profundidades, tal como en su *Autorretrato*, de 1938, se ve a sí mismo. La índole mágica de su renacer en la

obra está expuesta con toda claridad en esa composición taladrada de signos, hecha a puro golpe de confabulaciones insondables. El rostro traspasa la espesura sombría de la costumbre, haces luminosos acompañan su emerger hacia la luz, y la mirada se establece como la máxima de las posibilidades. En Miró se hace conciencia la escala de los cinco milagros existenciales: estar, ver, comprender, expresar y representar. El hubiese realizado su pintura exactamente de haber permanecido en soledad absoluta o rodeado de la máxima incompreensión. El hecho de que el triunfo le acogiese en plena juventud no ha hecho sino inclinar el “tono” de su obra hacia un matiz optimista que, acaso, se hubiese velado de no ser así. Pero los cinco milagros antes aludidos bastaban y bastan. Qué puede valer más allá de ellos?”. (Ibid.: 9-10).

Efectivamente, este *Autorretrato*, consigue, como pretendía Miró, una *mimesis* lo más exacta o verídica posible de su parecido físico o externo: “volia que fos extremadement exacte”, al punto de usar un espejo de aumento para poder ver mejor cada mínimo detalle de su rostro: “i vaig dibuixar el que veia de forma molt minuciosa”. Resulta, sin embargo, que todo este esmero para conseguir una transcripción gráfica hiperrealista tiene una intención, como aconteció con el estilo detallista de *La Masia*, de traducir, en el presente caso, no apenas la riqueza de la verdad esencial de lo representado, sino y, sobre todo, traducir las fuerzas y dinamismos cósmicos que dirigen el devenir de su configuración tanto corporal como espiritual.

Así siendo, este *Autorretrato* es la *mimesis* exacta de esta “surrealidad” de su “*essential self*”, que está *derrière le miroir* de su apariencia física, gracias a la *scintilla* de su espíritu creador, que consigue con su luz hacer visible: “esta realidad más profunda, irónica, que se befa de la que aparece a nuestros ojos; y, sin embargo, es la misma [...] En tal caso, todo se vuelve insólito, inestable, claro y al mismo tiempo marañado. Las formas se engendran transformándose enteramente.

Ellas se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro, tocan con los pies las raíces, son también raíces y se pierden finalmente en la cabellera de las constelaciones”. (ibid.loc. cit.).

Y cuál sería la verdad que plasma esta pléyade de signos, que se forman a través de las llamas del fuego de su interioridad creadora y, en esta tela, tal cual la zarza de Moisés arde sin consumirse? En pocas palabras, respondo con el contenido de mi proporción inicial: la de la descubierta de su participación en el devenir cósmico a través de su gesta existencial de motivación semita-catalana.

No tengo duda que la página de ese *Autorretrato* constituye el ápice de su personal tragedia autoiconográfica, en el sentido de que ella nos revelaría el secreto de su habitar poético o existir religioso así como el de su fidelidad inquebrantable a su *mistva*(misión), como *hassid*(devoto) *Adán Cadmón*, que su espiritualidad catalana-semita, sinónimo de cabalística, le dicta en los más profundo de su alma.

En este *Autorretrato*, no obstante, el contenido de esta verdad existencial, de la misma forma que en *La Masia*, es apenas anunciado y no debidamente explicado. Esta explicación estará a cargo de las otras dos páginas autoiconográficas o biográficas del desenvolvimiento de su espíritu ya aludidas: la de su *Autorretrato II*, de 1938 y la de los dibujos preparatorios de lo que sería su *Autorretrato III*, también con fecha de 1938. A mi juicio, ellas dos formarían, con la primera, un tríptico monolítico y didáctico que: “resumirá toda la meva vida”, como *mimesis* exacta de la verdad del *mythos* de su *ethos* existencial *jueu*.

Antes, sin embargo, de proseguir con la lectura de estas otras dos páginas, quiero subrayar el carácter substantivo y singular del dibujo de este *Autorretrato*.

No tengo dudas de que Miró, por causa de este particular, por primera vez en su vida, se atreve a transgredir los límites de su monacal modestia, al declarar sobre la cualidad del dibujo de esta tela; “será mol representativa en la historia de la pintura” así como esperaba que su otra tela coetánea de la *Natura morta amb sabatot* de 1938: “aguanti la comparació amb Zurbarán i amb Velázquez”. (Miró-Declaraciones: 339).

Resulta de veras instigante que un mismo Miró, que -, al inicio de su carrera, confidenciaba en carta a su amigo Ràfols, 8/5/1920, su falta de destreza para el dibujo: "Altrament, já sabeu qu la meva mà no és agil(remercio a Déu, més val això que cervell pesant i mà lleugera)". (Miró-Declaraciones: 150)- ahora, a partir de estas dos telas, revele y proclame una capacidad teológica de dibujo, al conseguir plasmar gráficamente las fuerzas interiores e "inaprehensibles" de los objetos representados.

Recuerdo que, en la Historia de la Pintura, Giuseppe Arcimboldo (1527) con sus figuraciones retratistas orgánicas, tan apreciadas por los surrealistas, con su destreza de dibujo, consigue apenas configurar rostros anónimos humanos, como alegorías de las estaciones del año o de los cuatro elementos de la naturaleza, a partir de formas de árboles, de animales o de legumbres, montando con ellas una especie de mosaico. Y para citar otro ejemplo, recuerdo que nuestro Dalí, otro mágico de las posibilidades del dibujo, consigue representar de forma simultánea y disyuntiva dos objetos en una misma tela, o sea, que una tela represente, a la vez, un paisaje y un bodegón. A la argucia del espectador cabe descubrir el secreto de este trueque. En este caso, se trata apenas de una ingeniosa yuxtaposición de formas semejantes, que hay que saber discernir y separar visualmente.

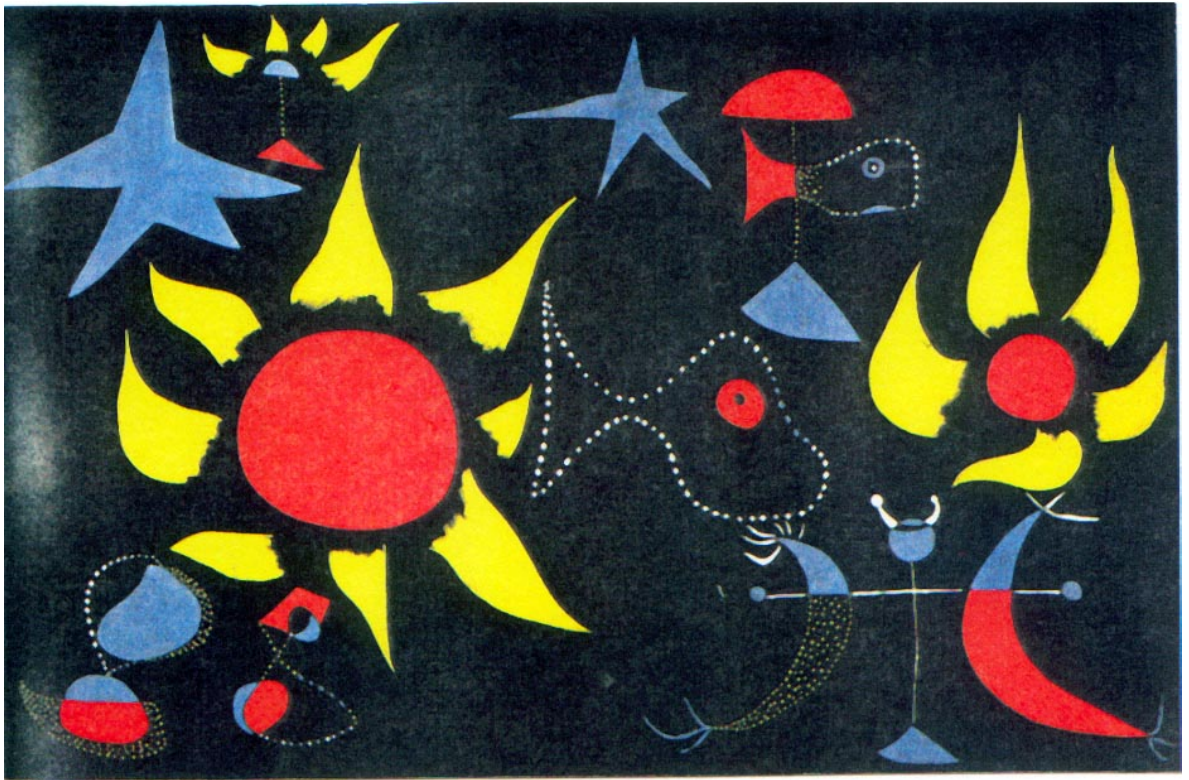
Nuestro imprevisible Miró, en cambio, con una teológica capacidad de dibujo insospechada, consigue logros mucho más osados aún, como el de transcribir el dinamismo de todas las fuerzas y formas cósmicas, que en su insondable e incestuoso devenir engendran la *mimesis* de todas las cosas creadas, incluso la de su propio rostro, como arriba nos explicaba: "las formas se engendran, trasformándose enteramente. Ellas se intercambian y crean así la realidad de un universo de signos y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro..."

Como ejemplo de esta divina transcripción gráfica de ese "intercambio de figuras que pasan de un reino para otro" señalo la figuración cósmica del pequeño detalle de su mentón (7 ilustr.), donde formas cósmicas circulares, ondulares, embrionarias etc...se enraízan, engendran y configuran un nuevo signo: el de su característica e inconfundible barbilla, en armonía sinfónica con el fluir astral y telúrico de la totalidad del dibujo del

Autorretrato, cuya línea, conforme intuyó J. Dupin: “ no se contenta con su propio y caprichoso juego, vuela en busca de una verdad difícil. No pretende fijar nada de modo definitivo, pero parece entregarse, someterse *con certeza* a la ambigüedad, a la vida y a lo inaprehensible del rostro”. (ibid., loc. cit.)



7. Ilustr.



8.Iustr.

3.2.3.2: Lectura del Autorretrato II,1938:

Antes de exponer y justificar el contenido poético y su función complementaria explicativa de este enigmático *Autorretrato*, resumiré los puntos centrales de la lectura de esta tela, hecha que por J. Dupin. No hay duda que sus comentarios nos ayudarán a experimentar el clima oracular, criptográfico, esotérico y religioso de este cuadro, cuyo enigma me recuerda el de la Esfinge de Tebas. Fuera de esta atmósfera sagrada y misteriosa, que el citado poeta francés, magistralmente describe, esta obra, a primera vista, puede parecer una creación psicopatológica de carácter disociativo esquizofrénico.

El citado autor, en su análisis interpretativa, parte de supuesto de la riqueza poética que contiene dicha tela, “tan pura, tan simplemente Miró”:

-“Ante un cuadro tan pura, tan simplemente Miró, nadie puede dejar de quedarse maravillado del poder evocador de las figuras, del fulgor y de la intensidad de los colores, de la justeza y libertad de la composición alegremente ritmada”.

Simultáneamente, hace una minuciosa descripción de todos sus elementos figurativos; preguntándose atónito por el significado de los mismos y por su posible relación con el *Autorretrato I*:

-“Los astros u ojos son, no obstante, los únicos elementos que permiten justificar, audazmente, el título del autorretrato. Resulta difícil de admitir si no penetramos en el recorrido subterráneo de la lógica creadora de Miró, análogo a la desaparición y reaparición de un río. Dos soles rojos sobre fondo negro que difunden densas llamas: son eso los ojos del pinto? Las restantes figuras del cuadro obedecen misteriosamente a la misma ley de la reduplicación: dos estrellas con puntas aguzadas, dos medias lunas formando las alas de un insecto, dos peces punteados, otros dos pares de signos indescifrables completan la dual composición [...]

Pero, y el título? Por qué un insecto con alas en forma de media luna? Por qué dos peces de ojos fijos? Por qué el fondo negro y los astros? Parece como si Miró se las ingeniara para despistarnos o confundirnos, para impedirnos comparar los dos autorretratos. El primero es un dibujo realista llevado hasta lo fantástico y que rechaza el color. El segundo, un cuadro de poderosas armonías cromáticas, pero exento de toda notación referente al modelo ”.

Exponiendo, finalmente, su conjetura interpretativa:

-“Acaso sólo hay que ver un *Autorretrato* en dos cuadros, la doble apariencia y la contradicción de un rostro y de un entorno imaginario? En este caso, el primer cuadro expresaría el enfrentamiento con la muerte en un puro dibujo meticuloso y obstinado hasta el arrebatado, mientras que el segundo celebraría el triunfo de la vida mediante la liberación conjugada del signo y del color”. (J. Dupin, *ibid.*: 224).

A mi juicio, como expuse arriba, esta lectura tiene apenas el gran mérito de intuir el misterio que despierta esta tela y de saberlo, poéticamente, comunicar al lector, sin conseguir, no obstante, descifrar su contenido, aparentemente enigmático , ya que, como explicaré y anuncié, el discurso poético de este *Autorretrato II* tendría una finalidad didáctica de explicar mejor el contenido poético del anterior *Autorretrato I*, con tal claridad que nos deja, a primera vista, ofuscados, si no sabemos mirarlos desde la perspectiva de la verdad religiosa semita que traducen y el espíritu de Miró consigue dramatizar pictóricamente.

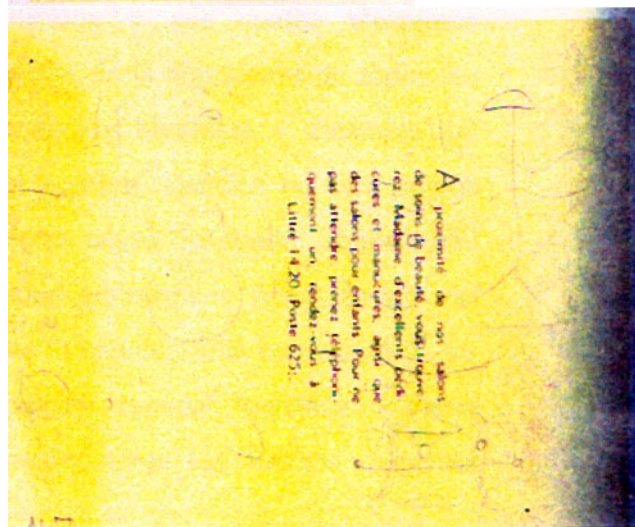
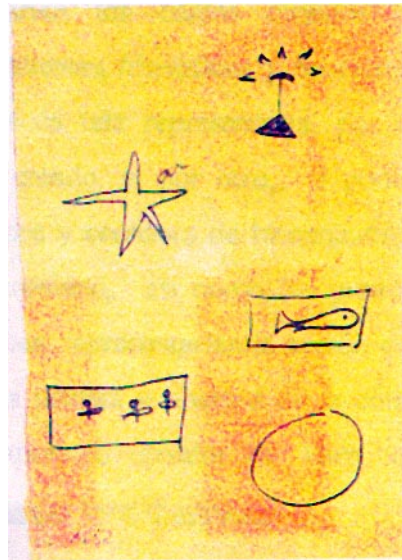
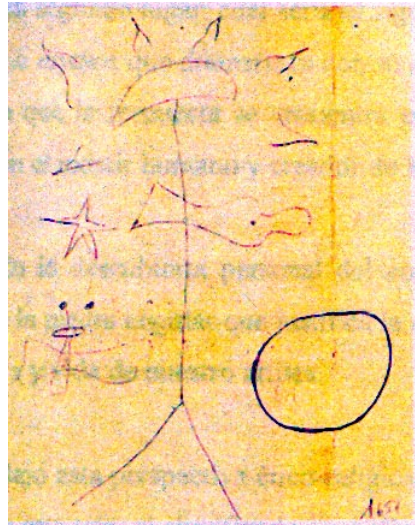
De hecho, los dos autorretratos forman “un *Autorretrato* en dos cuadros”. O dicho de otro modo, empleando mi imagen: ambos son como dos páginas de un mismo texto poético, que contiene una única verdad: la del *mythos* del *ethos* existencial semita del espíritu de Miró, cuyo horizonte cósmico y contenido, el primer autorretrato apenas describiría, y, el segundo, explicaría.

De otro lado, no hay duda que el lenguaje de esta tela tiene una escrita hieroglífica, que me recuerda la de la *Piedra de Roseta* (196 a d.C.), cuyo contenido sería imposible de descifrar sin la clave sígnica que nos ofrecen los tres esbozos preparatorios de la misma (9. Ilustr.)

Gracias a la descubierta personal de esta clave sígnica de los referidos esbozos me fue fácil descubrir todas las verdades que esta tela, junto con la del *Autorretrato I*, nos quieren comunicar sobre el saber existencial mítico que dirigió toda la vida de nuestro artista, constituyendo, por esta razón, una y otra: “*una obra que resumirá toda la meva vida*”, según palabras de su propio autor.

Primeramente, esta clave sígnica nos descubre lo que representa cada una de las cinco figuraciones, que de forma reduplicada y estilizada diferente, como en el caso del insecto, aparecen en la tela. Siendo ellas:

- 1) la de una figura humana;
- 2) la del sol;
- 3) la de una estrella;
- 4) la de un pez;
- 5) la de un insecto (s);



9.Iustr.

En segundo lugar, cuál sería el significado simbólico de estos cinco personajes y del tramado o *mythos* que dramatizan con su acción conjunta en el palco de la tela? Categóricamente defiendo que la respuesta se encuentra en la *Weltanschauung* cabalista, cuyos principios dirigieron el existir humano y creador de Miró.

En la descubierta personal del contenido poético religioso semita de esta tela se cimienta la piedra angular que justifica la originalidad y pertenencia de mi lectura filosófica de la obra y vida de nuestro artista.

Bajo esta perspectiva ético-religiosa semita, tantas veces expuesta, es fácil descubrir ahora, en esta tela, el significado simbólico esotérico de las cinco figuraciones, así como el del drama de su acción unificadora que sugieren por su dualidad, por su dinamismo cromático, por su composición harmónica, por el dinamismo, en algunas de ellas, de sus líneas en su estado embrionario de puntos etc...

A la luz de este referencial místico semita descubrimos que: 1) la figura humana representaría el *Adán Cadmón* mironiano ya explicado; 2) los otros cuatro elementos representarían los cuatro mundos o reinos cabalísticos y sus cuatro elementos correspondientes filosóficos presocráticos; 3) la duplicación de la figuración de todos los elementos de la tela representaría, por un lado, la concepción bivalente y dinámica del universo creado, y, por otro, el poder unificador del hombre, ejercido en esta misión cooperadora y creadora de integración cósmica; 4) el color negro del fondo -símbolo del *Neant* mironiano, así como los puntos en su dinamismo embrionario lineal de algunas figuraciones, representarían la acción del devenir de todo lo creado; 5) “la intensidad de los colores, la justeza y libertad de la composición alegremente ritmada” representarían este *kosmeo* apolíneo creador de Miró, que organiza *estéticamente* las fuerzas dispersas originarias del *kaos* dionisiaco.

En esta cosmovisión semita cabalística destacarían estos cuatro principios fundamentales:

1º) El de la unión de los cuatro mundos, gracias a la acción del Dios Creador, explicado por Peradejordi con estas palabras:

-“Leemos en el libro de Isaías (XLII-7): “... a todos cuantos he llamado por mi Nombre, pues los he creado, los he formado; sí, los he hecho para mi gloria ”.

Los cuatro niveles expresados por estos cuatro verbos, llamar, crear, formar y hacer, se encuentran constantemente tanto en el texto bíblico como en los libros de los cabalistas. Corresponden simbólicamente a las cuatro partes del Árbol de la Vida (raíz, tronco, ramas y fruto) e, incluso, a las cuatro letras del Tetragrama IHWH.

En el árbol sephirótico, estos cuatro niveles corresponden a los cuatro mundos:

1. -El mundo de la Emanación (*Olam ha Atsiluth*), mundo transcendente formado por las tres primeras *sephiroth*.

2. - El mundo de la Creación (*Olam ha Beriyah*), formado por la cuarta, quinta y sexta *sephiroth*.

3. -El mundo de la Formación (*Olam ha Yetsirah*), formado por la séptima, octava y novena *sephiroth*.

4.- El mundo de la Acción (*Olam ha Assiah*), formado por la décima *sephirah*.

Estos cuatro mundos han sido asociados también a los cuatro elementos. El primero de ellos al Fuego; recordemos que está encabezado por la *sephirah Kether*, que guarda cierta afinidad con la corona de doce estrellas del *Apocalipsis (XII-1)*. El segundo correspondería al Aire; es el Soplo, el espíritu de la Vida que, según el hermetismo contiene el fuego en su vientre. El tercero correspondería al Agua, y el cuarto a la Tierra, el elemento más concreto, más grosero ”. (J. Peradejordi, 1966: 55-56).

Es cierto que los cuatro mundos, donde el hombre/ Adán Cadmón ejerce, junto con Dios Creador, la unificación de los mismos, son representados por Miró con el simbolismo de los cuatro elementos filosóficos presocráticos, a saber: el Fuego, con la imagen del Sol; el Aire, con la imagen de la estrella celeste azul (el color azul por su relación esencial con el cielo, representa el mundo de lo etéreo); el Agua, con la imagen del pez; la Tierra con la imagen del insecto (Miró, comentando su presencia en su tela *El Carnaval d'Arlequí*, 1924-1925, dijo: “ el *animals i sobre tot els insectes, que sempre m’han interessat molt*”. (Miró-Declaraciones: 190).

A mi juicio, la representación de estos cuatro elementos de la cosmología presocrática, gracias a la presencia del hombre, como protagonista de la acción que sugiere la tela, adquirirían una nueva dimensión simbólica humanista y teológica, propia de la tradición semita, enriqueciéndose mutuamente las dos tradiciones: la natural y la revelada.

2º) El de la libre participación humana en esta voluntad divina de integración de los cuatro mundos o reinos de la Creación.

A. Safrán explica la naturaleza de esta acción humana creadora coparticipante:

-“Los cuatro mundos reunidos en un solo corresponden a las letras del nombre divino YHVH, el Chem Ha Va YaH, que representa la Voluntad creadora de Dios. El hombre que, en virtud de su acción unificadora, reduce estos cuatro mundos a uno solo, reúne igualmente en un nombre los cuatro principios voluntaristas divinos”. (A Safrán, 1989: 229).

3º) El de la concepción bivalente o dual del espíritu o alma humana: elemento masculino y femenino.

También es el profesor Safran quien explica la naturaleza de este peculiar rango ontológico del alma humana:

-“La Cábala descubre en cada ser masculino un elemento oculto, virtual, femenino, y en cada ser femenino un elemento oculto, virtual, masculino. En cada ser vivo se cumple un proceso de acoplamientos de elementos, y de ese proceso se sigue la vida del organismo, como prueba la biología.

Los dos principios fundamentales del alma humana, el *hessed* y la *gvura*, la gracia y el poder, ocultan uno y otro una virtualidad del principio adverso. Porque ambos reflejan los atributos divinos del *hessed* y de *gvura*, que se unen para formar una unidad: sólo sus manifestaciones aparecen ante el hombre diferenciados.”(ibid.: 159).

Señalo que Miró, posteriormente, representará esta concepción bivalente-unitaria: masculino/femenino del alma humana a través del simbolismo de la media luna, que está en la cabeza de sus dos esculturas: *Pájaro Sol y Pájaro Luna*, 1968, según comenté en la primera parte. Llama la atención que estas dos medias lunas aparezcan con forma de alas en el antropomórfico insecto del cuadro ahora comentado. Su referencia a la pareja humana queda claro por la presencia de las dos figuraciones estilizadas, que aparecen en el lado izquierdo de la referida tela, sin duda representando la pareja hombre/mujer.

4) El complementario del anterior de que la unidad indisoluble constitutiva del cuerpo y alma, que caracteriza también la naturaleza del ser humano es el atributo ontológico que posibilita al hombre ser artífice de la unión de los cuatro reinos.

También es Safran quien explica este rango ontológico del ser humano que le posibilita y urge, como “corazón de la creación, conducir también al mundo a su unidad”. Explica:

-“También la Cábala considera la singularidad del fenómeno humano. La constitución del hombre es, a la vez, compleja y centralizada. En él se concentra el esfuerzo del universo con vistas a su perfeccionamiento, a su integración en un todo. Porque el hombre es el corazón de la creación. Tiene conciencia de su propia unidad y así puede conducir al mundo a su unidad.

Así, pues, es la tesis de la unidad del hombre, mas que la de su unicidad, la que más acerca la ciencia moderna a la Cábala. La concepción del dualismo cuerpo-espíritu ha sido reemplazada por la de la unidad de vida, unidad que resulta, ciertamente, de una dualidad móvil, dinámica y equilibrada.

La medicina y la psicología han dejado ya de ver en el ser humano un ser doble. Lo contemplan en su totalidad: el cuerpo y el espíritu se interpenetran. Incluso se admite la idea de su naturaleza común, sin reducirla por ello a un monismo simplificador y estático ”. (ibid.: 263).

Esta concepción semita del hombre, al colocar la grandeza del hombre, no en su singularidad o unicidad y sí, en su unidad y consecuente labor unificadora cósmica, derruba por tierra cualquier otra concepción solipsista, tal como pretende la dicha postmodernidad, aunque sea por caminos diferentes.

Pienso también que las ideas de nuestro Zubiri, expuestas, sobre todo, en su obra: *Espacio. Tiempo. Materia*, mucho ayudan a entender el alcance metafísico-ontológico del pensamiento semita-cabalístico, ahora, expuesto.

Finalmente, señalo que el simbolismo del Devenir Creador que sugieren los símbolos del Negro (*Neant*) así como el de las líneas de puntos que corren para juntarse, será explanado, ampliamente, en la última parte de mi trabajo.

3.2.3.3: Lectura de los esbozos “Autoretrat”, 1938.

El texto de esta tercera página autoiconográfica está apenas rasguñado en siete dibujos-esbozo, que desenvuelven una misma temática, sintetizada en el de 31/12/1938 (cat.159).

Como parte del tríptico que forma con el *Autorretrato I e II*, cuál sería su papel en tal conjunto? Resumiendo, respondería que Miró con esta nueva página complementaria quiere transcribir, ahora, no el lado abstracto o metafísico, que corrió por cuenta de los otros dos autorretratos, sino el lado concreto e histórico, yo diría, hasta prosaico, de su odisea existencial en el contexto cósmico antes expuesto.

En todos los siete aparece una metáfora nueva en la *mimesis* de su discurso poético: la de andar y sustentarse sobre cuerda extendida sobre el abismo de dos montañas y la de un difícil equilibrio y esfuerzo ascensional, sugerido por la escalera que aparece en cinco de ellos, de todos los personajes/símbolo, que se las arreglan para mantenerse firmes en tan tenue punto de apoyo. Esta imagen metafórica traduce, sin sombra de dudas, su malabarista existencia como un penoso y cargado *muntar* grada a grada la pirámide/montaña de su creador existir, hasta alcanzar su cúspide, donde se encuentra la mansión de los dioses, tal como hacían los sacerdotes en las grandes celebraciones religiosas de Caldea.

En el esbozo-síntesis señalado se encuentra estas inscripciones:

-“L’autoportrait que/ es metamorfosi/ en paisatges ciclòpics/ i paisatges i roques/ de Monserrat/ que recordi el chien/ aboyant a la lune 31/12/38.

Aparecen también muchos de los signos que llamó de *Cortège des obsessions*, 1968, cuyo simbolismo comenté en la primera parte. En total, aparecen estos siete:

1- cercle (11.ilustr. Ia parte);

2- soleil (25 ilustr.)

3- lune (26.ilustr. ibid); con su correlato: *chien aboyant à la lune*.

4- sexe de femme, fleur qui éclate (29.ilustr. ibid);

5- échelle de l'évasion (30.ilustr.);

6- oiseau (17 ilustr.) y oiseau flèche qui s'envole vers l'infini (39 ilustr.)

7- oeil (34 ilustr.).

El simbolismo de todos ellos se encuentra explicado en la parte citada de mi estudio. Por este motivo, me limito a comentar el simbolismo del texto de las inscripciones, cuyo contenido poético traduce la *mimesis* de su identidad catalana y de las raíces telúricas que la constituyen. La idea de la metamorfosis de su parecido con tal emblemática montaña catalana y con paisajes ciclópeos y rocosos como los de su tierra natal, nos recuerda el texto poético de su comentado *Autorretrato* de 1919.

Para concluir mi comentario sobre la *mimesis* de estos siete esbozos, explicaré, brevemente el significado de la metáfora del andar y sustentarse sobre una cuerda extendida sobre un abismo.

Esta situación de prueba difícil, que define el existir mironiano, me recuerda el texto nietzscheano, cuando habla del funámbulo, imagen del sabio existir trágico del ultrahombre anunciado por Zaratustra:

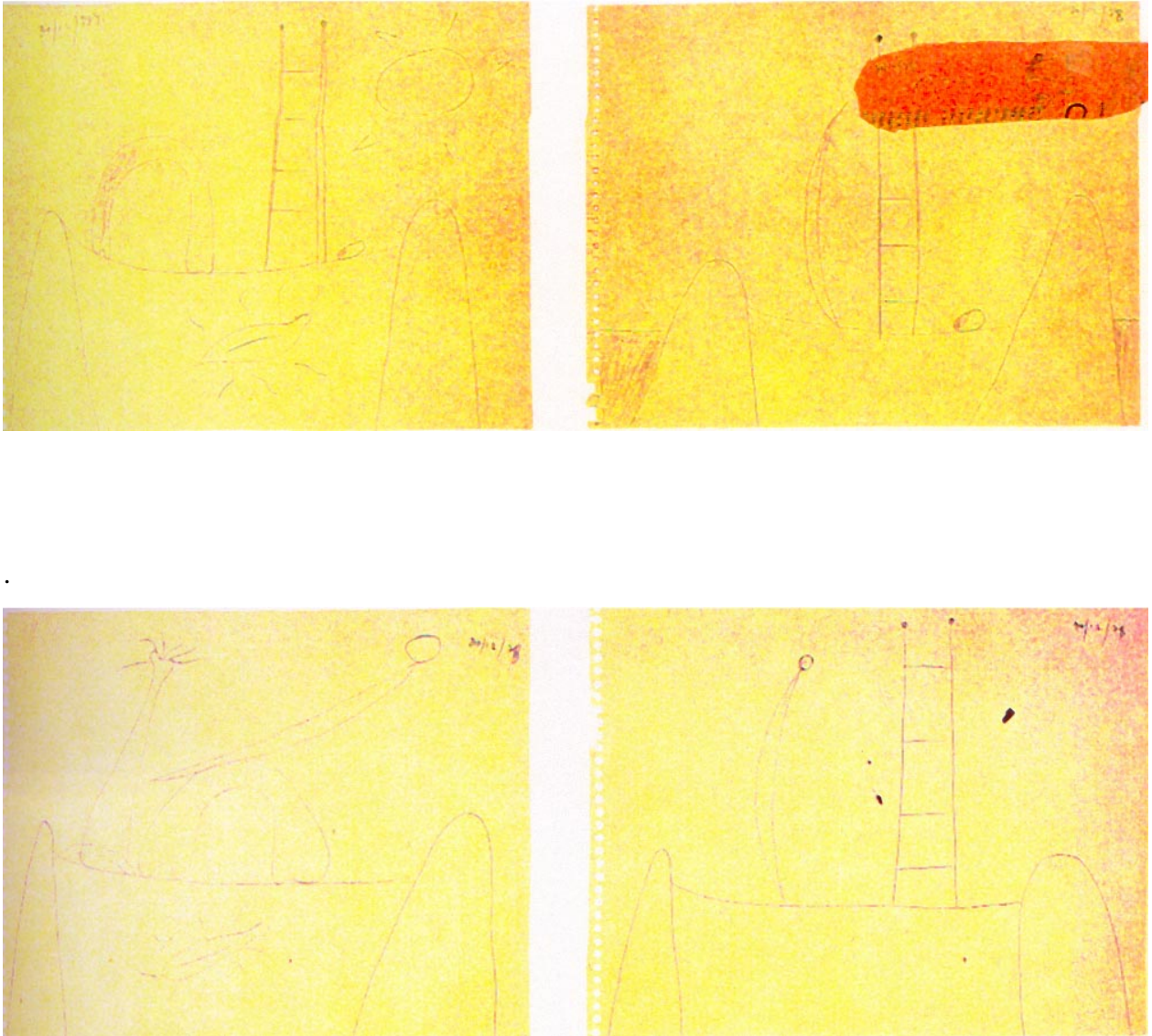
-“Después que Zaratustra habló, alguien en medio de la multitud gritó;“ Ya nos basta de oír hablar del funámbulo; ahora, queremos también verlo! ”Y todo el pueblo se befó de Zaratustra. Mas el funámbulo, juzgando que el discurso se hubiese referido a él, se preparó para el trabajo.

Mas Zaratustra observó, admirado, al pueblo. Después habló así:

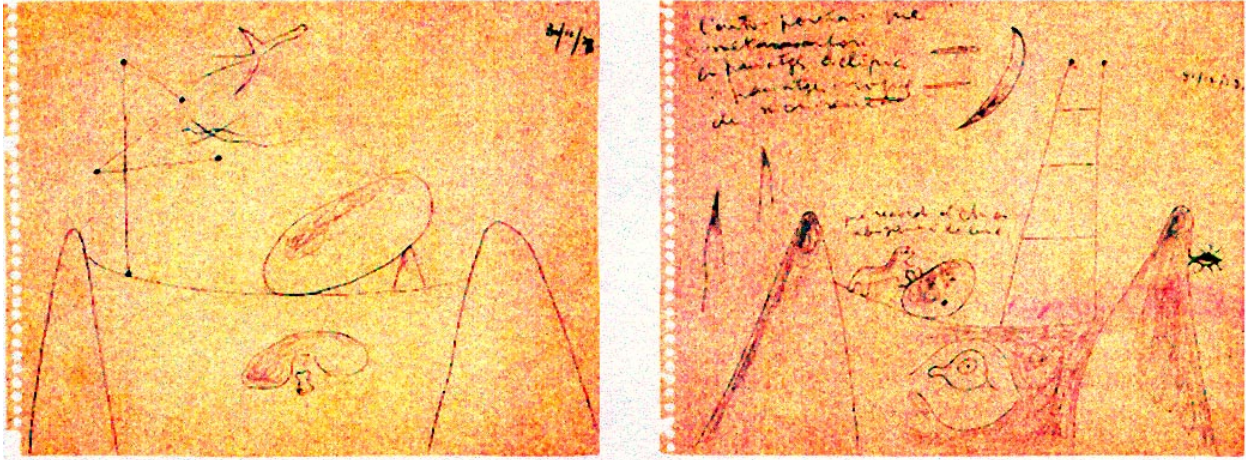
“El hombre es como una cuerda extendida entre el animal y el ultrahombre- una cuerda sobre el abismo.

Existe el peligro de transponerlo, el peligro de estar a camino, de peligro de echar la vista atrás, el peligro de temer y pararLo que tiene de grande el hombre es ser puente y

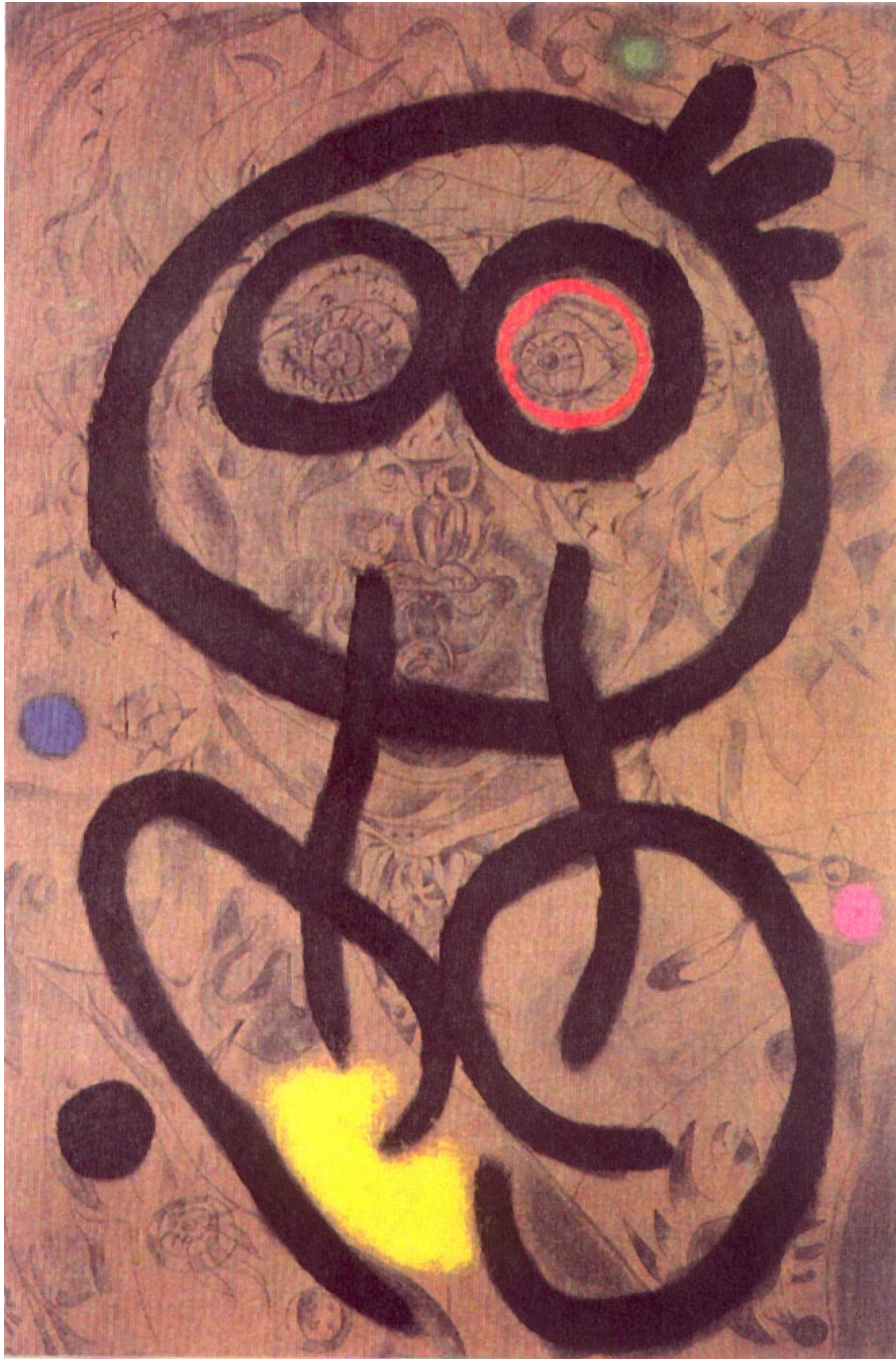
no meta: lo que puede amarse, en el hombre, es ser una *transición* y un *ocaso*. (Nietzsche, 1987:31).



10 Ilustr.



11 Ilustr.



12 Ilustr.

3.2.4: Autorretrato superpuesto de 1960: *mimesis* de su plenitud humana y de su plena libertad creadora.

Este *Autorretrato* tiene una identidad *sui generis* puesto que en su composición, en realidad, entran en juegos dos autorretratos: 1) el de 1937-1938, que le sirve de fondo; 2) el susodicho de 1960, que convengo llamar de “superpuesto”.

Miró, sin embargo, dejó bien claro que tal *Autorretrato*, a pesar de su vinculación umbilical con el anterior autorretrato, en el sentido de ser éste su causa generativa y, por ello, considerarlo una continuación del mismo, no deja por esta circunstancia de tener una identidad propia, pues, se trata: a) de una “nueva versión muy esmerada” del primero de naturaleza sintética; 2) y de un nuevo retrato superpuesto al anterior.

Explica:

-“ Vaig pintar damunt el dibuix (del *Autorretrato de 1937-1938*) una nova versió molt acurada, una síntesi. Però la nova pintura segueix l’antiga, el contorn segueix els ulls, les espatlles. ARA HI HÁ DOS RETRATS, L’UN DARRERE L’ALTRE”. (Miró – Declaraciones: 431).

Antes de iniciar mi lectura sobre el contenido de la *mimesis* de tal singular e incomprendida tela expondré las etapas de su ejecución según explicó Miró.

Primero, nuestro artista -no sabemos por cuáles motivaciones secretas de su conciencia interna- antes mismo de terminar su *Autorretrato* de 1937-1938, tenía la intención de calcar y guardar el dibujo de tal retrato. Así, en carta de 4/3/1938, escribe a P. Matisse:

-“Aquí, la feina va endavant. Já he dibuixat el retrat, després d’haver-lo destruït diverses vegades[...] Potser la calcaré (la referida tela) per conservar-ne el dibuix, que já és, tot sol, una cosa d’envergadura”. (Ibid.: 350)

Efectivamente, como hizo confidencia a Rosamond Bernier, en entrevista publicada en la revista *L’Oeil* de julio-agosto de 1961, Miró incumbió a su amigo arquitecto, Paul Nelson, hacerle una copia exacta y de las mismas proporciones del referido dibujo:

-“ Aleshores vaig portar una fotografia del quadre a un amic arquitecte. Els arquitectes saber fer la mena de treball que jo volia: va agafar un paper quadriculat i va fer una ampliació de la fotografia, exactament de les dimensions del quadre”. (Ibid.: 431)

En un segundo momento, Miró, en 1960, cuando estaba definitivamente instalado en su casa de campo de Son Boter en cuyo terreno su amigo arquitecto Josep Lluís Sert construyó en 1956 su soñado taller (Calamayor-Palma de Mallorca), en un momento de inexplicable *rauxa*, inicia/reinicia, y ejecuta este último autorretrato, conforme explica, también, a su interlocutor Bernier:

-“Voleu que us parli de les teles antigues que vaig tornar a treballar? Doncs us explicaré l’Autoretrat (de 1960) [...] És una de les coses (se refiere a la réplica del dibujo del *Autorretrato* de 1937/1938), que van sortir de les caixes a Mallorca. L’any passat, un bom dia, vaig decidir continuar l’autoretrat (la nueva versión de 1960). (Ibid.).

Señalo que Miró y su esposa tenían un gran cariño por esta tela, así como por la del *Autorretrato* de 1937-1938, que, por las circunstancias de penuria económica de la época, tuvo que vender. La suerte de esta última fue mejor y, hasta el momento, está en manos de la familia Miró. Sobre esta vinculación afectiva, el artista reveló a Bernier, en la entrevista citada:

-“ No vull que aquesta pintura marxi. La meva dona se l’estima molt, és propietat d’ella”. (Ibid.).

Después de estas breves consideraciones preliminares expongo, a seguir, las verdades que conseguí recoger en el texto poético de esta obra, cuya *mimesis* nos las transcribe pictóricamente.

Según reza mi proposición, esta tela nos revela este *moment* de la plenitud humana y de la total libertad creadora del espíritu de nuestro artista.

Anteriormente, en la II parte, expuse la observación de J. Cirlot acerca de las *Constelaciones* (1940), que señalarían el cierre evolutivo del espíritu de Miró, en términos de su madurez humana y creadora.

Ahora, dos décadas después – el mismo espacio de tiempo que separó *La Masia* de las *Constelaciones* -, el espíritu de Miró llega al ápice de su fecundidad y plenitud existencial y creacional, en el sentido literal de *pleroma* y no en el de finalización o cierre de un proceso evolutivo-*genesis*- tal como aconteció, anteriormente, con la fase de las *Constelaciones*.

En este sentido, este último *Autorretrato* señala la línea divisoria entre “un antes” de carácter procesal y de solidificación y “un ahora” de carácter definitivo, exponente del ejercicio de una total libertad creadora y de una radicalidad existencial de saber trágico antinihilista.

Miró tenía plena conciencia de este definitivo *moment* de su existencia humana y creadora, que, según él, tuvo inicio después del año 1959, cuando compra Son Boter, una casa de campo de finales del siglo XVII, vecina de la casa de Son Abrines, donde estaba instalado desde 1956.

La radicalidad de tal viraje espiritual fue precedida y originada por tres años de profunda reflexión y confrontación personales sobre su vida y obra, a punto de no pintar nada durante este trienio introspectivo.

Sobre el significado conclusivo y, a la vez, iniciador de esta nueva etapa decisiva de su existir, en la citada entrevista con Bernier, Miró revela:

-“ I dieu molta gent s’ha quedat sorpresa de les meves noves pintures que acaben de ser exposades a París? Doncs molt bé, aixó vol dir que faig sentir la meva presència , una presència nova, perquè tots aquests han estat pintats DESPRÉS DEL 1959. Abans de tot això, durant un quants d’anys (tres) jo havia deixat del tot de pintar. No solament perquè les ceràmiques m’absorbien molt, a Espanya, amb l’Artigas , o el gravat, a Paris, ni tampoc perquè havia deixat Barcelona per anar a Mallorca, l’any 1956.

La causa n’era, més que el fet d’haver-me d’habituar a un entorn nou, EL D’ESTABLIR UNA NOVA CONEIXENÇA AMB EL TREBALL D’UN PERÍODE DEFINITIVAMENT CLOS, GAIRABÉ TOTA LA MEVA VIDA”. (Miró- Declaraciones: 429).

Bajo el punto de vista estilístico o estético, I. Rovira, en su lectura del *Autorretrato*, observa que este “retrat grotesc i esquemàtic, traçat amb línia gruixada- señalaría – aquest canvi en l’actitud de l’artista envers de la seva obra”. Explicando también que Miró-después de digerir las aportaciones del informalismo, de la *action painting* y de las actividades minimalistas -inicia un estilo de pintura, donde los valores “matèrics”y gestuales adquieren un papel de protagonistas. (I. V.i Rovira, 1990: 157).

Ciertamente, en esta nueva forma de pintar más instintivamente libre de después de 1959, se siente una influencia de carácter afectivo y no imitativo de la pintura americana, en el sentido de que ella solidificó en Miró su singular y personalísimo modo de pintar que, con una cara u otra, nunca dejó de practicar desde el inicio de su carrera artística. J. Dupin, refiriéndose a esta fase, escribe;

-“Pero ahora debe luchar encarnizadamente contra sí mismo, contra cierto Miró, contra una idea estrecha de Miró perpetuada por las tarjetas y los álbumes de lujo. Su reciente viaje a N. York, en 1959, no es ajena a esa toma de conciencia y a la nueva revolución de su arte. Tras los primeros contactos con la pintura americana en 1947, tras la visita a la exposición de Pollock en 1952, en el Estudio Facchetti de París, que le impresionó profundamente, su segunda estancia en Estados Unidos fue determinante. Le dijo a Margit Rowell sobre la pintura americana:“ Me ha enseñado las libertades que uno puede permitirse, hasta dónde puede ir uno más allá de los límites. En cierto sentido, me ha liberado ”. (J. Dupin. Ibid: 303).

En mi lectura, sin embargo, lo que me interesa es descubrir el contenido noético de esta tela. A este respecto, la rara sensibilidad de Rovira descubre que esta forma de lenguaje primordial del susodicho retrato y de otras telas de la misma época, Miró la usaría para metaforizar de “un modo más directo e incisivo” el *faktum* vivencial con lo representado. Explica:

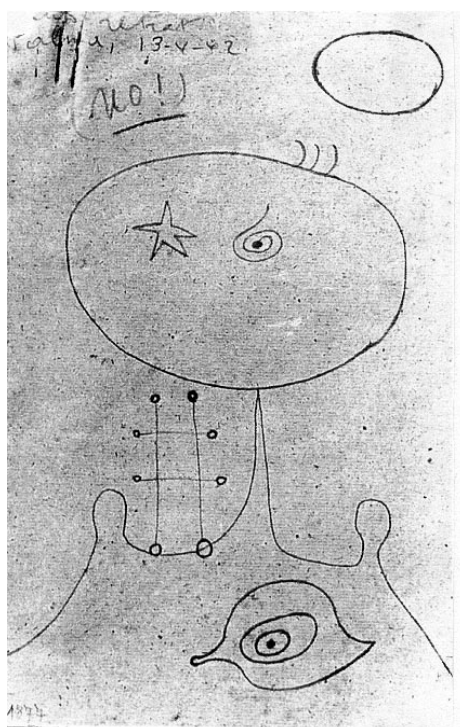
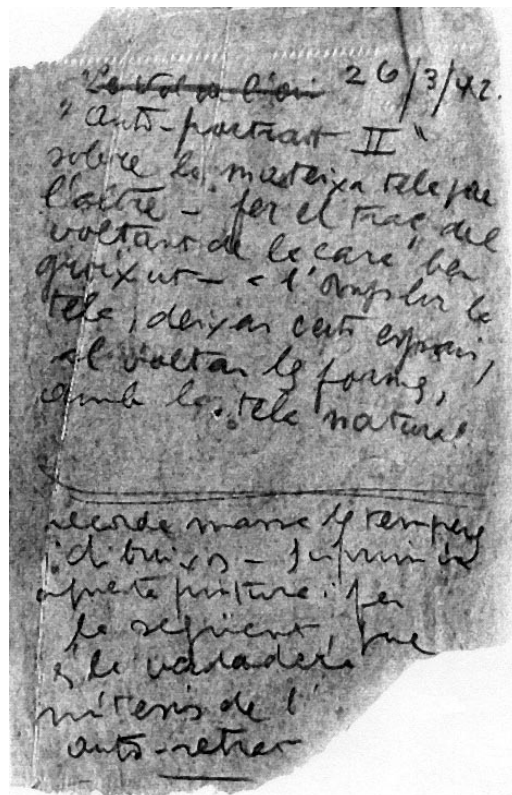
-“Tal com hem ressenyat, la gestació de l’univers mironià há estat precedida d’un procès reflexiu molt intens que há conduit el pintor a seleccionar amb molta cura els elements primordials per signficar d’una manera incisiva i directe EL FET VIVENCIAL”. (Ibid.loc. cit.).

En nuestro caso, las verdades sobre “*el fet existencial*” de esta nueva y definitiva etapa de la vida humana y artística de Miró son transcritas por estos signos de su comentado *Cortège des obsessions*, que forman parte de la configuración de susodicho autorretrato: 1) *Trois cheveux*; 2) *Neant*(el negro de su línea gruesa); 3) *Échelle de l'évasion*; 4) *Oiseau*(de forma subrepticia) ; 5) *Oeil*.

Sobre el simbolismo de cada uno de ellos, para no repetir lo anteriormente expuesto, expondré apenas cómo ellos traducen, en este nuevo contexto, este lado nuevo de la plenitud de su conciencia existencial antinihilista humana, ejercida con el pleno ejercicio de su libertad y responsabilidad de pintor.

Estos dos contenidos: el humano y el artístico, de forma inseparable y complementaria, forman el haz y el envés de su inquebrantable, semita y catalana fidelidad a su *mistva* (misión) y que, en un primer momento, en la *mimesis* del comentado tríptico de 1937-1938, fue apenas explicitada y explicada por nuestro artista. Ahora, en este crucial *moment*, ella será sintética y definitivamente sacramentada por la *mimesis* del *Autorretrato* que nos ocupa.

La clave para descifrar el contenido poético de tal *Autorretrato* se encuentra, a mi entender, en estos dos esbozos preparatorios: el de 26/03/42 y su inmediato de 13/04/42. Como los dos tienen el mismo contenido mimético, aunque el segundo sea más sintético, en mi análisis, del primero, apenas, expondré el contenido del texto de la anotación que tiene en su dorso y que resume lo que será el contenido del discurso poético del posterior y último *Autorretrato* de 1960; del segundo analizaré el contenido sígnico, que traduce también la *mimesis* del referido *Autorretrato*.



Ilustraciones: 13-14

Así siendo, en la anotación del dorso del esbozo de 26/03/42 (13 ilustr.) puede leerse:

-“26/3/42//Auto-portrait II// sobre la mateixa tela que/ l’altre- fer un traç del/ voltant de la cara bem groixut- a l’omplir la/ tela deixar certs espais,/ al voltar les formes, / amb la tela natural.// recorda massa les temperes/ i dibuixos- suprimir / aquesta pintura i fer/ la següent , que és la verdadera / síntesi de l’auto-retrat”.

(F.J.M. 1978 (dibuix solt inclòs dins el quadern F.J.M. 1847-1888).

Pere Gimferrer señala, también, esta relación del contenido de esta anotación con el contenido del *Autorretrato* de 1960. Escribe:

-“Però és bem significatiu el fet que Miró- que dugué a terme el 1960 la seva reelaboració de l’Autoretrat I del 1938 basant-se en una còpia- hagi servat entre els seus papes una fotografia d’aquella peça, sobre el qual, el 1942, já tenim anotació que reflecti prou exactament el projecte que en será divuit anys més tard, la reelaboració definitiva”. (P. Gimferrer, 1993: 225)

Por otro lado, el esbozo de 13/04/42 transcribe sígnicamente lo que será su “parecido síquico” del *Autorretrato* de 1960, puesto que este parecido “espiritual” se superpondrá al físico del otro *Autorretrato de 1937-1938*. En esta figuración psicológica del tal esbozo entran en juego elementos sígnicos de los comentados esbozos anteriores de 1938, tales como:

-abajo, un gigante *Oeil*, que evoca su identidad artística;

- el contorno de sus espaldas, formado por la silueta de las montañas de Montserrat (recuerdo la anotación de su penúltimo esbozo de 1938: “l’auto-portrait que/ és metamorfosi/ en paissatges ciclòpics / i paissatges i roques de Monserrat), evocando así su identidad catalana;
- el contorno de su cuello, sugerido por el signo de su *Échelle de l’évasion*, metáfora de su gesta existencial unificadora cósmica;

- el contorno de su redondo rostro donde aparecen los signos: *Trois cheveux* y formando sus ojos los signos de: *Etoile* y *Oiseau Flèche*, cuyo vuelo está evocado por la línea espiral ascendente, evocando el primero la conciencia de su poquedad humana y los dos últimos, la de su grandeza y misión estelares;
- arriba, una silueta del Astro Rey, en su posición de mediodía, evocando el cenit de las posibilidades creadoras de la vida.

Teniendo en manos la clave tanto del texto de la anotación del primer esbozo cuanto la del texto pictórico del segundo, resulta fácil leer o traducir el discurso poético del *Autorretrato* ahora estudiado, cuyo texto es mucho más conciso y menos descriptivo y su forma de decir mucho más primordial, directa e incisiva.

En su abstracta figuración, pues, aparecen estos signos del vocabulario básico, recurrente y obsesivo mironiano:

- 1) El del negro intenso de su silueta. En su aspecto apenas sensible, el trazo grueso recuerda la pintura monocromática (color rojo, negro o pardo) de la pintura mural paleolítica en el período auriñaciense, como, por ejemplo, la de las Cuevas del Castillo y de la Pasiega de Puente Viesgo (Santander). Cirlot, sobre este particular, recuerda este aforismo mironiano: “el arte está en decadencia desde la época de las cavernas”. (J. Cirlot, op. cit.: 7).

No hay duda que el primordialismo de la línea gruesa de este dibujo, por su carácter elemental y su color negro, produce el mismo efecto mágico de las citadas pinturas rupestres.

De otro lado, como vimos el negro es el signo del *Neant* o del devenir humano y cósmico. Como anuncié, este será el tema central de la última parte de mi estudio.

En este momento, tan sólo quiero destacar este nuevo significado simbólico del negro: el de indicar el carácter “inacabado” por su constante y constitutivo “*esdevenir*” del espíritu de Miró en su condición extensa. Empleando la expresión de Marcel Duchamp a propósito del *Gran Verre*, esta tela es en la intención de Miró: “definitivamente inacabada”,

al traducir este *moment* de su espíritu, cuando el *Neant*, que implica su propio devenir existencial, empleando palabras de Heidegger, le “despierta la originaria potencia (*Offrenheit*) del ente” y por último, que sólo a causa de la nada “puede la existencia del hombre *llegar al ente y entrar en él*”. (Heidegger, cit. in: P. Cohn, 1975: 164).

Esta conciencia del llamado a la total apertura de su plenitud existencial y creativa, Miró ya nos la revela también en sus apuntes personales de 1941:

-“ No és una obra lo que compte, sinó la trajectoria de l’esperit durant la totalitat de la vida, no lo se s’há fet en el transcurs d’aquesta, sinó lo que deixa entreveure i facilitarà de fer als altres, en una data més o menys llunyana”. (Miró [1941], F.J.M. 1357-1364 (quadern F.J.M.1323-1411)).

Este carácter de metafísicamente inacabado, sinónimo de apertura o posibilidad ontológica, traducido por el color negro caracterizará toda su producción artística a partir de este *Autorretrato* emblemático. La rica producción de sus “inacabadas” obras de sus últimos años, a mi juicio, traduce el paroxismo de esta pasional conciencia existencial y creadora. No hay que olvidar que este rico acervo de este tipo de obras se encuentra para ser estudiadas en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca.

- 2) El de su *Échelle de l’évasion*, sugerido por el contorno de su cuello. A mi ver, el cruzamiento e intersección de estas líneas con las que forman su cabeza y sus hombros (montañas de Montserrat) evoca el signo del *Oisseu* y su vuelo, *leitmotiv* de su obra y vida como expliqué, al comentar el simbolismo de este signo. La descubierta de la presencia subrepticia de tal signo mironiano me fue posible gracias a otra obra coetánea, titulada *Personaje*, 1960 (15. Ilustr.). Stephen Butler señala también el parentesco entre estas dos cobras citadas. (S. Butler, op. cit.: 122). Como el lector puede observar, en esta última obra, el trazo negro del retrato se despliega en una trayectoria de un penoso vuelo de pájaro, tentando vencer las leyes de la gravedad, como subraya el pesado punto negro en suspensión y el gotear de la gruesa línea negra sudorienta.

- 3) El del *Oeil*, en este caso, los propios *Yeux* del artista, apenas subrayando o contorneando los ojos *scintilla* del primer *Autorretrato* de 1937-1938. Miró con este elemental detalle figurativo, apenas quiere resaltar, de modo incisivo, su identidad humana como pintor, que el propio nombre Miró/*miroir*/*mirer*... le urgiría. El trazo rojo en uno de ellos nos revela que el “mirar” de sus ojos del alma tendría este poder de radiación infrarroja, capaz de iluminar y desvelar la vida oculta o esencial de todas las cosas.

A la vez, la presencia de los asteroides formados por las manchas de los colores primarios y secundarios y la del negro reafirman esta misma identidad de poeta de los colores y de su plena autonomía. Curiosamente, para Miró, el color negro no es un color muerto. Al contrario, es el embrión silencioso y gritón de todos los otros colores, como reveló a su amigo Foix, según el diálogo imaginario de este último con Miró:

-“Escolteu, Foix[...] El negre que jo propugno i provo d’evocar es orgànic, articulat y vigorós, no sé si em faré comprendre, como dde vorí cremat, um negre em blancs latents”. (J.V. Foix,1975:460).

Kandinsky sobre el color blanco, escribía: “Es la nada juvenil o, mejor dicho, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial”. (W. Kandinsky, 1995:86). Miró, sin embargo, es mucho más metafísico al decirnos que el negro es más juvenil que el blanco puesto que de su seno brota el color blanco.

- 4) El de *Trois cheveux*, los célebres *Tres pels*, cuyo simbolismo de la conciencia de su trágica limitación humana sirve, en este contexto, de contrapunto para resaltar la correlata grandeza humano-divina de su gesta existencial creadora, que evocan los otros signos analizados del *Autorretrato*.

Con una preocupación didáctica, todo este contenido metafísico de tal gesta existencial creadora expuesta, que el discurso poético de la *mimesis* de tan conciso y

elementar *autorretrato* traduce, lo ilustro con la lectura de otra obra suya, también coetánea y de contenido poético parecido, titulada *Sin Título, 1967* (16 ilustr.).

En ella podemos observar: el disco solar rojo, símbolo de las potencialidades de la vida y de su vida, en particular, entendida como un penoso esfuerzo de unir cielos y tierra, simbolizado por la línea negra que une en un movimiento ascensional el mundo lunar y sublunar, simbolizados por los dos azules de su signo *Bleu azur* (37 ilustr.), ya comentado, también, en la primera parte. Esta unión de los dos mundos se lleva a cabo, gracias al esfuerzo de *muntar*, que evoca el otro signo de su antropomórfica *Échelle de l'évasion*, a su derecha, compartido con el esfuerzo del vuelo ascensional, que evoca su otro signo del *Oiseau flèche qui s'envolue vers l'infini* (39 ilustr.), a su izquierda. La presencia del signo *Etoile* (40 ilustr.), arriba, a la izquierda, señala la autoría de tal hazaña de unificación cósmica.

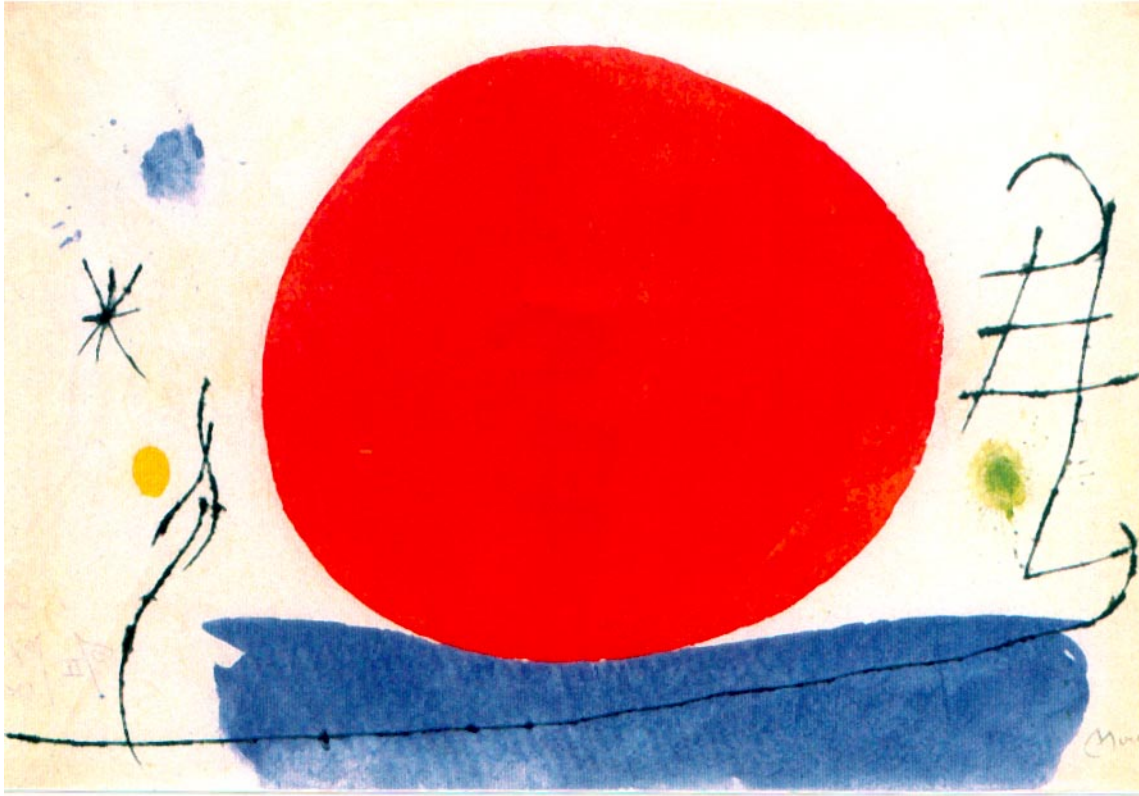
A mi ver, esta obra ilustraría de forma asequible, la verdad central, donde se apoya toda mi tesis. O sea, la verdad de un saber semita cabalístico catalán, que dirigió el existir y crear mironianos. Esta obra, pues, también transcribiría, poéticamente y pictóricamente, la décima *sephirah*, o del mundo de la Acción (olam ha Assiah) del Árbol de la Vida o del Reino *Malkut* del *Adán Cadmón* de la tradición cabalística. En este mundo o reino, el hombre-Miró, en la cualidad de émulo del divino *Adán Cadmón* bíblico, cumple su destino *mitsva* de cooperador creador en la obra “inacabada” (*natura naturans*) de la Creación divina. Ese destino humano que, según la tradición cabalística, usando las palabras ya citadas de R/M. Delors i Muns, consistiría en: “el procés evolutiu de l’home (como émulo del Adán Cadmón), això és, el seu destí, consisteix a conseguir el control objectiu de tots el plans, en ordre ascendent, fins a arribar a la font d’on l’ànima procedeix”. (R.M. Delors i Muns, 1944: XLIII).

Concluyendo: Los *Autorretratos* de Miró revelan a través del discurso poético de su *mimesis*, la penosa y optimista marcha de su estructuración ontológica, llevada a cabo a través del fiel cumplimiento de una misión divina. Este *faktum*, según llega mi conocimiento, repito, no tiene igual en la Historia del Arte Universal.

Por otro lado, en la clarividencia de esta conciencia antinihilista y en su consecuente fidelidad a este *Dasein* de talante semita catalán, que nos revelan su vida y obra, residirían, a mi ver, la singularidad, universalidad, modernidad y postmodernidad del Hecho Miró, conforme explicaré ampliamente, luego a seguir, cuando diserté sobre el alcance ético y estético de su vida y de su obra.



15 Ilustr.

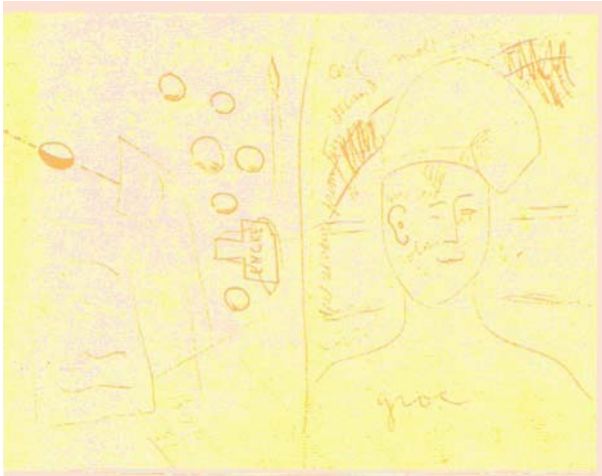


16 ilustr.

3.3 - Breves consideraciones sobre su proyecto abandonado del *Gran Autorretrat*, 1940-1942.

Miró, durante el período comprendido entre el 1937 y el 1942, a mi ver, por el entusiasmo íntimo que le causó su proeza creativa del *Autorretrato* de 1937-1938, **-que** consideró, como vimos, el resumen: “de toda la meva vida i que será molt representativa en la història de la pintura”- se dedica a explorar al máximo todas las posibilidades creadoras, que, ahora, le confiere el tema del autorretrato para expresar la síntesis de su experiencia existencial y artística.

En su producción artística sobre este singular y personalísimo tema, hay que distinguir estos tres momentos: 1) el de su producción que gira sobre el *Autorretrato* de 1937-1938, que forma el tríptico autoiconográfico comentado; 2) el de los dos esbozos de 26/03/42 y 13/04/42, gérmenes de *Autorretrato* de 1960, también explicado; 3) el intercalado, entre estos dos, cuando el artista, en sus apuntes personales de 1940 a 1942, junto apenas tres esbozos de 14/03/1942 nos revela su proyecto abandonado de lo que llamó de *Gran Autorretrat*, cuyo registro paso a comentar:



17 Ilustr.

Observando estos tres esbozos: uno, en la página de sus apuntes y los otros dos, sobre un sobre de carta usada y un pedazo de periódico, descubrimos la presencia de algunos signos, que aparecen también en los dos *Autorretratos*, así como en sus esbozos, tales como: *Oeil, Etoile, Échelle, Trois cheveux, Lune, Soleil* ect...Lo interesante, sin embargo, es que junto con ellos aparecen otros nuevos, por ejemplo: “*el paysan catalan*”, “*la samarreta groga i barretina*”, “*branca de pi*”, “*el rectangle de debaix de l’ull*”, “*els solcs de terra llaurada*”, “*un mussol*” etc..., que conforme explica en sus apuntes, estos elementos nuevos, que entran en juego de su actual proyecto del *Gran Auto-retrat*, señalan “*un altre estat d’esperit*” del que guió la producción autorretratista de los dos otros momentos referidos.

Expongo, ahora, por orden cronológica, el texto de sus apuntes sobre este proyecto del *Gran Auto-retrat*, que calentó en su espíritu durante los años: 1940-1942:

- **a) 1940-1941:**

-“ Feienes en projecte.

Deixat a Paris (...)

Autoretrar. Afegir-hi un mussol al damunt d’una branca de pi i pensar en el meu projecte d’autorretrat de fá uns 25 anys amb samarreta groga i barretina; pensar amb la sèrie de “Paysan catalan” feta fa anys”.

-“Trabellar l’Autoretrat que tinc a Paris com sifos un paisatge. Les venes com si fossin rius, la barba de les galtes com si els pels fossin un camp d’herba, els volums de la cara com a accidents del terreny, etc.

-“[...] L’Autoretrat que sigui tractat com un paisatge, amb la mateixa técnica d’un primitiu”. (Miró, 1940-1941, F.J.M. 4448-4475).

- **b) 1941:**

- “ L’Autoretrat representà un pas del realisme de la Natura morta de la sabata ver la poesia i pintura plena de símbols i signes.

Havia també projectat fer un paisatge de Mont-Roig. Ara no sento la necessitat de fer-lo, lo que si puc fer, és en el següent auto-retrat fer una testa-paisatge, amb els elements humans qui recordin d'aquí, metamorfosant-se amb ell". (Miró, 1941, 4415b-4416 (quadern F.J.M.4398-4437).

-“ En el gran auto-retrat passar una espongeta amb aigua per damunt del dibuix [...] Dibuixar-la després, afegint al fons alguns dels signes de 1940-41, aixó hi donará un major misteri i establirá una paralel en la meva obra. Per exemple la barretina que tenia en projecte posar-me en l'autoretrat fa uns 20 anys, por juntar-se fent signes de les teles de “Paysan Catalan”de 80 f fetes fa alguns anys a París, però fent-ho més esquemàtic, com en 1940-1941.

Donat el cas que no m'interessi pintar un paisatge de Mont-Roig, com vagament havia projectat a París, podria en aquest autoretrat intercalar-hi elements poètics d'aquest paisatge, com tenia el projecte de fer en pintures a l'ou petites, per exemple l'orella que s'acabi amb un garrofer, els pèls dela barba que formin una vinya, les plecs de l'americana les muntanyes punxagudes d'Escornalbou, oliveres en els cabells.

Així faré un retrat-paisatge, com tenia em projecte i preveia.

Certs d'aquests elements de paisatge, com la fulla de pàmpol de la vinya, que sigui realista.(Miró, 1941, F.J.M.(quadern 4448-4475).

- **c) 1942:**

-“Auto-retrat no hi ha raó per pintar-lo exactament com quan el vareig dibuixar, puix respon a un altre estat d'esperit . Que aquesta obra uneixi el retrat I reproduit al llibre, amb la síntesi que tenia projectada. Que aquesta obra sigui ricament plena de símbols, i de records expressats simbòlicament, que sigui misteriosament impressionant. Certes coses que siguin d'una tècnica extremadament poussée. El rectangle del debaix de l'ull simbolitza el record de la samarreta groga amb què jo

havia projectat fa 25 anys el meu auto-retrat, per això té d'haver-hi un costat groc. La mena de caixal que surt d'aquest rectangle simbolitza l'esperit de les grans teles de 1933. La bola al vestit a mà esquerra simbolitza el màxim despullament i una bola sobre un cel blau com vareig fer. Que el record del gos lladran a la lluna sigui bem viu. Que aquesta tela sigui grandiosa.

Els solcs del devall de l'escala simbolitzen la tera llaurada d'un paisatge.

Anar al pati de la Llotja i mirar una escultura amb un mussol a la mà". (Miró,[1941] F.J.M. 1879b i 1879 a).

Con tal documentación pienso haber fundado sólidamente mi proposición de que el proyecto del *Gran Auto-retrat*, "*grandiosa tela, misteriosament impressionant*", que no llevó a término, tendría una identidad propia distinta de la de los dos *Autorretratos*, en el sentido de que el discurso poético de su *mimesis* diferiría del de ambos, que le precedieron y siguieron, a pesar de que tuviera alguna relación con el antológico de 1937-1938, conforme declaró Miró.

Para finalizar, reitero lo antes dicho: en 26/03/1942 y 13/04/1942, -cuando hizo los dos esbozos germen del *Autorretrato superpuesto* de 1960, exactamente doce días después de su último rasguño de su *Gran Auto-retrat*- se operó en el espíritu de Miró un cambio radical: el de haber tomado conciencia "de que su devenir creador no podía parar y mucho menos ser encerrado en una obra de síntesis". Mudanza insondable de la fuerza y riqueza de su espíritu creador y humano

LISTA DE ILUSTRACIONES:

1. Retrato de Inocencio X. Velázquez, 1665. Galeria Doria-Pamplici, Roma.
2. Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X. F. Bacon, 1953. Óleo sobre tela, 153 x 118 cm. Colección Carter Burden, N. York.
3. Autorretrato, 1917, óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Colección privada, N. York.
4. Autorretrato, 1919. Óleo sobre tela, 75 x 60. Musée Picasso, Paris.
5. Cristo de Taull. Detalle del ábside de S. Clement de Taull, 1123. Museu d 'Art de Catalunya, Barcelona.
6. Autorretrato I, 1937-1938. Lápiz y óleo sobre tela, 146x 97 cm. MOMA, N. York, donación de James Thrall Soby.
7. Detalle del mismo Autorretrato I. Ibid.
8. Autorretrato II, 1938. Óleo sobre tela, 130 x 195 cm. Detroit Institute of Arts, donación de Hawkins Ferey.
9. Dibujos preparatorios del Autorretrato II, 1938 (quadern 1608-1659) Fundació Joan Miró, Barcelona.
- 10-11. 7 Dibujos del Autoretrat I, 1938. F.J. M. 1535. Fundació Joan Miró, Barcelona.
12. Autorretrato, 1937/38-1960. Óleo y Lápiz sobre tela, 146,5 x 97 cm. Fundació Joan Miró, Barcelona. Depòsit de Maria Dolors Miró de Punyet.
13. Inscripción en el dorso del dibujo Autoretrat II, 1942. F.J. M. (quadern F.J.M. 18471888), Barcelona.
14. Dibujo Autoretrat II, 1942. F.J.M.1877(quadrn F.J.M. 1847-1888), Barcelona.
15. Personaje, 1960. Óleo sobre cartón, 105 x75 cm. Pierre Matisse Gallery. N/ York. 16.
16. SinTítulo. Guache y tinta china, 34,5 x 50 cm. Colección Artcurial, París.
17. 3 Dibujos Autoretrat, 1942. In: 1º, F.J.M. 1879 b i 1879 a; 2º, F/J.M. 1879 a; 3º, F.J.M. 1842, Barcelona.

IV - PARTE

**CUÁL SERÍA EL ALCANCE ESTÉTICO-CREADOR Y ÉTICO DEL
HECHO JOAN MIRÓ?**

“Como en toda obra humana, es el contenido que en el arte desempeña el papel decisivo. Conforme su concepto, el arte sólo tiene por misión tornar presente de modo concreto, aquello que posee un contenido“ rico ”(espiritual) y constituye tarea de la filosofía del arte aprehender por el pensamiento, la esencia y la naturaleza de aquello que posee tal contenido y de su expresión en belleza”. (Hegel, 1993: 340).

Introducción

En mis capítulos precedentes, como neófito en lides de filósofo del arte, conforme el talante hegeliano, he tentado, según llegaron mis sapiencias y paciencias, -siempre acompañado con la luz del saber de todos los pensadores, que me guían en tal y tan ambicioso, difícil y personal destajo- exponer:

- en la I Parte: los trazos de la infinita o mítica subjetividad o interioridad del espíritu creador de Joan Miró; las verdades básicas de su saber existencial y la fuerza mágica de su lenguaje, que concreta o hace sensiblemente aprehensible el contenido del referido saber mítico.
- en las II y III Partes: el desenvolvimiento de esta infinita subjetividad creadora, cuya cabecera de su manantial generador la encontramos plasmada en su antológica tela **La Masia**.

Ha llegado el momento de finalizarlo, presentando y explicando, ahora, aquello que tiene de novedad y actualidad el saber existencial y el lenguaje artístico mironianos, o dicho con otras palabras, pienso disertar sobre cuál es el alcance estético-creador del lenguaje (aspecto estético) y el del contenido ético-noético del *Faktum* Miró, como expresión de una de las más genuinas y representativas y proféticas consciencias del hombre moderno con su nueva manera de encarar el existir como un fecundo devenir creador, señalando así, sin duda alguna, un nuevo momento histórico de la evolución del espíritu de la Humanidad. O sea, estudiaré Miró bajo la óptica de su Modernidad y Pósmodernidad.

Antes, empero, de tratar de estos aspectos, quiero hacer una breve digresión sobre los problemas levantados por la equívoca denominación de Ëstética, empleada para definir el campo y función de la Filosofía del Arte, como ramo de especialidad de la Filosofía.

Así siendo, tengo como punto de partida este problema real que acomete la filosofía como un todo: Hasta qué punto, la palabra *Éstética* "serviría o no para explicitar y orientar el pensar propio de la Filosofía del Arte sobre el saber artístico no apenas presente en la forma de su "decir" (*lego*) o modo de expresar sensible y bellamente cosas ya sabidas (el aspecto estético propiamente dicho, que evoca la etimología de la palabra) y sí, sobre todo, presente en su modo original de dar un sentido esencial (*semaino*) a la realidad (el aspecto noético-creador propiamente dicho, con todas las consecuencias ético-transformadoras sabidas.)? La respuesta a esta fundamental cuestión constituye el primer tema de mi explanación y sirve de justificativa para subrayar los dos aspectos metodológicos inseparables que deben orientar cualquier estudio de la Filosofía del Arte.

Por este motivo, en la construcción de este último capítulo de mi tesis, entran en juego estos tres temas básicos: 1) Pros y contras de la equívoca denominación de *Estética* para designar la Filosofía del Arte; 2) La modernidad del lenguaje mironiano (saber estético); 3) El contenido de la moderna conciencia existencial mironiana (saber ético).

4.1 -PROS Y CONTRAS DE LA EQUIVOCA DENOMINACIÓN DE ESTÉTICA PARA DESIGNAR LA FILOSOFÍA DEL ARTE.

En mi proposición está implícita esta doble preocupación que se desdobra en estos dos aspectos complementarios: a) el de la existencia o no de un saber artístico, entendido en la dupla acepción anteriormente expuesta; b) en caso afirmativo, el de preguntar si el sentido equívoco de la palabra Estética ayudaría o no para determinar, también, la naturaleza de este saber en su especificidad y valor noético-ético (*inteligibilis*) y no apenas para determinar un saber de las sensaciones (*sensibilis*).

Manuel García Morente, en su prólogo: “La estética de Kant”, que precede la “Crítica del juicio”, en su traducción española, señala que antes de la obra de Kant no existía el problema de delimitar el campo y naturaleza del saber estético. Este problema, pues, citando Hermann Cohen (1889) sólo se planteó con la “gran pelea del Renacimiento entre el saber y el creer”. Escribe:

-“Esa lucha no se dio en la Antigüedad, porque la fe religiosa era entonces una fe libre, amplia, algo irónico, si se quiere, y, sobre todo político, no tenía pretensiones dogmáticas ni metafísicas. Los filósofos afirmaban la certeza científica y el valor de la razón, más bien contra el descuido y el desinterés, que contra afirmaciones opuestas de la fe. Pero cuando la nueva ciencia entra en combate teórico contra la dogmática religiosa, y cuando Galileo pronuncia el “eppur si muove”, entonces empiezan a deslindarse los campos, entonces se definen el carácter y el valor de las verdades, y entonces se alza el problema estético: dónde se va a colocar el arte?”

Este problema, antes de Kant, no recibe solución sistemática alguna, porque, o se refiere el arte totalmente al conocimiento, o se refiere totalmente a la moral, o permanece en el aire sin unidad, sin ser recogido en los fundamentos del espíritu, como una dirección original de la actividad de la consciencia. ”(M. García Morente, 1991:19)

4.1.1: El punto de vista de Kant:

La obra de Kant, efectivamente, tiene este doble mérito:

1º.) El de posicionarse críticamente contra el pensamiento de Edmund Burke, expuesto en su obra: “Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestros conceptos de lo bello y de lo sublime” (1773), cuando contrapone su exposición transcendental de los juicios estéticos con la exposición “fisiológica” de Burke. Así, en su “Crítica del Juicio: Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes”, explica:

-“Ahora se puede comparar con la exposición transcendental, hasta aquí llevada, de los juicios estéticos, la fisiológica, como la han trabajado Burke y muchos hombres penetrantes, entre nosotros, para ver adónde conduce una exposición meramente empírica de lo sublime y bello”. [a seguir demuestra que todo su pensamiento se reduce a “observaciones psicológicas” de carácter empírico]. (Kant, 1991:224)

2º.) El haber establecido con su “*Crítica del Juicio*” el verdadero estatuto de una estética, sinónimo de una Filosofía del Arte. Defiende, pues, ser el Juicio de gusto una facultad anímica, fuente de conocimiento, como lo son las del entendimiento y razón, con leyes a priori propias teniendo las tres, como puerta de entrada, claro está, la sensibilidad.

Por eso, coherente con su sistema, al tratar de la “*Estética transcendental*”, en su “*Crítica de la Razón Pura*”, que defiende como ciencia de todos los principios de la sensibilidad “*a priori*”, constituyendo la misma, la primera “parte de la doctrina transcendental de los elementos, en oposición a la otra ciencia de los principios del pensar puro que llama de lógica transcendental” aprovecha la oportunidad para hacer, en una nota complementaria, una fina crítica a “la equivocada esperanza de Baumgarten” de pretender construir un saber filosófico, llamado de Estética, basándose apenas en juicios de sensación. O se, una “*Scientia cognitionis*” (*theoria liberalium artium, gnoseologia*

inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) siguiendo los pasos de la escuela “leibnizo-wolfiana”.

Y para evitar nuevos equívocos que la palabra Estética pueda crear en lo sucesivo, recomienda: o suprimirla en el campo de la Filosofía y restringirla para la ciencia empírica que su nombre evoca; o, en última hipótesis emplearla, en filosofía, distinguiendo bien los dos aspectos del saber artístico: el estético o “*sensibilis*” y el especulativo o “*inteligibilis*”, respetando la tradición del pensamiento clásico sobre este particular. Didáctico señala:

-“Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra “estética” para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes (principales), meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer (determinadas) leyes a priori por las que debiera regirse nuestro juicio del gusto. Es éste, por el contrario, el que sirve de verdadera prueba para conocer si aquéllas son correctas. Por ello es aconsejable (o bien) suprimir otra vez esa denominación y reservarla para la doctrina que constituye una verdadera ciencia (con lo que nos acercamos, además, al lenguaje y al sentido de los antiguos, entre los cuales era muy conocida la división del conocimiento en “*aistheta kai noêta*), o bien compartir este nombre con la filosofía especulativa y entender la estética parte en sentido transcendental, parte en sentido psicológico)”. (Kant, 1995:66)

4.1.2: El punto de vista de Hegel:

A seguir resumo el pensamiento de Hegel sobre los aspectos de mi proposición. Primeramente, Hegel defiende la existencia de un saber artístico, objeto de la Filosofía del arte o Estética. A este respecto, en su Estética, didáctico enseña que tenemos que distinguir dos tipos de ciencias:

a) el de las ciencias que se ocupan de aquello que existe en el mundo sensible o de la experiencia. El origen de estos objetos no necesita ser demostrada, basta probarla;

b) el de las ciencias que estudian objetos de naturaleza subjetiva, es decir que sólo existen en el espíritu y son fruto de su actividad o experiencia. Entre ellas coloca la Filosofía del arte o Estética. Este tipo de ciencias exigen una metodología propia para construir su conocimiento o saber. La metodología que usa en su Estética, toda a ella se fundamenta en estos dos principios básicos, que apoyan lógicamente, todo su pensar filosófico:

-Concebir lo universal en lo singular. Dice: “por la idea, por lo universal se debe comenzar todo, incluso en nuestro dominio (el de la idea de lo bello). (Hegel, 1993:71)

Gabriel Amengual, al explicar qué extiende Hegel por experiencia, explica así este axioma hegeliano:

-“Con la percepción todavía no hemos alcanzado la experiencia, a ella solamente se llega cuando el entendimiento concibe la universalidad, que regularmente se despliega en sus exteriorizaciones. Este concebir lo universal en lo singular es lo que permite la continuidad en las impresiones singulares, construyendo así propiamente la experiencia. Hegel intenta superar el dualismo kantiano entre fenómeno y cosa en sí, entre multiplicidad de percepciones singulares y actividad sintetizadora del entendimiento, poniendo la universalidad ya en la cosa singular misma. Es lo individual que tiene dimensiones universales, tal como lo expresa el concepto de la esencia.” (Amengual, G., 1996:201)

-La determinación exterior del Ideal. Este principio es un corolario del anterior. Por eso, Hegel comienza preguntándose cómo y por qué el ideal debe revestir la forma de lo particular. Tiento resumir su respuesta a este complejo problema de la dialéctica del espíritu (lo ideal -universal) y la naturaleza exterior (lo particular- factual). El autor afirma que es de esta oposición dialéctica que nace la acción del espíritu en su caminar de

aprehensión o consciencia del absoluto. Refiriéndose al contenido que nace de esta acción del espíritu, dice:

-“tal como el hombre es una totalidad subjetiva distinta de todo lo que le es exterior, así también el mundo exterior constituye un todo perfectamente definido y cerrado. A pesar de esta delimitación, mantienen entre sí relaciones esenciales y es sólo de estas relaciones que resulta la realidad concreta, la que constituye el contenido del arte”. (Hegel, 1993:142)

Hegel también se posiciona críticamente sobre la denominación Estética en los moldes de su preteso fundador, pues, se trata de “un asunto demasiado mezquino y” de trivialidad impresionante ”para prestarse a ser desenvuelto este modo de concebir el arte, según el modo de hacerlo Wolf, en la última fase de su Filosofía, defendiéndola como aquello que se destina a despertar en nosotros“ sensaciones agradables ”.

Reconoce también que fue en esta época y con esta orientación teórica “leibnizowolfiana”, cuando aparece esta denominación Estética, cuñada por Baumgarten, con su teoría filosófica de lo bello, sinónimo de ciencia de las sensaciones.

A pesar, sin embargo, de esta observación crítica del origen mezquino de la denominación Estética y de otras tentativas de nuevas denominaciones, como por ejemplo la de “Calista”, se proclama defensor de la palabra Estética para designar la Filosofía del arte. Declara:

-“Conservemos, pues, el término Estética, no porque el nombre no nos importe poco; mas porque este término adquirió derecho de ciudadanía en el lenguaje corriente, lo que es ya un argumento en favor de su conservación”. (Hegel, 1993:7) Hegel una vez más se muestra coherente con su sistema, en el que defiende que deben ser conservados todos los pasos andados (los antecedentes) por el espíritu y así poder abrirse para otros nuevos.

Resumiendo el pensamiento central de estos dos autores, podría decirse que Kant teoriza, sobre todo, acerca de las leyes a priori y, como tales transcendentales, con las que funda la ciencia estética, propiamente dicha y Hegel teoriza y lanza las bases para la construcción del saber estético de la Filosofía del arte a través de su método fenomenológico.

En este campo, cito también como relevante el pensamiento de Pierre Francastel, expuesto en su obra: “*La realidad figurativa*” (1965). Su autor, desde una perspectiva sociológica del arte, defiende el estatuto y riqueza, por su originalidad, del saber plástico, que, injustamente, por desconocer los filósofos, afirma ser indiferente “a los filósofos e historiadores”. Afirma:

-“El pensamiento estético es, sin sombra de dudas, uno de esos grandes complejos de reflexión y de acción en que se manifiesta una conducta que permite observar y expresar el universo en lenguaje particularizado. La única sorpresa reside en la indiferencia que los historiadores y los filósofos testimoniaron a su respecto”. (Francastel), P. 1982:4)

No puedo dejar de registrar tampoco el pensamiento de E. Panofsky con su valiosa aportación de su método original de hacer la lectura de una obra de arte, para descubrir su contenido o su saber estético a partir de estos tres niveles de análisis:

- a) el del tema primario: factual descriptivo o de su Descripción Pré-Iconográfica;
- b) el del tema secundario o convencional: mundo de las imágenes, leyendas y alegorías, o del Análisis Iconográfica;
- c) el del significado intrínseco o contenido simbólico o Interpretación Iconológica.

Los dos primeros niveles pertenecerían al campo de las ciencias empíricas: psicología, antropología, historia del arte etc...

El último, pertenecería al campo del saber de lo trascendente o de lo suprasensible de la Estética, en los moldes propugnados por Kant y Hegel, sus grandes teóricos, con los cuales me identifico y oriento todo mi trabajo de investigación.

4.1.3: La reciente propuesta de Julio Cabrera:

Para finalizar quiero externar mi censura sobre la división, sin límites precisos, que se establece, principalmente en el campo de la crítica literaria, entre Estética y Filosofía, creando un tipo híbrido de estudioso, llamado de esteta, sin saberse si viste o no el pellejo de filósofo.

No se puede olvidar, pues, como defiendo y practico, que hay un filosofar sobre el saber del arte que remonta a los orígenes de la misma historia de la Filosofía. Bien es verdad, sin embargo, que esta Filosofía del arte sólo se sistematiza, como acabo de afirmar, en su estatuto de rama de la ciencia filosófica, llamada Estética, a partir de Kant y de Hegel, quienes se posicionaron críticamente contra la primera tentativa, desastrada por cierto, de Burke y seguidores, a pesar de este haberla llamado: “Investigaciones filosóficas sobre el origen de nuestros conceptos de lo bello y sublime”, por todas las razones ya expuestas anteriormente.

Según mi opinión, la Estética de Hegel, constituye el primer tratado completo de esta nueva rama del saber filosófico, supuesto que ella presenta un pensamiento sistematizado sobre el origen, naturaleza y finalidad del saber estético en las creaciones artísticas, dignas de tal nombre. Tal mérito le cabría no obstante, por el hecho de Hegel en su Estética desenvolver un conocimiento que aplica al análisis crítica de todas las formas de expresión artística, que considera, como manifestaciones de la actividad histórica del espíritu, en sus tres grandes momentos de hacerse consciencia: el del arte simbólica, el del arte clásico y el del arte romántico.

Para ilustrar el problema levantado, citaría como ejemplo enriquecedor la obra de Mikel Dufrenne, a decir verdad, más filósofo que esteta aunque pretenda lo contrario,

supuesto que todo su pensamiento tiene raíces kantianas y fenomenológicas, vía Husserl, y por ello, todas sus reflexiones sobre el saber del arte son de cuño filosófico.

De hecho, Dufrenne como demuestra el enunciado copulativo de su ensayo: “*Esthétique et Philosophie*” (1967) y, sobre todo, por el título que da al prólogo de esta obra: “Contribución de la Estética a la Filosofía”, queda claro que distingue entre Estética y Filosofía. Parece que defiende, no de forma clara y sistemática, el estatuto de la Estética como la que cuidaría del patrimonio artístico de lo que llama la imaginación creadora del hombre, fenómeno este que provocaría un mero interés a “ciertos filósofos, o como dice, textualmente: “comprendese, por lo tanto, que ciertos filósofos opten por privilegiar la estética”. (Dufrenne, M. 1967:37)

En su obra toda sugiere la figura del esteta, como estudioso especializado sobre el lenguaje de naturaleza poética y como creativo de su valor.

En esta perspectiva de pensamiento; mas, situado, en un extremo que llamo de confusionista, cito la reciente obra del profesor de literatura en las Universidades de Yale y N. York: “*The Western Canon*” (1994), quien como “esteta”, sin el más mínimo conocimiento de filosofía, apasionado por la personalidad de Shakespeare y su lengua inglesa, arrogase un saber aristocrático sobre lo que llama “valor estético” que conceptúa, sincréticamente, como sinónimo de fuerza poética, definida como dice: “una amalgama: dominio del lenguaje figurativo, originalidad, poder cognitivo, conocimiento y dicción exuberante”. (Bloom, H. 1993:36)

Lo de veras inadmisibile, en este autor, es su defensa apasionada de la hegemonía del “valor estético” -léase, saber- de algunos literatos sobre el saber de cualquier otra forma de conocimiento humano. Sin medias tintas, afirma que el saber sublime de Shakespeare: “es más fundamental para la cultura occidental que Platón y Aristóteles, Kant y Hegel, Heidegger y Wittgenstein y, como tal, irreductible a cualquier ideología o metafísica.” (Bloom, H., 1993:19)

Como conciliatoria en esta “querella” entre el papel del esteta y del filósofo, en el campo del saber estético, cito la contribución lúcida del profesor Julio Cabrera, quien, en su tesis doctoral: “*Problemas de Estética y Lenguaje*” (1986), defiende la denominación “Meta-estética” para designar el lenguaje estético que habla acerca del lenguaje del arte. Según él, esta nueva denominación ayudaría a distinguir los dos campos, supuesto que: “el lenguaje de la estética (filosófico) es meta-artístico”. (Cabrera, J., 1986:118)

4.2 - LA MODERNIDAD DEL LENGUAJE MIRONIANO (saber estético).

Por lo sumariamente arriba expuesto se comprende mejor que el filósofo del arte no puede ser confundido con el esteta o degustador de arte, quien, como experto, según Kandinsky: “admira la“ factura ”(así como se admira a un equilibrista) y paladea la“ pintura ”(como se paladea una empanada)”. (Kandinsky,1995:24).

El filósofo del arte no aprecia, pues, “l’art pour l’art” sino que estudia la obra de arte con el reflexionar esencial que le es propio y con el que pretende construir su conocimiento de la misma. Este modo peculiar de construir su ciencia (*epistéme*) sobre el arte tiene características y problemas específicos, tal como las que surgen, ahora, al estudiar el lenguaje artístico que, por su naturaleza creadora, es ambiguo, lúdico, metafórico, sugestivo, intuitivo... etc. y para su comprensión profunda demanda un lenguaje, o mejor dicho, un metalenguaje filosófico, que lo acompañe y no lo deturpe, y, mucho menos, lo silencie o amordace en su sentido abierto y no convencional. El “último Heidegger”, con su intuitiva, poética y metafísica filosofía del lenguaje, se plantea el problema del significar propio o esencial del lenguaje artístico, que exige, por su propia riqueza, un metalenguaje filosófico, que ayude a desvelar esta riqueza. Como ya expuse, en la primera parte de mi estudio, su obra *Das Ding* es un bello ejemplo de cómo Heidegger ilustra y explica el significar propio del lenguaje del arte y que el filósofo debe descubrir y que debe usarlo para alcanzar el sentido radical del ser. Por otro lado, su ensayo:*Interpretaciones sobre la poesía de Holderlin* constituye un elocuente ejemplo de cómo interpreta el lenguaje poético, mostrándose un fiel rapsoda (*rapsodós derivado de rapsodeo=ajustar el canto*)

Apel destaca la importancia de la filosofía del lenguaje heideggeriano como síntesis de la antítesis, iniciada por Husserl, representando el pensamiento de uno y otro las dos fases de la fenomenología a respecto de su concepción del lenguaje. Explica:

- a) La primera fase de la fenomenología: antítesis (Husserl)

Esta fase tendría este presupuesto básico: el de la nueva orientación de la fenomenología de Husserl, tentando conciliar la historicidad del sentido y el aspecto creador del lenguaje. Apel resume:

-“Una obra literaria no es creada ni leída por ser producto y testimonio de numerosas causas históricas. Esta no es para nosotros algo que se nos muestra directamente condicionado, sino más bien algo con carácter absoluto antes de toda explicación, como es el mundo en que nos encontramos.

En este aspecto de la filosofía del lenguaje husserliana está implícito el modelo platónico de la participación (*méthesis*) de las puras significaciones eternas. En este sentido, como afirma el mismo autor:

-“La literatura no da a luz nada nuevo, sino que se funda en su participación del sentido de los conceptos ideales, conceptos que el filósofo, desligado de la accidentalidad empírica de la designación lingüística, aprehende de modo inmediato en la pureza de su estructura *a priori* (Apel, 1985: 87,I).

A decir verdad, sin embargo, Apel señala que tanto el último Husserl cuanto el propio Ingarden ya apuntan un nuevo planteamiento del problema arriba expuesto y con ello anuncian la segunda fase de la fenomenología. Los dos autores, pues, defienden que el lenguaje no puede estar escindido de su historicidad y temporalidad, o sea, en su “ser-en-el mundo”.

Sobre este carácter encarnado del lenguaje artístico, expone:

-“La obra de arte no puede poseer unidad ni identidad inmutable cual estructura de significado aislada precisamente porque el hombre tiene que buscar su propia unidad e identidad existenciales en la co-realización creadora o recreadora de la obra (de manera semejante a como la encuentra, en la co-realización de un “institución” pública de carácter

moral o en una“ acción “responsable ella misma instituidora en el ámbito cultural.” (ibid.: 88).

b) La Segunda fase de la fenomenología : síntesis (Heidegger).

Sobre esta fase apenas me limito a comentar brevemente este presupuesto de la filosofía del lenguaje heideggeriana: “Siempre que el hombre accede desde sus referencias vitales a la comprensión de un ente en su esencia, el ser ya se Ha instalado en la casa de un lenguaje”. (ibid.: 92).

Apel, a partir de este principio, coherente con el punto de vista heideggeriano se pregunta: “Haciendo una serena reflexión podríamos preguntarnos: es, pues, verdad que en el lenguaje usado cotidianamente el ser del ente se despeja en su contenido esencial? No es antes bien aplicable al lenguaje cotidiano lo que Leibniz decía de las palabras, que son“ elementos de cálculo del entendimiento? ”(ibid.: 93). A seguir, el propio Apel nos da la respuesta a esta cuestión formulada, subrayando la limitación de las ciencias empíricas para alcanzar un conocimiento del sentido esencial del ser. Responde:“ Mientras la literatura, “(la obra de arte en general) justamente por su libertad imaginativa (que no es total independencia ontológica) frente a lo fáctico, eleva el ser a la verdad, lo fáctico, el por qué del aquí y el ahora del ente a que va dirigido el interés práctico del hombre por la relación medio-fin, es lo que tienen en cuenta las ciencias empíricas, que por su naturaleza están destinadas al dominio técnico de lo que se presenta intramundaneamente y tienen por ello que fracasar cuando quieren“ explicar ”el ser- constituyente del mundo -de cualquier fenómeno”. (ibd.:97)

Todos estos nuevos horizontes que abre la actual reflexión filosófica sobre el lenguaje artístico en general, como es lógico, también dicen respecto al lenguaje plástico que ahora me ocupa.

Señalo, de nuevo, que el filósofo del arte debe encarar cualquier obra artística que estudie del mismo modo que lo haría si estudiase una obra literaria. Modestamente, como anuncié, trato de hacer con el texto mironiano lo mismo que Heidegger hizo con el texto de su compatriota Holderlin.

A seguir desenvuelvo estos tres aspectos complementarios de su moderno saber estético: 1) la moderna creatividad sónica mironiana;2) Miró, pionero del Arte Nuevo;3) Miró, creador de un nuevo lenguaje.

4.2.1 - La moderna creatividad sónica mironiana.

El lenguaje pictórico sólo puede ser considerado verdaderamente artístico, sinónimo de poético o creador, cuando cumple estas dos condiciones: a) la de poseer una estructura sónica original -el lado sensible, material, llamado significante, referente o designativo- que actúa sobre los sentidos (percepción) : b) la de ser portador, por su carácter original y no convencional, de un significado o sentido espiritual o poético nuevo, pasible de interpretación (intelección) y consecuente comunicación. O sea, el lenguaje pictórico, en nuestro caso, debe ser analizado en su dimensión significante (el cómo) y en su dimensión significativa (el qué), que construyen la base para que se cierre el círculo hermenéutico entre el artista y el espectador de su obra y que el filósofo del arte estudia al diseccionar la estructura tridimensional del signo, conforme enseña Conill : 1) la lógica o sintáctica (relación de los signos entre sí); 2) la semántica (la relación del signo con lo que denota o significa) ;3) la pragmática (la relación del signo con los intérpretes o usuarios). (J. Conill,1988:278).

Resulta, sin embargo, que el artista plástico no recrea poéticamente el significado de las palabras que constituyen el patrimonio de un pueblo -la “langua” en sentido saussureano-sino que crea configuraciones sónicas a partir de la realidad que quiere

expresar, sea real o imaginaria. Históricamente, conforme señala Kandinsky, el lenguaje pictórico, siempre polarizó entre una representación signíca que pendula entre estos dos extremos: el realista y el abstracto. Prehistóricamente, también podemos constatar este mismo fenómeno: el paleolítico con su arte realista y el neolítico con su arte de tenor abstracto. El citado profesor y artista ruso, en su ensayo: “Concerniente a la forma”, no apenas constata el fenómeno expuesto, sino que critica la forma disyuntiva y no complementaria con que modernamente se consideran estas dos formas de expresión estilística. Explica:

“El arte de hoy día incorpora la madurez espiritual hasta el extremo de la revelación. Las formas de esta incorporación pueden situarse entre dos polos: 1) gran abstracción: 2) gran realismo. Estos dos polos abren dos caminos que conducen, ambos, a una meta final. Estos dos elementos han estado siempre presentes en el arte; el primero estaba expresado en el segundo. Hoy día parece como si fueran a llevar existencias separadas. El arte parece haber puesto fin al agradable completamiento de lo abstracto por lo concreto y viceversa.” (Kandinsky cit. In : C. Jung, 1974:251).

Nuestro Miró, como nadie, defiende la simbiosis de los dos estilos de representación signíca, en el sentido de que el realismo figurativo, cuando no es apenas mimético posee por sí propio, una dimensión abstracta, o sea, se torna hiperreal o, si se quiere, supreal: de otro lado, las representaciones abstractas verdaderas nacen siempre de una representación de una realidad concreta que se anida en el espíritu creador del artista. Se trata del mismo y eterno problema presente en el área de la epistemología tentando superar un “idealismo sin realidad” (idealismo) y un realismo sin idea (realismo), según recuerda nuestro inmortal Zubiri. Quiero decir, el arte por más abstracto que sea, siempre tiene como punto de partida una realidad interna o externa así como el arte por más realista que sea, no apenas repite la realidad sino que la traspasa en su sentido inmediato o concreto.

A seguir expongo algunas declaraciones de Miró, que muestran la vehemencia con que se posicionó, a este respecto, frente el arte de su tiempo y que tienen aún actualidad en nuestros días, cuando todavía se vende tanto gato por liebre y existe tanta desorientación

crítica apreciativa com relación a las expresiones artísticas, valorizándose los dos estilos como cosas separadas y olvidándose que una obra realista sólo tiene mérito por su dimensión abstracta o metafórica-cito el ejemplo de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci y el retrato de Inocencio X de Velázquez - y que una obra abstracta sólo tiene mérito por su dimensión realista que la sustenta - cito el ejemplo del tríptico de Joan Miró : “L’esperança del condemnat a mort I,II,III”(1974).alusiva al hecho real de la muerte ordenada por Franco del joven catalanista Salvador Puig Antich.

Miró declara:

-En su entrevista com Georges Duthuit, sobre: ”Para dónde va Ud.?” (1936), respondiendo sobre un tipo de arte abstracto que no tiene raíces en la realidad y que algunos intelectuales de su tiempo valorizan:

“Ha oído Ud. Algo más estúpido que esto: abstracción, abstracción! (“ abstracción, abstracción! ”) y me lo preguntan dentro de su desierta casa, como si los signos que yo coloco en la tela no correspondieran a una concreta representación de mi alma, como si no poseyeran una profunda realidad, como si no fuesen una parte de lo real como tal !!! (...)

Por causa de esto, yo no entiendo- y lo considero un insulto -que sea catalogado en la categoría de “abstract” pintores.”(M. Rowell,1986: 150).

-En su entrevista com Rafael Santos Torroella, sobre : “Miró aconseja a nuestros jóvenes pintores” (1951), cuando responde a esta pregunta de su interlocutor: “Qué me dice, entonces, del arte abstracto?” Responde:

“No. Este no es el camino de la libertad espiritual. Ud. no gana nunca un centímetro a partir de un arte que es gobernada por frías fórmulas. Ud. sólo gana su libertad, sudando para ello, a través de una lucha interior” (ibid.: 226)

A este respecto, señalo que no me posiciono críticamente sobre la explicación pisco-social junguiana expuesta, referente a la fisura hodierna entre los dos estilos señalados, como sintomática de alguna crisis histórica y social, de carácter conflictivo, que afligiría al hombre, haciendo que en las épocas felices se mostrase más sensorial y adepto de un arte más realista, y, en las difíciles, como la nuestra -todas las épocas siempre fueron difíciles- sería más racional y frío y por ello, gustaría de un arte más abstracto. Personalmente, defiendo que, a nivel del proceso creador, el espíritu del artista es totalmente libre y trasciende todo y cualquier condicionamiento de tipo pisco-social. Por esta razón, sea cual fuere su estilo de expresión, siempre alimentará el espíritu de sus contemporáneos con el único alimento que el arte puede ofrecer, como producto del espíritu: el alimento espiritual que, como expliqué, ofrece toda obra de arte que merezca este nombre, independiente de su estilo. Creo que el fenómeno actual de apreciarse más el lenguaje abstracto no es señal de una crisis, sino de un proceso de desenvolvimiento espiritual, fruto, paradójicamente, del dominio científico-tecnológico que el hombre tiene de las cosas de la Naturaleza sensible que manipula a contento. Señalaría una mayor libertad de expresión del espíritu, gracias a su mayor libertad alcanzada para dominar la materia.

4.2.2 -Miró, pionero del Arte Nuevo.

Por lo que sé, la denominación del arte moderno como “Nuevo” es de autoría de Wassily Kandinsky y aparece en su obra: “De lo espiritual en el arte”, publicada en alemán en 1911. Cuáles serían las razones que llevaron al autor a crear esta denominación, que evoca, no una referencia de actualidad cronológica, sino algo de substancialmente, nuevo que posee el arte moderno y lo distingue del arte de antaño? Como pienso responder, la única razón residiría en este hecho, según explica su autor: “el cambio de rumbo espiritual del arte actual, en el sentido de que ella se rige ahora, como nunca, por las leyes de “ la necesidad interior ”y no por los imperativos de” las necesidades externas “. A este respecto

en una nota (32) explica la diferencia que establece entre “necesidades exteriores “y” necesidades interiores ”:

“El concepto de “ externo ”no Ha de ser confundido com el de “ materia ”. Utilizo el primero como substituto de “ necesidades exteriores ”, que no traspasa nunca los limites de la “ belleza ”reconocida y por lo tanto meramente tradicional. La “ necesidad interior ”no conoce estos limites y a veces crea cosas que habitualmente se definen como “ feas ”.” Feo ”es un concepto de la costumbre, que perdura como resultado externo de una necesidad interior vigente en un tiempo y ya realizada. En este tiempo pasado se consideró feo todo lo que no tuviera conexión com la necesidad interior. Por el contrario, lo que tuviera conexión com ella fue definido como bello. Y com razón, pues, *todo* lo que la necesidad interior crea es bello, y tarde o temprano será reconocido como tal.”(Kandinsky, 1995:76). Confiesa, entonces, que el arte de todos los tiempos siempre fue interior o espiritual. Acontece, sin embargo, que las necesidades de hoy son otras y, siendo así, el artista nunca puede estar preso a las necesidades del pasado. Para necesidades nuevas surge la necesidad de un arte “nuevo”, fruto, hegelianament hablando, de un nuevo “moment”, o de un “nuevo rumbo” del espíritu creador humano, en su manifestación histórica y concreta, a través de los tiempos.

No tengo dudas que el pensamiento del profesor y también pintor ruso, expuesto en estos dos concisos y profundos ensayos: “De lo espiritual en el arte” (1911) y “Punto y línea sobre el plano” (1923) , constituyen un tratado de filosofía del arte, cuya influencia se incrementa a medida que pasa el tiempo. La primera obra, pues, encierra una reflexión impar sobre el “qué” o aspecto nóetico del arte hodierno, y, la segunda, un contenido metodológico minucioso para analizar el “como”, o aspecto estético del arte, o sea, sobre cada uno de los elementos pictóricos que la concretan de modo sensible. Las dos obras son complementarias, por ello, apenas analizaré algunos contenidos de la primera, donde especula sobre la naturaleza espiritual del arte nuevo y que se traduce com un lenguaje, también nuevo, com su peculiar modo de emplear los elementos gráficos y cromáticos.

La figura estelar de Kandinsky recorre la misma órbita que la de Joan Miró. Para ilustrar tal identificación entre estas dos almas gemelas y geniales, relato estos dos hechos:

- De un lado, Miró reveló a J. Dupin en 1957 : “Yo no conocí a Klee, pero me emocioné el día que Kandinsky me explicó que Klee le había dicho, en la época de la Bauhaus(de la que Kandinsky fue profesor) a propósito de mí:“ Hay que seguir lo que hace este muchacho ”. (J. Dupin,1993: 85).

- De otro lado, Miró siempre tuvo una gran amistad con Kandinsky y no dejó de visitar todas sus exposiciones en París. Como prueba de esta amistad y admiración cito algunos trechos de su carta, dirigida a la viuda, Nina Kandinsky, por motivo del centenario del nacimiento de su esposo, en 19/01/1966: “Yo tuve la honra de conocer Kandinsky después que él dejó la Alemania nazi y vino a París...Recuerdo sus exposiciones sin pretensión (*small*), en la Galerie Zack y en la Galerie Jeanne Boucher, en el boulevard de Montparnasse. Sus guaches me llegaban al fondo del alma, se había permitido escuchar música al mismo tiempo y leer un buen poema. Era algo mucho más ambicioso y profundo que el frío cálculo de Sección a’Or.

Ahora, la luz de este trabajo se Ha vuelto más y más deslumbrante....

Yo la saludo y admiro, querida Mina, por su devoción a Kandinsky.

Un abrazo, Nina, de este su querido amigo. ”(M. Rowell, 1986:273)

Esta identificación afectiva entre estos dos pioneros del Arte Nuevo se tradujo en un mismo modo de concebir y practicar su arte pictórico. Cuál sería el postulado básico de esta orientación estética? Como ya respondí: el de la “necesidad interior”. Mas, cuál sería el contenido de la verdad de esta nueva necesidad interior, que caracteriza al hombre moderno? Esta es la cuestión central. Para responderla, intentaré exponer las ideas centrales

del pensamiento de Kandinsky, desenvueltas en su obra “*De lo espiritual en el arte*”. Su autor, en ella, explica esta tesis central: la naturaleza de un arte totalmente libre y emancipada de la Naturaleza, en el sentido que la traspasa o trasborda -“desvalida”, en sentido mironiano.

Como bien nota Max Bill en su “Introducción” a la referida obra, en el pensamiento de Kandinsky convergen las ideas de dos autores, puesto que: “Tanto *Laienpredigten* de van Velde como de *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer excitaron los ánimos de su época y prepararon el terreno al libro de Kandinsky *De lo espiritual en el Arte*. Fue, sobre todo, la obra citada de Worringer, -escrita como tesis doctoral en 1906, cuya idea central era la de la autonomía de toda creación pictórica- la que dejó su marca indeleble en el espíritu del profesor y artista ruso. Worringer escribe: “Las banales teorías de la imitación, que dominan nuestra estética, gracias a la dependencia absoluta de los conceptos artísticos en la que se halla nuestra cultura; nos han vuelto ciegos a los valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística. En el mejor de los casos hablamos de una metafísica de lo bello, dejando al lado todo lo feo, es decir lo no-clásico. Pero junto a esta metafísica de lo bello existe otra superior que abarca el arte en toda su dimensión y que más allá de toda interpretación materialista se manifiesta en toda creación, ya sea en las tallas de los maoríes o en cualquier relieve asirio. Esta concepción metafísica se basa en la idea de que toda producción artística no es otra cosa que la constatación continua del gran enfrentamiento en que se encuentra desde los comienzos de la creación y para todos los tiempos el hombre y su entorno. El arte no es más que una forma de expresión diferente de las fuerzas psíquicas (espirituales), que ancladas en el mismo proceso condicionan el fenómeno de la religión y de las ideologías cambiantes”. (Max Bill, in Kandinsky, 1995:11).

El catalizador, sin embargo, que provocó este viraje para un nuevo rumbo espiritual del arte, según Kandinsky, fue, sobre todo, el acontecimiento de la Era Atómica y con ella la Teoría de la Relatividad de Albert Einstein (1905). La “implosión” desde su núcleo atómico, de la materia, sirvió para una “desmaterialización” de la materia, en el sentido, de descubrirla en su riqueza y enigma “transmaterial”. Este hecho propició que el espíritu

humano se librara de las amarras de la materia y así, finalmente “el pájaro azul“ rubendariano viese abiertas las puertas de la jaula de su espíritu.

Kandinsky confidencia en *Ruckblicke* :

“Un acontecimiento científico quitó del camino uno y los obstáculos más importantes. Fue la desintegración del átomo. Esta fue en mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando. No me hubiera asombrado si una piedra se hubiera derretido y volatizado ante de mis ojos. Me parecía que la ciencia había sido aniquilada: sus fundamentos no eran más que una ilusión, un error de los científicos que no construían, rodeados de un nimbo, su edificio divino com mano segura y piedra a piedra, sino que buscaban las verdades a tientas en la oscuridad y confundían una cosa por otra.” (Kandinsky,1995: 12).

Esta experiencia del “físico-trans”zubiriano despertó para la posibilidad de un arte que se liberta de las amarras apenas sensibles de la Naturaleza, lo que no quiere decir que sea “desencarnado”y deje de ser” extenso”, como arriba, nos recordaban los dos pioneros. Y como el eterno Kant nos recuerda com relación a la capacidad transcendental del

conocimiento humano. Efectivamente, como profetizó Kandinsky, estamos en el alborar de un nuevo día en que será posible: “hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para el hablar interno”. (ibid.:105). Tal cual como consiguió nuestro Miró com su arte, a la que definió com estas palabras, reiteradamente citadas en mi trabajo: “Es como una especie de lenguaje secreta, compuesta de fórmulas de encantamiento y que existe antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico, más real que aquello que veían, era la única realidad”. (Miró, cit. In.: M. Rowell, 1986:240).

Según Kandinsky el camino innovador que abre el Arte Nuevo es el de la abstracción, bien entendida, o sea, como una esencialización y espiritualización de los contenidos artísticos, sean reales o irreales. Este camino se bifurca en dos formas de expresión, paradójicamente y aparentemente, opuestos como ya expliqué: 1) el de la “pura abstracción” que no es sinónimo de una fría y calculada estilización geométrica sin cuerpo

ni alma, sino de un alma que toma su cuerpo originario;2) el del “puro realismo”, sinónimo de un suprarrealismo, o abstracción “hecha piedra dura”, donde el cuerpo recobra su alma primigenia, o, empleando palabras heideggerianas, la “casa y el ser” forman una sola cosa.

Explica:

“Detrás de ellos (se refiere al uso abstracto y superrealista del color) (aquí abandono mi camino de la esquematización) y a la derecha: la *pura abstracción* (es decir la abstracción que supera la de la forma geométrica; y a la izquierda, el *puro realismo* (es decir la fantasía superior, fantasía de materia dura). Entre ambos extremos: libertad sin límites, profundidad, amplitud, riqueza de posibilidades y, más allá, campos de abstracción pura y realismo. Todo está hoy al servicio del artista por circunstancias especiales. Hoy vivimos una libertad sólo posible en el comienzo de una gran época”. (ibd.: 109).

A la luz de lo sumariamente expuesto, se entiende mejor todo el alcance de las declaraciones de los dos gigantes pioneros y heraldos del Arte Nuevo, que piensan, propugnan y profesan como expresión de la más total y absoluta libertad de la capacidad creadora del espíritu humano.

-Kandinsky, en su entrevista en la revista “XXe Siécle”(1938):

“Será siempre imposible crear un cuadro sin“ color ”o sin“ dibujo ”, pero la pintura sin“ objeto ”existe en nuestro siglo desde hace más de 30 años.

“Cuando pienso en todas las polémicas en torno a ese “ no ”, comenzadas hace treinta años y aún no finalizadas, creo en la fuerza inmensa de la llamada pintura“ abstracta ”o“ no-figurativa”, que yo prefiero llamar“ concreta”.

Este arte es un problema que se Ha pretendido siempre soslayar; su solución definitiva (naturalmente en un sentido negativo) se Ha proclamado muchas veces, pero el problema no se deja enterrar. Está demasiado vivo.

“En el impresionismo, el expresionismo y el cubismo no hay problemas. Estos“ ismos ”han sido clasificados en los diferentes cajones de la Historia del Arte, que llevan un número y una etiqueta indicando su contenido. Por el contrario los debates en torno al arte

concreto no han finalizado ni se vislumbra su fin. Tanto mejor! El arte concreto está en plena evolución, sobre todo, en los países libres, donde crece el número de artistas jóvenes que participan de este movimiento. AHÍ ESTÁ EL FUTURO!!!” (ibid.: 14).

-Miró, en su entrevista con Francisco Melgar sobre “Artistas españoles en París: Joan Miró” (1931):

“Así como Picasso es rotulado de cubista, yo lo soy de surrealista. Mas lo que yo pretendo, más arriba y más allá de este rótulo, es mantener MI TOTAL, ABSOLUTA, Y RIGUROSA INDEPENDENCIA.

“Yo personalmente no sé a ciencia a dónde estoy yendo. La única cosa clara que tengo es que tiento destruir cualquier cosa que exista en pintura (la tradicional) ”.

“La única cosa que a mí me interesa es el espíritu en sí mismo. Y sólo uso las conocidas herramientas de los artistas -pinceles, lienzos, tintas- a fines de conseguir los mejores efectos.”

“La única razón de someterme a las reglas del arte pictórica es porque ellas son esenciales para expresar lo que siento, justamente como la gramática es esencial para que uno pueda expresarse a sí mismo”.

“Yo no me intereso por cualquier escuela o artista. Nada de eso. Sólo me interesa el arte anónimo, aquélla que brota del inconsciente colectivo”. (Miró apud M. Rowell,1986:116-117).

4.2.3 -“Miró, creador de un nuevo lenguaje”.

El enunciado de mi proposición es la transcripción literal del título de un artículo de Francesc Vicens, en la Revista *Batik* (1978). Todas sus ideas me vienen como anillo al dedo, en el contexto del tema que, ahora, estoy desarrollando.

Kandinsky, en la obra que analizo, coloca como uno de los postulados del Arte Nuevo: “Los dos elementos principales de la pintura (las formas gráfica y pictórica) tienen una vida independiente y hablan a través de medios propios y exclusivos”. (ibid.: 108).

Vicens, a su vez, al analizar la peculiaridad del lenguaje mironiano, parte del mismo aserto: “El lenguaje de Miró tiene dos elementos fundamentales: el grafismo, gracias al cual cada figura es como un ideograma lleno de significaciones, y el color, normalmente puro y violento, con unos acordes y disonancias muy personales” (también lleno de significaciones) . (F. Vicens,1978: 17)

Resalto que el escrito de Vicens , aunque defienda la autonomía de los dos elementos: el gráfico y el cromático, en su explicación, sin embargo, sólo hace referencia al lenguaje gráfico, dejando de lado el lenguaje cromático y sus posibilidades de significación, tema que desenvuelve Kandinsky con mucha profundidad y nuestro Miró usó como nadie en su obra pictórica.

Así, el profesor ruso expone que el pintor del Nuevo Arte debe regirse siempre por las leyes de una gramática interna que él mismo crea y usa según su innato tacto artístico. Explica:

-“Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior”.

-“El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad.”

-“Las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista y constituyen lo que podríamos llamar su sentido del límite, su tacto artístico-cualidades con las que el artista nace y que se potencian hasta la revelación genial, gracias al entusiasmo (*pathos*).En este sentido hay que entender también la posibilidad del “ bajo continuo ”en la pintura,” ya presagiado por Goethe.”

-“De momento sólo intuimos una gramática pictórica de este tipo; cuando se realice se basará no tanto en las leyes físicas (como se ha intentado y se vuelve a intentar:” cubismo ”sino en las *leyes de la necesidad interior*, que podemos calificar de“ anímicas ”.

Seguidamente, refiriéndose específicamente al uso del color, completa:

-“Por lo tanto es necesario, y en ningún caso nocivo, que el artista conozca el punto de partida de estos ejercicios.

Este consiste en la ponderación del valor interior del material sobre la balanza objetiva: es decir, el análisis-en nuestro caso - *del color*, que tiene que actuar sobre todas las personas.

No es necesario sumergirse en profundas y matizadas complejidades del color, sino simplemente en dar una definición elemental de los colores simples.

Primeramente tomamos *los colores aislados* y los dejamos actuar sobre nosotros, utilizando un esquema muy simple y planteando la cuestión de la forma más sencilla posible ”. (Kandinsky, *ibid.*: 75 sptes.).

El breve escrito de Vicens- a pesar de esta falla expuesta, totalmente comprensible, puesto que el lenguaje cromático no entra en las intenciones de su autor- tendría, a mi juicio, este grande mérito al señalar estos aspectos : 1) el de la naturaleza signica o lingüística de las figuraciones mironianas;2) el de la originalidad de este lenguaje “gráfico”mironiano;3) el de indicar cada uno de los pasos recorridos por el artista para alcanzar la sudada depuración anecdótica de su lenguaje pictórico, cristalinemente poético.

1-La naturaleza signica de su figuraciones:

-“Miró se encontró definitivamente en posesión de una escritura en la que cada cosa es un signo del objeto real.

Este lenguaje, a la vez sencillo y profundo permite que cada cuadro suyo pueda ser considerado como una poesía. ”

2-La originalidad de su vocabulario:

-“Para obtener este nuevo lenguaje, Miró ha procedido, a través de una larga evolución, a despojar los objetos de todos sus elementos accidentales y anecdóticos para reducirlos progresivamente a sus caracteres más estrictamente necesarios. Así Ha obtenido una escritura personal, un sistema de signos que se aprende a reconocer muy pronto, pero cuya creación le ha ocupado largos años.”

3-Las etapas de su evolución:

El autor, jalona estos cuatro momentos de la caminata mironiana, rumbo a la depuración de su lenguaje poético:

a) época de su formación hasta 1918 :

-“En su época de formación, hasta 1918, Miró hunde profundamente sus raíces en el propio país, Cataluña. Es una Cataluña vista a través del paisaje de Mont-roig, en el campo de Tarragona, y del arte catalán, largamente contemplado en Barcelona: la pintura románica, la arquitectura gótica y el grafismo ágil y nervioso del modernismo barcelonés.”

b) su ida a París en 1919:

-“En 1919, Miró marcha a París e inicia una etapa de fecundo desarrollo imaginativo, al unísono con la creación de los poetas surrealistas, sus amigos. Pero los veranos regresa cada año a Mont-roig y continua el proceso de absorción de la realidad: es como si realizase un paciente inventario de los elementos más característicos de su mundo, que luego serán reducidos a signos (...) Los cuadros clave de esta etapa son **Terra llaurada** y **La Masía.**”

c) a partir de 1923:

-“A partir de 1923, los objetos reales adquieren cada vez más el carácter de signos. Este año pinta **Le Carnaval a ‘Árlequin** , y los siguientes, hasta 1929, varios **Interieurs Hollandais** ...En ellos, cada objeto es transformado en signo y lanzado en una danza frenética, con un despiadado sentido de humor.”

d) los años treinta:

-“Desde principios de los años treinta, en la etapa en que, como él mismo dijo, se propuso el“ asesinato de la pintura ”, realiza una serie de **collages** y objetos surrealistas que le permitieron desprenderse de las últimas influencias de toda la tradición plástica que nos domina.”

(F. Vicens,1978: 17).

Resalto, sin embargo, que Miró solamente reveló que había alcanzado su plena libertad y pureza de lenguaje, refiriéndose a su: *Pintura sobre fons blanc per a cel.la a'un solitari,I,II,III* (1968) , cuando declaró:“ Sí, només vaig trigar un moment a dibuixar aquesta línia amb el pinzell. Però vaig trigar mesos, potser fins i tot anys de reflexió a formar-me'n la idea.

Aquesta simple línia em demostra que he conquerit la llibertat.I per mí conquerir la llibertat significa conquerir la simplicitat .Em últim terme, llavors, una línia, un color poder fer una pintura.”. (Miró, Declaraciones,1993:470).

Vicens concluye su artículo subrayando la fuerza mágica del poético lenguaje mironiano. Ya cité, en la primera parte de mi estudio, sus palabras, mas, ahora, al repetirlas, creo que adquirirán un nuevo significado, en el contexto del tema desenvuelto sobre la originalidad del lenguaje pictórico de Miró:

-“El espectador se encuentra sacudido enérgicamente por penetrantes intuiciones poéticas que, en ocasiones, son el equivalente de fantásticas metáforas. El propio Miró dijo más o menos en una ocasión:“ Mi pintura contiene procedimientos poéticos, incluso rimas. Por ejemplo, los brazos de una mujer pueden corresponder a los cuernos de la luna. “” Por esta razón la obra de Miró es

una de las más profundas y misteriosas de nuestro tiempo. A través de su lenguaje, la percepción del espectador multiplica su potencia tal como nos sucede con las imágenes soñadas y con los deseos sólo imaginados. Qué tiene de extraño que, al referirse a esta pintura tantos críticos hayan citado tan frecuentemente la palabra magia?. (ibid.).

4.3 -EL CONTENIDO DE SU MODERNA CONCIENCIA EXISTENCIAL (saber ético).

Hasta ahora tengo hablado de la modernidad o actualidad artística de los signos del lenguaje artístico mironiano, es decir, de sus “signans”. El valor creador de los mismos reside en el hecho de que los signos del lenguaje mironiano poseen y traducen estos dos atributos fundamentales, que el profesor Kandinsky establece como condiciones necesarias para que pueden considerarse de veras artísticos o creadores: 1) el de la *belleza*, en el sentido de adecuarse, de forma original y no convencional, a la verdad o esencia de las “necesidades interiores” (ibid.44) que “señala” o hace sensiblemente concretas. Vale decir, parafraseando Heidegger, en estos signos, el ser o esencia del ente u objeto representado no se despeja o habita, en una palabra ya convencionalmente construida y de la que la esencia del ser representado sería apenas un nuevo inquilino, sino que el pictórico “signans” artístico por su novedad primigenia recibe su “signatum”, en la cualidad de primer dueño y de amo absoluto, que entra, en él, como por su casa.2) el de la *sensibilidad*: “el arte actúa sobre y a través de la sensibilidad.” (ibid.76). Se trata, sin embargo, de la sensibilidad o *pathos* del alma, cuyos receptores inmediatos son los de los sentidos del cuerpo, mas cuyos estímulos son descodificados y experimentados por lo más profundo del alma. ”En nuestro caso, esto significa que, al ver una pintura de Miró, nos pasa lo mismo que cuando oímos una música de Bach. Nuestros ojos la ven, mas, es nuestra alma quien la mira, así como nuestros oídos oyen apenas la música, mas es nuestra alma quien la escucha.

La fuerza del arte, pues, reside tanto en su “cómo” de orden sensible, cuanto en su “qué” de orden anímica. Así siendo, el artista no ilustra ideas sino que las “reifica” en el sentido de hacerlas presentes en una vida que tiene cuerpo y alma. Este es el gran misterio del poder creador del arte, sobrehumano por ser divino.

Dados por supuestos y explicados la actualidad y el indiscutible valor poético del lenguaje mironiano, me falta aún disertar sobre la modernidad o actualidad del contenido o “significatum” de su obra.

Como expuse ampliamente, en los capítulos anteriores de mi estudio, las verdades o contenidos de los signos simbólicos del vocabulario mironiano tiene un origen y resonancia míticas, y, por lo tanto, son eternas, o sea, perennemente actuales o modernas. Resulta, sin embargo, que, hegelianamente hablando, la razón o espíritu humano para concretarse, históricamente como “consciencia en sí y para sí, no derivada”, sigue un devenir, marcado por “moments”, teniendo en vistas el acaecimiento de su identidad histórica (carácter) y de su identidad trascendente (la del Absoluto de su ser). Esto quiere decir que el hombre como ser, eternamente, lanzado en el tiempo, se somete a las leyes de este mismo tiempo, metafísicamente entendido, para concretar su omnitud temporal y trascendental. Esto explica la necesidad de una “fenomenología del espíritu”, en el sentido de desvelamiento y acaecimiento del llegar a ser o “esdevenir” concreto e individual de este mismo espíritu.

Como señalé, en mi primera parte, Hegel defiende que el arte, a través de los tiempos, siendo producto del espíritu humano en dinámica y dialéctica realización de sí propio, fenomenológicamente, revelaría estos tres momentos históricos, que caracterizan el acaecimiento del espíritu en su tarea de alcanzar una “consciencia en sí y para sí, no derivada”, o sea, individualmente sudada y alcanzada: simbólico, clásico y romántico.

Siguiendo esta misma línea del pensamiento hegeliano, modestamente, adelantaba que, el “cubismo”, parafraseando Picasso, “abría la puerta” para el cuarto “moment” del espíritu creador humano, que se concreta en el Arte Moderno o Nuevo, defendido y teorizado por Kandinsky, de la que nuestro Miró es, sin duda alguna, su más genuino y estelar representante.

Didácticamente, para fundar mi proposición, antes apenas anunciada, de que Miró y su arte concretan este cuarto momento de la manifestación del espíritu humano, con todo su significado ético, por la nueva consciencia existencial que traducen, disertaré sobre estos tres tópicos: 1) La fenomenología del espíritu que se revela en el Arte Histórica, conforme los tres momentos hegelianos; 2) La característica fundamental de la nueva consciencia que guía el espíritu del Arte Nuevo; 3) Los pasos de la metafísica consciencia existencial moderna que el Arte Nuevo de Miró también refleja.

4.3.1 -La fenomenología del espíritu, que se revela en el Arte Histórica, conforme los tres momentos hegelianos.

Recuerdo que, en la primera parte de mi estudio, sobre este asunto, apenas, me limité a un análisis sucinto acerca de sólo dos momentos: el clásico y el romántico con sus postulados básicos de valorización del hombre: a) por su congenialidad divina (el clásico); b) por su riqueza interior igualitaria (el romántico).

Subrayaba, entonces, que el Arte moderno a través del Cubismo apuntaba para una nueva consciencia estética, fundada en el reconocimiento de otra dimensión de la grandeza del espíritu humano: la de su libertad y responsabilidad creadoras. El Cubismo, pues, inicia esta transición y superación de una consciencia anterior más virada para sí misma para una consciencia, ahora, más dirigida para su responsabilidad y libertad histórico-existenciales por el imperativo del devenir de todo lo creado, hijo del tiempo.

Para fundar el alcance y significado de esta transición, expongo, ahora, también sumariamente, y, bajo una perspectiva dinámica y unitaria del desenvolvimiento de la subjetividad, cómo Hegel explica este despliegue del espíritu humano, en la condición de espíritu individual y subjetivo, afincándose en la naturaleza humana (su dimensión extensa) e hincándose en su objetivo de alcanzar su independencia y libertad absolutas, cuyos jalones de estos épicos destajo y marcha, quedan, histórica y culturalmente, registrados, en los tres momentos de su producción artística, que dicho autor distingue y analiza en su *Estética*.

La fenomenología del Espíritu en los tres momentos de su manifestación artística:

a) El Simbólico:

El análisis hegeliano de las expresiones del Arte Simbólico, bajo el punto de vista de la subjetividad, parte de esta pregunta inicial-según el autor -“difícil“de responder:

-“Un punto difícil existe en esta manifestación artística de la libre subjetividad: el saber si lo que es representado como sujeto posee una individualidad y una subjetividad reales o sólo es, en cuanto simple *personificación*, vacía apariencia. En este último caso, la personalidad no sería más que una forma superficial que no exprime, en las acciones particulares ni en la forma corporal, su propia interioridad, que no imprime su carácter a toda la exterioridad de su manifestación; poseería ella una otra interioridad, que no se confunde con la personalidad y la subjetividad y que daría la verdadera interpretación de su manifestación exterior” (Hegel, 1993: 179)

Toda esta aporía surge de la constatación de la diferencia existente entre el arte simbólico y las otras formas superiores de expresión artística:

-“En vez de pretender determinar en qué medida pueden las formas creadas por el arte ser interpretadas como simbólicas y alegóricas, en el sentido que acabamos de exponer, nosotros antes nos preguntamos si, y en qué medida, el simbólico, propiamente dicho, puede ser considerado como una forma de arte. Lo hacemos con el fin de aprehender las relaciones artísticas que existen entre la forma y la significación y de saber en qué es lo que estas relaciones, tales como prevalecen en el arte simbólico, difieren de aquéllas que el arte clásico y romántico nos presentan. Nueva tarea reside, pues, no en alargar lo simbólico a todo el dominio del arte, mas en delimitar la esfera de lo que es simbólico propiamente dicho y de lo que debe, por consiguiente, ser considerado como simbólico. Fue pensando en esta distinción que establecemos las tres formas de ideal simbólico, clásico y romántico.” (ibid.).

El camino de la respuesta a la cuestión planteada se abre en el campo de saber lo que es “simbolismo propiamente dicho”, para de esta forma, poder distinguir lo que de veras difiere el arte simbólico de las otras formas de arte o del arte verdadero como tal. A este respecto, Hegel propone:

-1) que lo simbólico acabaría cuando se supera “la división y separación” entre la cosa (el espíritu) y la imagen, o sea, el espíritu se concreta, en el sentido de fusión, y no apenas se “aparenta” en la imagen:

-“Tal como lo entendemos lo simbólico acaba donde las ideas generales y abstractas dejan de formar contenido de representación, que pasa a ser constituido por la libre subjetividad, a sí mismo el sujeto se significando y explicando todo lo que el sujeto ama, siente, hace y realiza, sus propiedades, sus actos, su carácter, todo eso, todo el conjunto de sus manifestaciones espirituales sólo significan el propio sujeto que, en esta expresión y desenvolvimiento, sólo se exterioriza a sí mismo, señor que es de toda la objetividad en que su existencia se afirma. Significado y representación sensible, fuera y dentro, cosa e imagen, ya no existen en el estado de división o separación ni se figuran simplemente aparentadas, como no simbolismo propiamente dicho, mas constituyen un todo en que el fondo y la forma, el fuera y el dentro, son inseparables e inconcebibles el uno sin el otro. Lo que manifiesta y lo que es manifiesto forman una unidad concreta.“ (*bid.*).

2) que esta “concreción” plástica de la individualidad y singularidad del espíritu tiene inicio en el arte clásico:

-“Los dioses griegos, en la medida en que el arte griego consiguió representarlos como individuos libres e independientes, no son pues representaciones simbólicas, en el sentido que damos a este término, mas bastanse a sí mismos. Las aventuras de Zeus, de Apolo, de Atena, considerados del punto de vista del arte, son aventuras sólo de esos individuos y de ningunos otros, y sólo representan el poder y las pasiones de ellos propios” (*ibid.*).

3) Que, a partir de esto presupuestos colocados, el arte simbólico sería apenas una de las fases antecedentes del arte verdadera, propiamente dicha:

-“Lo que nos interesa, por lo tanto, en este estudio del arte simbólico, es el desenvolvimiento interno del arte, en la medida que él se puede deducir del concepto de ideal, evolucionando para el arte verdadero del que el arte simbólico sería una de las fases antecedentes” (*ibi.*).

Concluyendo: según Hegel, el arte simbólico propiamente dicho, no podría ser considerado como arte verdadero, supuesto que ella aun no concreta esta identidad y unidad totales entre las significaciones (el “dentro” o lo espiritual) y su expresión concreta (el “fuera” o lo natural).

En una perspectiva psicológica, podría decirse que el artista, en este tipo de arte, habla aún en tercera persona, proyectando en otro, todas las vivencias espirituales, careciendo así de una subjetividad, totalmente señora y dueña de sí misma.

b) El Clásico:

Anteriormente, sobre este tipo de arte verdadero, ya expuse estos dos supuestos hegelianos : a) el de que la forma humana es la única capaz de revelar de modo sensible adecuado lo espiritual; b) el de que la realización de esta unión de espíritu y naturaleza se concretaría, históricamente, en el arte griego.

A seguir, expongo cómo Hegel explica los fundamentos de esta comunión o simbiosis entre estos dos términos, lo espiritual y lo natural, aparentemente, irreductibles entre sí:

1) Lo espiritual se exprime en y por lo natural:

-“Por su vez, la independencia de significación en el arte exige que ésta encuentre su forma, el principio de su exteriorización en sí misma. Debe ella, ciertamente, regresar a lo natural, mas de modo a dominar lo exterior, que siendo apenas un aspecto de la interioridad, ya no existirá como objetividad natural y, privado de independencia propia, sólo pasará a constituir la expresión del espíritu. Gracias a esta recíproca penetración, el aspecto natural y exterior, transformado por el espíritu, se vuelve significativo en sí, deja de ser el vago reflejo de una significación separada y diferente de su manifestación exterior. Esta identificación adecuada de lo espiritual y de lo natural no se limita a la neutralización de los dos aspectos opuestos, supuesto que lo espiritual es llevado a una totalidad más vasta que consiste en mantenerse en aquello que no es, en idealizar lo natural continuando a

exprimirse en y por lo natural. Es en esta especie unidad que se asienta el concepto del arte clásico.

Tal identidad entre la significación y su expresión concreta puede aún ser definida de modo más preciso, diciéndose que ninguna separación entre los dos aspectos existe en el seno de una unidad realizada y que, por consiguiente, la interioridad, la espiritualidad interna no es una simple emanación de lo corporal y de la realidad concreta, lo que restablecería la distinción entre los dos aspectos. ”(Hegel,1993:244)

2) Lo humano (espíritu/materia) constituye el centro y el contenido de la belleza y del arte verdadero:

-“Ya que la forma exterior y objetiva que torna el espíritu exteriormente perceptible es, de acuerdo con su concepto, determinada y particularizada al mismo tiempo, el espíritu libre a que el arte procura conferir una realidad adecuada no puede ser sino una individualidad espiritual, también determinada e independiente en sí, aunque representada en una forma natural. Es por este motivo que lo *humano* constituye el centro y el contenido de la belleza y del arte verdaderos. Sin embargo, lo humano, en cuanto contenido del arte y como mostramos a propósito del concepto del ideal, tiene que recibir una determinación individual y una expresión exterior tales que, en su objetividad, queden exentos de los vicios de la finitud.” (ibid.)

3) Las deficiencias del antropomorfismo del arte clásico:

Este punto de vista hegeliano, a mi ver, sería el más moderno, metafísico y cristiano de sus pensamientos sobre el significado del arte. Especula, pues, que el arte clásico, a pesar de su conquista en términos de desenvolvimiento de la subjetividad, adolece, sin embargo, yo diría, de cierto elitismo y maniqueísmo, supuesto que su antropomorfismo está lejos de señalar una integración total entre espíritu y naturaleza, conforme revela el misterio cristiano de la Encarnación, con su verdad de un Dios que se hace hombre, asumiendo esta condición humana sin restricción alguna, o sea, con todas sus limitaciones y condicionamientos existenciales, históricos, culturales, muchos de ellos frutos del pecado: Cristo muros, injustamente, como justo, por causa del pecado de orgullo y poder de los

gobernantes de su tiempo. Según Hegel estas deficiencias del antropomorfismo clásico serán superadas por la prosaica, popular, igualitaria, existencial, antimaniqueísta, naturalista..etc. arte romántico:

-“Tales insuficiencias, sin embargo, provienen tan poco del antropomorfismo que resulta posible decir que, aunque si del punto de vista de arte en general, el arte clásico es demasiado antropomórfica, no lo es lo bastante sobre el punto de vista de la más alta religión, el cristianismo, que llevó el antropomorfismo mucho más lejos. Según el enseñamiento del cristianismo, Dios no es apenas un individuo real, al mismo tiempo Dios es un hombre real, preso a todas las condiciones de la existencia, y no a un ideal de belleza y arte de figuración humana” (ibid.: 245).

-“ Es por eso que el arte clásico y su religión de belleza nunca satisfacen las profundidades del espíritu; a pesar de todo lo que este arte tiene de concreto en sí, continúa abstracta para el espíritu porque al contrario de proveer de movimiento y de ser el producto de la infinita subjetividad que realiza la conciliación de los contrarios, sólo representa la armonía de la subjetividad libre y determinada que encontró y su modo de existencia adecuado, aquel reposo en la realidad, aquella felicidad, aquella satisfacción y grandeza, aquella eterna serenidad y beatitud en sí, cuya acción no cesa de ejercerse hasta en la infelicidad. El arte clásico, no profundó ni reabsorbió la oposición que está en la base de lo Absoluto. Por eso ignora también el aspecto que se liga a esta oposición, o sea, el endurecimiento del sujeto, como personalidad abstracta, contra la moralidad y lo Absoluto, ignorando de la misma forma el pecado y el mal, la absorción del sujeto por sí mismo, la inestabilidad, en suma, todas las duplicidades que causan las fealdades espirituales y sensibles. El arte clásico no ultrapasa los límites del dominio puro del verdadero ideal.” (ibid.:246)

Concluyendo: el arte clásico muestra una subjetividad libre y autónoma, mas, según Hegel, aún demasiado “idealizada” -Nietzsche llamaría de demasiado apolínea- y poco, o no totalmente humanizada, en el sentido expuesto de antropomorfizada.

A propósito, el romántico Nietzsche, en su obra “El nacimiento de la Tragedia”, con su doctrina sobre el también dionisiaco arte griego clásico, subraya en él la presencia – y no la falta según Hegel- de un antropomorfismo de cariz romántico. Escribe:

-“Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian el ser humano con la naturaleza. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro, adornado con flores de Dioniso. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos. En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la “ armonía de los mundos ”: cantando y bailando manifestase el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: Ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se Ha convertido en otra cosa. Al igual que los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios: todo lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí. Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya un artista, se Ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sus sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano.”. ”(Nietzsche, 1985:232).

A mi juicio, el análisis de Hegel sería más objetivo al ponderar que el aspecto hegemónico del arte griego clásico fue, de hecho, su antropomorfización “apolínea”, como su versión renacentista confirma. Por su lado, Nietzsche tendría el gran mérito de señalar en el arte clásico griego, este movimiento dialéctico o paso hacia una síntesis de un antropomorfismo más radical, como también el Renacimiento anuncia, rumbo al romanticismo y modernidad.

c) **El romántico:**

Arriba, Hegel ya nos anunciaba que la característica fundamental de la subjetividad

que el arte romántico refleja, es la de su “humanización” o antropomorfismo radical, que se manifiesta en una personalidad, sinónimo de “carácter”, o sea, en un sujeto individual que no sea un ser abstractivamente humano sino que su representación se lleve a cabo a través de una exterioridad completa y temporal de su existencia natural e inmediata ”(Hegel, *ibid.*:245). En esta ocasión también nos enseñaba que el Cristianismo es “ la más alta religión ” por su concepción del valor absoluto del hombre en cuanto hombre:

-“La concepción cristiana implica el movimiento hasta la extrema oposición para solamente llegar a la unidad absoluta después de la reabsorción de esta oposición o separación. Com esta fase de separación es que coincide la concepción de Dios hecho hombre, proceso por el cual Dios, en cuanto sujeto individual y real, se opone a la unidad y substancia como tales, en esta común temporalidad y espacialidad adquiere los sentimientos, la consciencia y los dolores causados por el desdoblamiento, para finalmente, esta oposición es a su vez absorbida, llegar a la conciliación infinita. Según el enseñamiento del cristianismo, esta fase de transición está en la propia naturaleza de Dios. Efectivamente, Dios es así concebido como espiritualidad libre y absoluta que comporta un momento de naturalidad e individualidad inmediatas, mas momento que no tarda a desvanecerse. En el arte clásico por el contrario, los elementos sensibles no son suprimidos ni destruidos mas ella no se eleva jamás a la espiritualidad absoluta.” (*Ibi.*:246).

El análisis hegeliano sobre este tipo de arte es el más rico entre los de sus tres tipos de arte que distingue en su estudio. De su contenido, sin embargo, apenas destaco estos puntos, que considero los más fundamentales:

-1) El principio de la subjetividad intrínseca, según el cual el espíritu adquiere el sentimiento y la consciencia de su propia verdad y grandeza:

-“Esta elevación del espíritu para sí mismo, con la que en sí mismo encuentra la objetividad que hasta entonces había sido obligado a buscar en el mundo sensible y exterior

y en la que adquiere el sentimiento y la consciencia de su unión consigo mismo, es ella que constituye el principio fundamental del arte romántico”.

-“En la fase romántica, el espíritu sabe que su verdad no consiste en sumergir dentro lo que es corpóreo y que, por el contrario, sólo adquiere la consciencia de su verdad cuando se retira de lo que es exterior para regresar a sí mismo, pues ya ahí (en lo sensible o exterior) no encuentra los elementos de una existencia adecuada.”

-“Todavía, para instalarse en el infinito, deberá el espíritu erguirse con dirección al Absoluto, encima de la personalidad formal y finita. En otras palabras: deberá representarse lo espiritual como pleno de substancialidad y, en el seno de ésta, como un sujeto dotado de un saber y de un querer que sólo de sí mismo le viene. Inversamente, la substancialidad, la verdad no debe ser concebida como un simple más allá de lo humano, lo que implicaría tan sólo la impresión de antropomorfismo griego; es lo humano, en cuanto subjetividad real, que se debe adoptar por principio lo que, por lo contrario, implicaría, como ya vimos, un antropomorfismo más acabado y perfecto.” (ibid.: 292)

-“El contenido substancial de las representaciones del; arte romántico es la subjetividad absoluta, la unión del espíritu con su esencia, la pacificación del alma, la conciliación de Dios con el mundo y, por tanto, consigo mismo ”. (ibid.: 298).

-2) El novo modo romántico de equacionar la correspondencia entre la forma y el contenido:

Hegel explica:

-“En vez de la unidad clásica entre el dentro y el fuera, lo que se busca es el término opuesto que consiste en insuflar una nueva belleza a la forma interior del espíritu; por eso todo lo que es exterior en general, que trata tal como lo encuentra en la realidad inmediata sin impedirlo de alcanzar la forma para la que espontáneamente tiende.”

-“De un modo general, aún se continúa a exigir la correspondencia entre la forma y el contenido, mas ella se limita a una forma cualquiera, a una correspondencia mucho

general, sin que se procuren eliminar todas las contingencias de la realidad empírica concreta.” (ibid.:299)

-3) Del supuesto anterior se infiere que el interior puede revestir cualquier forma exterior, ya que toda realidad exterior, por el hecho de ser vivida por el espíritu, se vuelve trascendente, en el sentido de que pasa a ser patrimonio de este mismo espíritu.

No tengo duda que este aspecto del pensamiento hegeliano asienta las bases de las ulteriores tesis modernas de la fenomenología existencial. Veamos, sino, como Hegel explica su punto de vista a este respecto:

-“Vimos, en fin, el arte romántico enaltecer la propia espiritualidad con su subjetividad inmanente y con una interioridad que puede revestir cualquier forma exterior.” (Ibid.:338)

-“Por lo contrario, todos los asuntos, sea cual fuere la época y la nación a que pertenezcan, de la realidad viva (vivida) que los introduce en nuestra alma y nos revela lo que hay en ellos de imperecible, reciben su verdad artística. (la verdad poética de Heidegger). Son la manifestación de lo que es eterno en el hombre, en sus múltiples significaciones e infinitos aspectos, que llenan el cuadro de las situaciones y de los sentimientos y forman el contenido absoluto del arte.” (Ibid.: 339)

-4) El ejemplo del arte flamenco.

Hegel, como nadie, explica el espíritu que dirige el arte de los grandes maestros del arte holandés del siglo XVII, cuando escribe:

-“También, no es por el contenido real que la pintura flamenca nos encanta, mas sí por la apariencia de los objetos abstraídos de su uso y destino reales. Es en la belleza que esa apariencia se fija, y el arte reside en el dominio con que el pintor consigue representar los misterios que guardan en la apariencia de los fenómenos exteriores considerada en sí

misma. El arte consiste sobre todo en sorprender expresiones momentáneas y fugaces del mundo y de la vida particular para fijarlas y volverlas duraderas. Un árbol, un paisaje ya son por sí mismos, objetos fijos, estables, permanentes. Mas aprehender el centelleo de un metal, el color de un racimo de uvas batidas por el sol, una sonrisa, la expresión de una emoción súbita, un movimiento, una postura, un gesto cómico, en suma, todo lo que hay de más breve y fugaz en toda su frescura, en toda su viva espontaneidad, fue esa la tarea que se impuso y realizó el arte flamenco.” (Ibid.:334)

El arte flamenco y Miró:

Miró, en la primavera de 1928, viaja a Holanda y entra en contacto con las obras de los grandes maestros holandeses del siglo XVII. Defiendo que este acontecimiento fue el catalizador que solidificó su identidad artística, como pionero del Arte Nuevo. Después de este viaje, pues, nuestro artista radicaliza su posición contra la forma y no el contenido espiritual del arte del pasado, regido por las frías leyes de la *Section a'Or*, como documenta su fase iconoclasta del “asesinato de la pintura” que se siguió a este viaje y que se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas de expresión artística menos convencionales y por el uso de nuevos materiales más prosaicos, consonantes con el contenido emocional que quería expresar.

Miró entendió y dio a entender que la fuerza y riqueza de la vida oculta de carácter humano, que el arte holandés tiene y el propio Hegel también descubrió, podría expresarse con otro lenguaje más libre y espontáneo. Al final, menos clásico.

Bajo esta óptica deben ser entendidas sus obras de 1928 : “Los tres Interiores Holandeses”; “La patata” y “El bodegón con lámpara”. Así, por ejemplo, su tela: “Interior holandés I” , dejando de lado su humorismo trágico, nos revela un Miró sacrílego y herético que, sin hesitación alguna, con *rauxa* quijotesca, cala su espada (el pincel) en el cuero de las formas comedidas de la tela de Hendrick Maertensz Sorg: “El tocador de Llaut” (1661) para hacer chorrear con toda su fuerza el vino dionisiaco y orgiástico del contenido espiritual humano que esta obra contiene y su pellejo reprime. En las ilustraciones, el lector puede cotejar la diferencia entre la medida del artista flamenco y la explosión volcánica de la interpretación mironiana.



1 – Ilustr.



2 – Ilustr.

4.3.2 -La característica fundamental de la nueva consciencia que guía el espíritu del Arte Nuevo.

La infinita subjetividad del espíritu humano, con su crepúsculo romántico, pronuncia un nuevo día o “moment”, retoñando en una nueva primavera de la historia con lozanía intemporal. Tratase del alborear del Arte Nuevo que, según mi original supuesto, marcaría, en una perspectiva dialéctica hegeliana, una nueva síntesis: la de una subjetividad, que descubre la riqueza del devenir de sí propia así como la del devenir de todas las cosas creadas, despertando para una corresponsabilidad creadora, a nivel personal y cósmico.

En este nuevo momento histórico, pues, esta infinita subjetividad del espíritu humano se revela con un nuevo saber existencial que rige su *ethos*, con una motivación (*pathos*): la de alcanzar la omnitud o plenitud del desenvolvimiento de sí misma en cuanto extensa y la de todo lo creado, en cuanto *Natura Naturans*, por el hecho de haber descubierto la fuerza trascendente de la vida latente o interior, que anima el devenir del ser del no-ser de todas las cosas hijas del tiempo. En este momento, esta subjetividad, como consciencia “en sí y para sí, no derivada” alcanza lo que llamo la etapa de su realización existencial, diferenciándose así de las tres fases anteriores, cuando estaba más vuelta para una descubierta de la riqueza divino-humana de sí misma y que, ahora, descubre el sentido y responsabilidad de saber usar libremente esta riqueza recibida. Adquiere de esta forma, la seguridad y felicidad del deber cumplido y la certeza del valor absoluto de su esfuerzo.

Partiendo del presupuesto de que todas las producciones del espíritu humano manifiestan, en cada uno de los momentos de su autorealización y manifestación, el mismo contenido de un saber y verdad que las dirigen, antes de concluir mi estudio, con la exposición de la facticidad del devenir existencial creador de Joan Miró, expongo, a seguir, estos otros dos puntos anunciados: el Arte Nuevo como expresión de esta nueva subjetividad existencial; los orígenes del moderno saber metafísico, que también revela esta misma subjetividad existencial del espíritu humano. Consúmase con esto mi propósito inicial de tentar demostrar la viabilidad epistemológica de establecer un diálogo entre un pensar filosófico y un poetizar sígnico-pictórico, que, como hermanos gemelos de un mismo espíritu, cada uno sigue los pasos del otro.

Resalto todavía que mi laborioso análisis crítico sobre el metafísico saber occidental sobre el devenir del ser del no-ser de todas las cosas creadas, tiene el propósito de demostrar la naturaleza de la verdad central, que constituye, a mi ver, la base de la genuina Modernidad de la cual, la vida y obra de Miró, serían unos de sus exponentes y artífices mayores. Así siendo, el saber de la verdad existencial vivida y poéticamente expresada por nuestro artista, de carácter místico semita y antinihilista, trágicamente optimista y esperanzado, sería su más valioso legado ético para una Humanidad, perdida como la nuestra y, sin embargo, ansiosa para hacer rumbo cierto.

Por qué el Arte Nuevo señalaría este 4º “moment” de la infinita subjetividad del espíritu humano?

Como respuesta, después de todo lo explicado sobre esta nueva forma artística, aduzco apenas estos tres motivos:

-1) El contenido del postulado que la fundamenta: descubrir y expresar la vida interior, en el sentido de trascendente, de todas las cosas en su eterno devenir.

Este postulado nos lo explicaba un Miró metafísico de talante heraclitiano, al hablarnos del poder del espíritu humano, capaz de iluminar con luz estelar humana y no apenas revelada, la propia realidad y la de su entorno, desvelándolas en su esencia y posibilidad dinámicas y que el artista del Arte Nuevo usa y, con ella, sabe expresarlas, con la pureza de un lenguaje sígnico -que Kandinsky llama de “imagético”- primordial u originario:

-“Realidad más profunda, irónica, que se befa de la que aparece a nuestros ojos, y, sin embargo, es la misma. Sólo que hay que iluminarla, desde abajo, con el rayo de una estrella. En tal caso, todo se vuelve insólito, inestable, claro y al mismo tiempo marañado. Las formas se engendran transformándose enteramente.

Ellas se intercambian y crean así una realidad de un universo y de símbolos en que las figuras pasan de un reino para otro, tocan con los pies las raíces, son también raíces y

que existe antes de las palabras, del tiempo en que aquello que los hombres imaginaban, presentían, era más auténtico, más real que aquello que veían, era la única realidad.”(Miró apud M. Rowell,1986:240)

Señalo, a este respecto, que este postulado del Arte Nuevo difiere del postulado que funda la estética “endopática”, explicando que la vida de los objetos de la representación artística les es insuflada por el propio autor a través del mecanismo de la *Einfühlung*, proyección sentimental, como explica Theodor Lipps, su gran teórico:

-“Pero, en definitiva, lo decisivo en el evento artístico es que esas formas se convierten en símbolos de un contenido anímico mediante un proceso de “animación”.

-“En la proyección sentimental experimento mi propia *actividad*, “objetivada”, en un objeto distinto de mí“. (T. Lipps, cit. In : J. Plazaola,1973:169-170).

El Arte Nuevo, al contrario, y desde una perspectiva fenomenológica, defiende que el interior del artista no “anima” los objetos sino que ellos mismos son los que, con el desvelamiento de su ser o esencia, “animan” el espíritu del artista, quien, poéticamente, traduce esta experiencia “dialógica”entre su ser y el ser de lo objetivado o representado

Por ejemplo, cuando Heidegger poéticamente especula sobre la cantaridad del cántaro en su *Das Ding*, esta acción reflexiva parte de la comprensión experimentada o vivida de la cantaridad de un cántaro cualquier (momento noético o de la esencialización del fenómeno), que dicho cántaro le revela en su acto concreto de retener o acoger el agua (*nimmt*) y en su acto de ofrecer su contenido (*schenken*) y a partir de esta primera experiencia construye el pensamiento de esta vivencia (momento noemático o reflexión sobre esta esencia).

Según mi propuesta, el saber, o aspecto noético del arte, se rige por las mismas leyes del conocimiento, cuya explicación atraviesa la historia de la filosofía, con sus diferentes teorías, nunca definitivas, puesto que se mueven en un campo siempre abierto por la riqueza insondable de su aporía, jamás totalmente descifrable. Las posibles e ineluctables síntesis entre idealismo y realismo quemar las cejas de los estudiosos de todos los tiempos.

- 2) El camino abierto por sus precursores:

Kandinsky llama a los precursores del Arte Nuevo de “buscadores de lo interior en lo exterior”(Kandinsky,1986:45).Entre ellos destaca los pintores franceses mayores de nuestro siglo, junto con el “parisién Picasso”.

Sobre el papel de Cézanne escribe :

-“Convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la *nature morte* a una altura en la que las cosas exteriormente “muertas”cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos porque tenía el don de ver en todas partes la vida interior (la imperecible vida del“ es ”parmenidiano).Cézanne crea la expresión cromática de las cosas, su nota pictórica interior, y las encaja en la forma que eleva a fórmula de resonancia abstracta, llena de armonía y a menudo puramente matemática. No es un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo representado, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama“ imagen ”. ((ibid.:46).

No hay que olvidar que Miró llama Cézanne de “gloriós patró San Cézanne” puesto que lo considera su principal guía, con su enseñamiento, precursor del Arte Nuevo, de lo que cuenta en el Arte es la fuerza del espíritu y no la de las normas del arte clásico.

-“Altrament, já sabeu que la meva má no és àgil(remercio a Déu, més val aixó que cervell pesant y má lluegera) A recordar com a consol , el gloriós patró Sant Cézanne!(Miró, 1993:150).

Sobre la influencia ejercida en su espíritu por Monet, confidencia:

-“En aquel mismo tiempo tuve dos experiencias que marcaron toda mi vida y me conmocionaron hasta el fondo. La primera fue la exposición francesa en Moscú-en primer lugar el“Montón de heno ”de Claude Monet- y una representación de Wagner en el Teatro Imperial de Lohengrin. Yo sólo conocía el arte realista, casi exclusivamente el ruso; a menudo me quedaba largo rato contemplando la mano de Franz Liszt en el retrato de Repín y cosas por el estilo. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me

molestó no haberlo reconocido. Además me parecía que el pintor no tenía ningún derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía obscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba, sino que se marcaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente hasta el último detalle en mis ojos. Todo esto no estaba muy claro y yo era incapaz de sacar las consecuencias simples de esta experiencia. Sin embargo comprendí con toda claridad la fuerza insospechada, hasta entonces escondida de los colores, que iba más allá de todos mis sueños. De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo – e inevitablemente -se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro. En resumen, yo tenía la impresión de que una parte de mi Moscú legendario existía sobre aquel lienzo” (Ibid.:10).

Y sobre el que llama “parisién Picasso”, que rompe también con los lazos de la “belleza acostumbrada” escribe:

-“A *esta* belleza (la acostumbrada) no sucumbe nunca el otro gran parisién, el español Pablo Picasso, Guiado siempre por los imperativos de la autoexpresión , a veces arrastrado por ellos violentamente, Picasso se lanza de un medio externo al otro. Cuando entre éstos se abre un abismo. Picasso, con un salto increíble se sitúa en el otro lado, ante el horror de la caterva numerosa de sus seguidores, que casi habían logrado darle alcance y ahora tienen que reanudar las trabajosas subidas y bajadas. Así surgió el cubismo, el último movimiento“ francés ”, sobre el que hablaremos ampliamente más adelante. Picasso intenta llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas. En sus últimas obras (1911) llega por vía lógica a la destrucción de lo material; no por disolución, sino por una especie de fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo. Es curioso que en este proceso parezca querer conservar la apariencia de la materialidad. Picasso no retrocede ante ningún medio; si el color le estorba en el problema de la forma puramente pictórica, lo tira por la borda y pinta un cuadro con marrón y blanco. Estos problemas son en el fondo su fuerte. Matisse: color. Picasso, forma. Dos grandes vías hacia el gran objetivo" (“el del Arte Nuevo y su emancipación de la exterioridad del objeto) (Ibid.: 46)

Kandinsky, como arriba anuncia, hablará posteriormente del Cubismo como “una de las formas de transición” (Ibid.: 110) para el Arte Nuevo, como también definiendo sea y tuvo oportunidad de exponer anteriormente en mi estudio.

Resumiendo, todos estos precursores tendrían en común expresar, en sus obras, la hegemonía de la verdad interior sobre el imperativo de la verdad apenas exterior del objeto. De este modo, sus creaciones, parafraseando Miró, se tornan “impulsivas” o radicales. Filosóficamente hablando, diría, que son esenciales:

-“No crec en els que busquen només a escoles que diuen inventar. Tinc odi a tots els pintors que volen teoritzar.

Els grans impresssionistes obraren enlluernats devant la llum- Cézanne impulsivament-Picasso impulsivament.

Camí únic, arrollador, l'impuls del gran motor espiritual-dels elegits”. (Miró, 1993:137).

-3) Su estilística de los medios pictóricos puros.

Knadinsky explica el “como” del representar plástico del Arte Nuevo, con su incansable búsqueda creadora para alcanzar el medio pictórico más adecuado para plasmar lo esencial de todo lo que se expresa en sus telas. Ilustra su pensamiento con el ejemplo de la obra de Henri Matisse, observando:

-“Pinta“ imágenes ”en las que quiere reflejar lo divino. Para lograrlo no necesita otros medios que el objeto (persona, por ejemplo, o cosa) como *punto de partida* y los medios exclusivos de la pintura: *color y forma* (ibid.: 46).

Esta nueva orientación estilística presupone una emancipación del objeto, que sirve apenas como punto de partida para crear el signo de este mismo objeto con los medios que tiene a mano: la forma y el color, quienes adquieren así una autonomía plena.

Por otro lado, Francesc Vicens nos recordaba los pasos que recorrió Miró para alcanzar este tipo de expresión artística, con la que, conforme Kandinsky, se alcanzaría “lo absoluto” sinónimo de concreto o sea de lo genuinamente propio de la pintura y del arte en general:

-“Miró se encontró definitivamente en posesión de una escritura en la que cada cosa es un signo del objeto real” (op. Cit.: 17).

Com esta nueva orientación Miró consigue, según palabras citadas de J. Dupin:

-“Pulverizar toda diferencia entre pintura y poesía, nada distingue, en la superficie captada, sembrada y magnetizada, el signo de la letra, la figura de la palabra.” (opus cit.: 433).

Kandinsky equipara la naturaleza signica del Arte Nuevo con la del sonido puro de la palabra poética de Maeterlinck, “quien nos introduce en un mundo fantástico o, mejor dicho, sobrenatural. Sus *Princesse Maleine, Sept Princesses, Les Aveugles, etc.*, no son seres humanos de tiempos pasados, como pueden parecerlos los héroes estilizados de Shakespeare. Son directamente almas que buscan entre nieblas, que corren peligro al ahogarse en la niebla, y sobre las que flota una fuerza invisible y tenebrosa.” (ibid.: 40).

Y sobre la fuerza espiritual de la pureza de su palabra poética, prosigue:

-“El medio principal de Maeterlinck es la palabra. *La palabra es un sonido interno* que brota parcialmente (quizá esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una “vibración” en el corazón. El árbol *verde, amarillo y rojo* de la pradera es únicamente un caso material, una forma casualmente materializada del árbol que sentimos dentro de nosotros cuando oímos la palabra *árbol*. El empleo hábil (según la intuición poética) de una palabra, la repetición, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas, conducen no sólo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Finalmente, la continuada repetición de una palabra (que constituye un juego predilecto de la juventud, que luego se olvida) hace que ésta pierda el

sentido externo del nombre. Del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro sentido de la palabra.” (ibid.: 41-42).

Por este sendero la forma y el color adquieren objetividad y autonomía propias y, con su auxilio, el artista del Arte Nuevo adquiere también total libertad de expresión para representar lo divino o esencial de todas las cosas vividas, libres de su exterioridad temporal. Miró nos revelaba sobre la sublime experiencia de la total libertad creadora por él alcanzada:

-“Aquesta simple línia em demostra que he conquerit la llibertat .I per mí conquerir la llibertat significa conquerir la simplicitat. Em últim terme, llavors, una línia , un color poder fer una pintura”(Opus cit. : 470).

No se puede olvidar tampoco que este camino fue abierto por los precursores, sobre todo, Cèzanne y Picasso como investigadores de una nueva ley de la forma pura y por Monet y Matisse, como descubridores de la fuerza insospechada de los colores puros (Kandinsky, ibid. : 45).

Y para finalizar, subrayo que, por bajo de toda esta revolucionaria concepción estilística del “como” del hacer artístico del Arte Nuevo, palpita la exigencia de una necesidad espiritual del artista que se alimenta a su vez, del núcleo espiritual o esencial, que le desvelan y tienen necesidad radical u originaria de desvelar todas las cosas que experimenta y tienta expresar.

Fenómeno que sintetiza el título de la obra de Kandinsky: “De lo Espiritual en el Arte”, cuyo contenido filosófico sobre el Arte Nuevo me sirvió de guía para caracterizar este “4º Moment”de la producción artística del espíritu humano en su concretarse o “yectarse” histórico.

4.3.3 -LOS PASOS DE LA MODERNA METAFÍSICA EXISTENCIAL

QUE EL ARTE NUEVO DE MIRÓ TAMBIÉN REFLEJA.

4.3.3.1 -Breve histórico del pensar metafísico occidental acerca de la temporalidad/eternidad del devenir creador del ser del no-ser del ente humano.

3.3.2 -El ejemplo de la vida y obra mironianas, como *praxis* de la moderna conciencia existencial antinihilista, gracias a la descubierta del poder de nuestro devenir creador, que el pintor catalán simboliza a través de su signo pictórico: *LE NEANT*.

EL SER DEL NO-SER DE LA NADA, HIJA FECUNDA DEL TIEMPO Y DE LA ETERNIDAD COM SU DEVENIR CREADOR, CONFORME EL MODERNO PENSAR METAFÍSICO Y EL POETIZAR MIRONIANO.

Prenotandos:

Esclarezco que, en mi estudio, el pleonasma “no-ser de la nada ”, aplicado al modo de ser del ente humano, lejos de ser redundante, sirve para definir su carácter activo, o aquello que Heidegger llama de “anonadar de la nada ”, entendiendo el no-ser del ente humano como un desafío, una oportunidad y responsabilidad de sembrar y desenvolver en las intemperies y soles del tiempo, las fuerzas latentes de la omnitud de su ser, recogiendo así, los frutos de su originaria eternalidad. O sea, acaece en el tiempo y “es”eternalmente.

Lo curioso está en que este abordaje del “no-ser” humano, bajo la perspectiva del binomio: temporalidad/eternalidad, no tiene una tradición religiosa, como puede pensarse a primera vista. La noción y el problema, pues de la “nada ”, en el campo del pensamiento religioso, principalmente, hebreo-cristiano, no nace de una preocupación existencial sino de una cuestión lógica de su teodicea y consecuente cosmogonía. Dicho pensamiento, teniendo en vistas salvaguardar la inmutabilidad y unicidad del Dios creador, defiende la noción positiva de la “nada ” como una especie de “materia prima”, previamente creada por el mismo Creador y, metafóricamente, definida como: tinieblas, vacío, frío, caos..etc.y que sería el substrato de todo lo creado.

Según defiende, el problema del ser de la nada o del no-ser(*me- on*), como hija del tiempo y de la eternidad , con sus consecuentes desafíos ético-existenciales , sólo anida y toma cuerpo en el terreno del pensar metafísico y, en nuestro caso Miró, también en el campo del poetizar artístico creador.

En suma, conforme pienso explicar y fundamentar, el drama trágico de los humanos com su tenaz búsqueda para encontrar el sentido o consciencia esencial de su experiencia existencial o temporal (tiempo vivido) y, al mismo tiempo, paradójicamente, sedientos y

hambrientos de eternidad, tienen como fuente nuestra ínsita inclinación(*órexis*) de encontrar una respuesta definitiva al enigma de la existencia y su sufrimiento.

Como un ejemplo inicial de esta reflexión metafísica sobre tiempo/eternidad, cito ahora a Zubiri con su rica noción de tiempo; 1) como “*aión*”- imagen móvil de la eternidad (Zubiri,1996:252) ;2) como “*kairós*” – oportunidad para que algo acaezca y se realice-(bid.: 243).

Esta noción substantiva del tiempo de nuestro metafísico, entendido como algo que “imita la eternidad” (congenia com ella) , se anclaría, a mi ver, en el pensamiento de Platón, el gran metafísico del ser del no-ser, en la doble perspectiva expuesta: tiempo / eternidad, expuesto en su Timeo, o de la Naturaleza, al escribir:

“Por esta razón su Autor (el del Cosmos) se preocupó de hacer una especie de imitación móvil de la eternidad y, mientras organizaba el cielo (Cosmos) hizo, a semejanza de la eternidad inmóvil y una, ESTA IMAGEN ETERNA que progresa según las leyes de los números (mensurables) , esto que llamamos TIEMPO”. (Platón.1990: 36 d).

Esta perenne y provocativa aporía: Naturaleza/Espíritu o Tiempo/Eternidad, constituye el cerne del siempre descifrable e indescifrable enigma de la esencia del ser del no-ser del ente humano y, por su misterio, se convierte en la piedra fundamental o nudo gordiano de toda la historia de la ontología con su pensar metafísico o esencial. O, como afirma Emilio Estiú, citando palabras de Heidegger : “contiene el misterio más pleno del contenido posible de todo pensar” (E. Estiú, cit. In: Heidegger, 1955: 19).

En esta perspectiva clásica anunciada, mi análisis de la cuestión del ser del no-ser o nada del ente humano, entendido como un fecundo y creativo devenir, y que caracteriza la más pura tradición filosófica de occidente y que, modernamente florece, en su vertiente ético existencial, con una fuerza y riqueza peculiares y originales, a partir del saber trágico nietzscheano, versará sobre estos dos puntos: 1) breve histórico del pensar metafísico occidental acerca de la temporalidad/eternidad del ser del no-ser del ente

humano; 2) el ejemplo de la vida y obra mironianas, como “praxis” de esta moderna consciencia existencial de nuestro devenir creador, que el pintor catalán simboliza a través de su signo pictórico: “LE NEANT”

3.3.1 -Breve histórico del pensar metafísico occidental acerca de la temporalidad/eternidad del devenir creador del ser del no-ser del ente humano.

A seguir expongo el pensamiento de algunos filósofos, los que considero sean los más representativos, en su intento de especulación metafísica para rescatar la condición eterna del ser del no-ser del ente humano, que, paradójicamente, acaece temporalmente. En dicha reflexión, históricamente, podemos distinguir dos momentos complementarios entre sí y marcados por esta doble preocupación: a) la epistemológica-ontológica(Ser/Pensar) ; b) la ética-existencial(Ser/Existir/Tiempo).

Como representantes del primer momento, analizo el pensamiento de: Parménides y Platón y, de pasada, Aristóteles; como representantes del segundo momento, estudio: Ramón Llull, Nietzsche y Heidegger.

Por último, hago una breve referencia a Sartre, a quien considero como el moderno Sofista, por su modo espurio de encarar la cuestión del Ser y de la Nada del ser humano, reducido a su dimensión temporal y negando, o mejor dicho, afirmando la inutilidad de su dimensión eterna,

En mi análisis sigo una orientación diacrónica, o sea, señalo el aspecto original, que cada uno de estos autores presenta, según sea la preocupación que dirige su pensamiento, ya sea la de buscar una solución epistemológica a la aporía eternidad/tiempo, ya sea la de descubrir las consecuencias ético-existenciales que se siguen al modo de encarar el

binomio: tiempo /eternidad, problemática que, citando, de nuevo las palabras de Heidegger: “contiene el misterio más pleno del contenido posible del pensar”.

Pretendo, también, demostrar la articulación dinámica entre los diversos aspectos que definen este saber metafísico en los dos aspectos señalados: el ontológico y el existencial.

Ilustrando, definiendo que la metafísica moderna con su consciencia metafísica ético-existencial, vivida por Zaratustra y su ultrahombre, cuyo sosia lo encontramos en el “Cura/Dasein” heideggeriano, sólo representaría una superación de la metafísica clásica, en el sentido de subrayar la cuestión de la temporalidad del ser y no sólo la de la eternidad del ser, como resume el axioma básico heideggeriano : “la nada (el no-ser, el devenir, la temporalidad)” es ”, es decir, tiene la misma eternidad propugnada por Parménides en su sibilino apogtema, expuesto en su Poema sobre la Naturaleza, cuando, inspirado por las diosas, afirma:“ Necesario es decir y pensar que el ente es, pues, es ser y lo que no es, no es ”.

Eternidad que, a su vez, “atraviesa” la temporalidad de lo visible: “Sin embargo, (se refiere a lo afirmado arriba) también esto aprenderás como las apariencias (los fenómenos) debían válidamente ser, todo y por todo (el ser) atraviesa”. (Parménides, 1966:122).

Quiero decir, el devenir del tiempo y las cosas que en él se incluyen y del mismo participan, tanto en su “fue” cuanto en su “será“, tiene como matriz y base un “ES”, inmutable y perenne por eterno.

Así siendo, sumariamente, puesto que el tema da tela para toda una tesis, diserto sobre:

- A- Parménides y la eternidad del ser que atraviesa los entes del devenir de la temporalidad, o de lo sensible (Naturaleza).
- B- Platón y la eternidad “participada” del ser del no-ser del Devenir del Cosmos creado.
- C- Ramón Llull y la consciencia y experiencia místicas (foll) de la infinitud (eternidad) del devenir (esdevenir) de todo lo creado (temporalidad).
- D- Nietzsche y Heidegger: el “ultrahombre” y el “Cura/Dasein”, lanzados, eternamente, al histórico, individual, responsable y libre acaecer de venirse en-ser (esdevenirse) .
- E- Sartre: el moderno Sofista del Ser y de la Nada.

A -Parménides y la eternidad del ser que atraviesa los entes del devenir de la temporalidad, o de lo sensible (Naturaleza).

1) La moderna redescubierta de Parménides y de Heráclito.

En nuestros días, las tesis parmenidianas y heraclitianas sobre la mismidad o eternidad del ser del ente, relacionada con su historicidad o devenir, han tenido un florecimiento y profundización especulativas, gracias, sobre todo, la obra de Heidegger – inspirado en Nietzsche, aunque no lo reconozca -con su propuesta de la “*Superación de la Metafísica*” (la tradicional) com otra nueva, cuyo objeto de estudio no sería ya la verdad del ente sino la olvidada esencia del ser del ente, que se manifiesta en el devenir de la historicidad, pues, como afirma: “sólo en el pasar de la historia acontecida del ser (del

ente)...el ser revela su esencia. Es el acaecimiento propio en el que el ser mismo está en torsión” (Heidegger, 1994: 63).

A propósito, Emilio Estiú , en su estudio preliminar sobre “El problema metafísico en las últimas obras de Heidegger”, señala:

-“La tesis parmenídica: el ente es, en apariencia tan vacía como sostener que el relámpago, relampaguea, está, sin embargo, “infinitamente lejos de un hueco lugar común. Antes bien – continúa Heidegger -contiene el misterio más pleno de contenido posible de todo pensar ”(E. Estiú,1955: 19).

Pero, es el propio Heidegger, quien - (al traducir, libremente, estos versos parmenidianos- los del frag. 1-6- sobre el carácter ingénito e impasible del ser:“Sólo queda la leyenda (*Sage*) del camino (sobre el que se manifiesta) qué pasa con el ser. Sobre este camino, mostrándolo, hay una multitud de cosas (que indican) cómo se Ha de plantear el ser sin nacer y sin perecer. Esta allí completo, en sí, sin estremecimientos y sin haber tenido, en absoluto, necesidad de ser terminado. Tampoco fue antes ni será después; como presente es a la vez: único, unificante, unido, reuniéndose en sí mismo, a partir de sí mismo (pleno de presencia, tiene consistencia”) - aprovecha la oportunidad para hacer su gran apología al maestro de Elea. Escuchemos el contenido de su encomio, a partir de la traducción de los versos citados:

-“Estas pocas palabras se yerguen como las estatuas griegas de la temprana época. Lo que todavía poseemos del Poema de Parménides entra en un delgado cuaderno que, por cierto, refuta la necesidad de la existencia de bibliotecas enteras de literatura filosófica. Quien conozca los criterios de tales significaciones intelectuales perderá, como hombre de nuestro tiempo, todo placer en escribir libros.“ (Heidegger,1955: 134).

Entiendo, sin embargo, que lo más valioso del pensamiento heideggeriano sobre el tema que ahora me ocupa, es el haber descubierto que no hay oposición, como comúnmente se cree, entre el pensamiento central de Parménides y el de Heráclito. Ambos, pues, defienden la mismidad y solidez del ser (eternidad) más allá del devenir de los seres sensibles (temporalidad).

Sobre ello, enfático, Heidegger escribe:

-“Todo Ha sido desde siempre. Pero ese“ lo mismo ”, tiene por interior verdad la riqueza en absoluto inagotable de aquello que es cada día, tal como si fuera su primer día.

Heráclito - a quien, en abierta oposición con Parménides, se le atribuye la doctrina del devenir -dice, en verdad, lo mismo que aquél. De otro modo, si hubiese dicho otra cosa, no sería uno de los más grandes griegos ”(Heidegger, *ibid.*: 135).

2) Originalidad y punto negro de la ontología parmenídica.

En el campo de la especulación sobre el ser, Parménides tiene el reconocido mérito de colocar el problema de la realidad y verdad del ente en la vertiente de su existir, o sea, en la de su “Es” y más aún, al esclarecer que este “Es”, por eterno, se torna irreductible a no-ser, pese su existencia temporal.

Todo el alcance de este modo revolucionario de abordar el misterio del ser del ente, a decir verdad, sólo fue descubierto, modernamente, por aquéllos que supieron explorar la dimensión existencial de esta propuesta ontológica parmenidiana. Ella, pues, nos abre para un nuevo horizonte en el modo de encarar el sentido eterno o absoluto de nuestra temporalidad, que aflige y preocupa a todos nosotros los humanos, que nacimos y sufrimos como hijos de la caducidad del tiempo.

La nueva luz de la propuesta parmenidiana resplandece, pues, a través del contenido de esta verdad: la de que, por el hecho del ente “ser” o existir, pese a los embates del tiempo, no deja por ello de permanecer irreductible en su mismidad o eternalidad o, conforme arriba, nos recordaba Heidegger, citando las palabras del maestro de Elea:

-“Está allí completo, en sí, sin estremecimientos y sin haber tenido, en absoluto, necesidad de ser terminado. Tampoco fue antes ni será después; como presente es a la vez: único, unificante, unido, reuniéndose en sí mismo, a partir de sí mismo (pleno de presencia, tiene consistencia)”.

A mi pobre entender, esta propuesta parmenídica sobre la irreductibilidad del ser al no-ser, inclusive el ser de los entes creados con su devenir temporal, supuesto que “la eternidad o inmutabilidad del ser atraviesa los entes del devenir o de la temporalidad”, conforme resume mi proposición, calcada en la verdad de los versos parmenidianos citados, tendría, sin embargo, este punto negro: el de adolecer de un monismo de inspiración anaximádrica, que no deja clara, porque la suprime, la misteriosa aporía de la relación tiempo/ eternidad o de la realidad in-creada y la creada, o mejor, usando sus propias palabras de lo “in-génito”y de lo “génito”, literalmente entendidos.

En este sentido, nadie discute el origen eterno del tiempo; mas, en esta propuesta parmenidiana queda en suspenso el interrogante sobre si existe o no una diferencia entre el ser del Creador y el de la criatura, dando pie a una interpretación panteísta, al estilo de su maestro Anaximandro, tan al gusto de muchos pensadores de todos los tiempos.

En el grupo de filósofos que clasifico como preocupados por el aspecto epistemológico-ontológico del ser del no-ser y que ahora me preocupan, pienso que Platón es quien mejor percibió este punto negro de la ontología parmenidiana y trató de iluminarlo con su nueva noción de tiempo como imagen móvil de una eternidad creada y, por este motivo, participada, salvando y defendiendo la distinción entre la irreductibilidad del ser o “Es” de lo creado al no-ser y la irreductibilidad al no-ser del Ser Eterno por su condición de primer Generador o Creador.

Antes, empero, de exponer las tesis platónicas sobre el ser y el no-ser , quiero presentar el testimonio de dos lecturas de la propuesta parmediana. Me refiero a la de Aristóteles, contemporáneo de Parménides y la de Nietzsche, su más original moderno intérprete.

La lectura de Aristóteles:

Antes de exponer lectura, que el Estagirita hace del pensamiento de Parménides, quiero subrayar que el primero no mencionaría ningún cambio en la evolución o cambio en las ideas del sistema parmenídico. Sobre este particular, en cambio, Nietzsche señalará

que, en la evolución del pensamiento parmenidiano, hay que distinguir dos momentos con concepciones totalmente irreconciliables, como expondré a seguir. Cuál de los dos estaría con la verdad? Dar una respuesta a esta espinosa cuestión está fuera de mi cogitación, puesto que esto exigiría extenderme fuera de los límites propuestos en mi trabajo. Revelo, sin embargo, que mi punto de vista está a favor de la posición nietzscheana por su carácter de globalización ontológica, como pienso justificar. A mi juicio, pues, Nietzsche, al defender el valor absoluto del existir de todo lo creado, especialmente, el del ser humano, abriría el camino para una superación de la Metafísica Clásica, en el sentido de complementarla y no negarla, como piensan muchos, sumando a la respuesta de la esencia, la respuesta metafísica al problema de la existencia, como el haz y envés de una misma cuestión ontológica.

Hecha esta reseña de gran interés histórico, esclarezco que en mi análisis del punto de vista aristotélico sobre la tesis parmenidiana, me atengo apenas a su opinión, expuesta en su Metafísica. Antes de exponerla, no obstante, quiero contextualizarla dentro los presupuestos básicos de su teoría ontológica sobre el tema que me ocupa. Los resumiría a estos dos:

1º) El accidente, por su condición de no-ente, no tiene ser propio y, por tanto, no existe como tal:

Enseña:

-“Entre los entes hay unos que son siempre del mismo modo y por necesidad...Otros no son por necesidad, ni siempre, pero sí generalmente, este es el principio y esta es la causa de que exista accidente.

-“El accidente, en efecto, parece tener cierta afinidad con el No-Ente.”

(Aristóteles, 1990: 1026: 20-30).

En pocas palabras, afirma que el accidente como tal no tiene ser o existir propio y cuando existe o “es”, esto se debe a otro ente que lo sustenta.

2º) Al contrario del accidente, el ser del no-ser del devenir tiene un ser o existir substancialmente propio: el del ente que cambia (*on metaballein*):

Com un raciocinio lógico irrefutable, concluye:

-“Además, lo que cambia es necesariamente un ente, pues el cambio se produce desde algo a algo (*ek tinos gar eis ti é metabolé*”).(ibid.: 1012b:35).

Por lo dicho, Aristóteles afirma con todas las letras que el existir no es concebible fuera del ente y que, el existir del no-ente del accidente y del no-ser del devenir se deben, en ambas situaciones al existir de un ente:1) “sustentador”, en el caso del accidente; 2) “en devenir”, propio de todas las cosas creadas, como hijas de una mismidad o eternidad que se hace extensa. Según Aristóteles, pues, la tesis parmenidiana sobre la inmutabilidad, mismidad o eternidad del "ES" quedaría salvaguardada en las dos situaciones expuestas, que el Estagirita explica con el contenido de estas tres proposiciones magistrales:

- a) la de que: “Fuera del ente, el no-ente es nada”, o mejor traducido por la versión latina de Moerbeke(sec. XIII) : “*praeter enim ens, non est nihil dignans ese.*”, dejando más claro el aserto aristotélico, comentando el de Parménides : al no-ente no le es atribuible por cualquier título (*axion=dignans*) el ser o el existir (*einai*).
- b) la de que: “ por la razón anterior, existe una sola cosa, el Ente, y ninguna otra cosa.
- c) la de la teoría de la unión de los contrarios, que rige el reino de los fenómenos, de lo sensible o de la Naturaleza. Todo indica que Aristóteles respeta esta teoría parmenidiana y, al contrario de Nietzsche, como anuncié, no afirma que el maestro de Elea, posteriormente, la modificaría. Entiendo, así, que el Estagirita acepta que esta teoría se concilia con la suya de la doble causa: formal y material, o sea, las cualidades negativas y positivas, como causas materiales, formarían un solo ente por su unión, gracias a la causa formal. Pondera, después

de repudiar sin ambages el punto de vista de Jenófanes de Colofón y de Meliso de Samos,:

-“...Parménides, en cambio, manifiesta en sus palabras una visión más profunda. Considerando, en efecto, que, fuera del ente, el No-Ente no es nada, piensa que necesariamente existe una sola cosa, el Ente, y ninguna otra (acerca de lo cual hemos hablado con más detalles en la Física) . Pero, viéndose obligado a tener en cuenta los fenómenos (el mundo sensible) y al opinar que el Uno según el concepto es múltiple según los sentidos, también él afirma que son dos las causas y dos los principios, lo Caliente y lo Frío, como si dijera el Fuego y la Tierra; y pone lo caliente en el orden del ente, y lo otro, en el del No-Ente.”(Aritóteles, *ibid.*: 986 b:30).

La lectura de Nietzsche.

Opino que fue Nietzsche el filósofo que con mayor profundidad supo descifrar e integrar en el sistema de su propio pensamiento las tesis parmenídicas. Como nadie, pues, profundó sobre el aspecto ontológico de la eternidad de la temporalidad y, sobre todo, acerca del aspecto ético-existencial de la temporalidad, que rescata su valor eterno o absoluto a través del sufrimiento y del amor, como tendré oportunidad, posteriormente, de explicar mejor.

Como ya anuncié, la piedra fundamental del sistema nietzscheano y heideggeriano, con sus tesis existenciales antinihilistas sobre el ser y el tiempo, que provocaron un viraje copernicano en la orientación de la Metafísica Tradicional, hay que buscarla en la ofuscadora y metafísica verdad nuclear, encontrada y entendida en este intuitivo y por qué no, divino-teológico, aforismo parmenídico:

-“Necesario es decir y pensar que el ente “es”, pues es ser (tiene existencia por ser ente) y nada (el no-ente) no es”.(Parménides, 1996: 122) Aforismo que, arriba, Aristóteles

así parafraseaba: “ POR LA RAZÓN ANTERIOR, EXISTE UNA SOLA COSA, EL ENTE, Y NINGUNA OTRA COSA”.

Y, a fin de cuentas, cuál sería el contenido revolucionario de la descubierta nietzscheana sobre la verdad, aparentemente, tan fácil como la de que dos y dos son cuatro, que guarda, en secreto, el sintético decir de nuestro filósofo de Elea?

Nietzsche en su ensayo: *La filosofía en la Época Trágica de los griegos*” antes de explicar todo el alcance de la proposición parmenídica, hace un resumido histórico de la ontología y cosmogonía, en cuyas aguas bebieron Parménides y Heráclito. A este propósito señala que la tesis anaximándrica sobre el origen del Universo a partir de un principio único y eterno (*apeiron*) no satisfacía a ninguno de los dos, puesto que ni uno ni el otro admitían la tesis de la oposición y separación entre dos órdenes de mundo, conforme defendía Anaximandro. Los dos pensadores disidentes entendían, pues, que con esta concepción anaximándrica se llega a una separación, inadmisiblemente, por irreductible, de un mundo que apenas “es” (eterno) y otro mundo que apenas “viene-a-ser”, (temporal o precedero).

La primera salida a esta aporía encontrada por Parménides fue su conocida teoría de la unión de los contrarios que rige el reino de la Naturaleza, escindida en dos esferas: la de las cualidades positivas y la de las negativas, que se unían por el poder de la diosa Afrodite.

Como bien señala nuestro filósofo, esta teoría tampoco dejó satisfecho plenamente su creador. ; por eso: “llegó un día en que Parménides tuvo una extraña idea, que parecía invalidar todas sus combinaciones anteriores, de tal forma, que él tenía placer de echarlas por alto como se echa una bolsa de monedas sin valor.”. ”Y cuál sería la nueva descubierta que produjo tal viraje mental?

Nietzsche nos responde a ello:

-“En aquel día y en este estado de ánimo (el de la plena libertad frente a todo lo que sabía hasta entonces) él examinaba aquellas oposiciones cooperantes cuyo deseo y odio

constituían el mundo y el venir-a-ser , el ser y el no-ser , las cualidades positivas y negativas; y entonces él se fijó repentinamente, desconfiado, en el concepto de cualidad negativa, del no-ser. Algo que no es puede ser una cualidad? O, interrogado, en el plano de los principios: algo que no es, puede ser? Mas la única forma de conocimiento que nos ofrece inmediatamente una seguridad incondicional y cuya negación iguala la locura es la tautología: $A=A$. Este mismo conocimiento tautológico le decía implacablemente: “ Lo que no es no es! Lo que es, es!. Repentinamente sintió pesar sobre su vida un monstruoso pecado lógico; pues, él, siempre daba por supuesto, sin escrúpulo, que formalmente expreso, $A=no A$; lo que solamente las más completa perversidad del pensamiento podría formar. Mas, viendo las cosas de cerca, como él mismo percibió, toda la gran mayoría de los hombres juzgaba con la misma perversidad; él mismo tenía apenas tomado parte del crimen de la lógica. Mas, al mismo tiempo que lo acusa de este crimen lo ilumina con la gloria de una descubierta: él encontró un principio, la lleve para el misterio universal, separado de toda ilusión humana; en la firme y terrible mano de la verdad tautológica sobre el ser, él desciende ahora al abismo de las cosas”. (Nietzsche,1996:131).

En las páginas siguientes Nietzsche se posiciona críticamente sobre las limitaciones del aforismo cuando aplicado a la teoría del conocimiento, sobre todo, a la que se sigue después de la teoría kantiana con su modo de conciliar lo inteligible y lo sensible. Desenvolver este aspecto está fuera de propósito en mi presente estudio. Ahora, apenas quiero señalar la posición de Nietzsche sobre el punto de vista parmenídico de que el devenir (no-ser, temporalidad, lo sensible) no es una mera ilusión o fenómeno, supuesto que tiene una stirpe eterna y que ella sólo puede ser descubierta a través de lo intuitivo, que raya con lo místico (lo teológico) y que este fue el camino abierto por Jenófanes. Escribe:

-“A despecho de esto (que las esencialidades del devenir permanezcan irreductibles, sin aumento y sin disminución) si el mundo parece una vez completamente diferente de lo que es en otra, esto no es ninguna ilusión, no es ninguna apariencia, mas consecuencias del movimiento eterno”. (el eterno retorno heraclitiano). (Ibid.: 138)

Esta concreción, facticidad y valor absoluto o trascendental de lo temporal, como ya dije, es la base del pensamiento existencial nietzscheano y heideggeriano. Tal consciencia antinihilista, sin embargo, sólo la alcanzarían, como bien señala Parménides, aquellos pensadores corajudos que se dejan guiar por “aurigas inmortales”, tal como le aconteció a él mismo. Así, en su Poema, leemos:

-“Y la diosa me acogió, benévola, mi mano
 en su mano derecha tomó y así decía y me interpelaba:
 Oh, joven compañero de aurigas inmortales,
 Tú que así conducido llegas a nuestras moradas,
 Salve! Pues no fue un hado infausto que te impelió a recorrer
 por esta senda (pues ella está fuera de la que andan los demás mortales) “
 (Parménides, 1996: 121).

Esta dimensión mística, mítica o teológica de tal conocimiento, defendido por Parménides y que escapa a toda lógica humana, Heidegger, como buen ilustrado, defiende escapar al objeto de su nueva propuesta ontológico-metafísica, como luego tendré oportunidad de explicar; Nietzsche, por el contrario, descubre en ella, la fuente inspiradora de su nueva metafísica antinihilista, fundada en el valor absoluto o trascendente, también de la existencia terrena con todos sus revolucionarios postulados éticos.

Sobre este contenido “milagroso”, de una verdad de carne y hueso, invocada por el viejo Parménides, Nietzsche señala el avance metafísico existencial del pensamiento del maestro de Elea:

-“El pensamiento de Parménides no trae consigo nada del perfume sombrío y embriagante de los hindús, perfume que tal vez no sea totalmente imperceptible en Pitágoras y Empédocles; lo milagroso en aquel hecho, para aquel tiempo, es sobre todo lo inodoro, lo incolor, lo inanimado, lo deformado, la falta total de sangre, de religiosidad y de calor ético, el esquematismo abstracto- en un griego.”

Por otro lado, traduce el espíritu de las preces parmenidianas con estos dionisíacos decires:

-“Lo milagroso es antes de todo la terrible energía de la aspiración a la certeza en una época de pensamiento místico, fantástico y sumamente móvil. La oración de Parménides es:

-“Oh dioses, concédeme apenas una certeza!

Y que ella sirva como una tabla lo suficiente ancha

Para poderme salvar en ella.

HACED VUESTROS (todo lo que viene-a-ser, lo natural, lo temporal...) lo que es exhuberante, multicolorido, floreciente, engañoso, excitante y vivo;

Y dadme apenas la única, pobre y vacía certeza ”(ibid.: 133)

En resumen, nuestro filósofo pide tan sólo “la pobre y vacía certeza (la de la noche” obscura de nuestros místicos) de que la vida temporal no es apenas un sueño, una ilusión, un fenómeno, sino una cosa en sí, con valor absoluto, conforme desenvuelve, fundamentalmente en su obra *La voluntad de poder, como* tendré oportunidad de explicar posteriormente con todo detalle y fundamento. Por esta razón en sus preces pide que, por este motivo, todos los ultrahumanos, “los espíritus fuertes, los hombres de la medianoche” hagan suyos (“haced vuestros”), de forma incondicional, los valores naturales por ser también sobrenaturales.

Concluyendo, lo que Nietzsche aprendió del viejo Parménides fue su doctrina de la inmutabilidad del “es”, que sustenta la multiplicidad de todos los seres creados. Saber que sólo se aprende con la ayuda divina, gracias al poder trascendente de la razón y que puede ser resumido así: descubrir, vivir y valorizar el tiempo o el existir, las fuerzas de todo lo que constituye la voluntad de poder (*Dyioniso*) o de la vida terrena, en expansión creadora, en y por su eternidad ínsita.

B -Platón y la eternidad “participada”del ser del no-ser del Devenir del Cosmos Creado.

Defiendo que Platón sea, en la Antigüedad, el mayor pensador en el estudio metafísico de la participación del “no-ser” en el ser, y, como tal, sea uno de los principales precursores, junto con Parménides, vía Nietzsche, de la metafísica consciencia existencial antinihilista moderna.

Apoyo mi aserto sobre estos dos hechos: a) el de su retomada de las tesis parmenidianas;b) el de la pluralidad de aspectos con que desenvuelve y especula sobre este tema, en estos tres Diálogos: *El Sofista* , o *del Ser*, *Parménides*, o *de las Ideas* y *Timeo*, o *de la Naturaleza*.

Resalto, todavía, que el problema del ser en sí y su envés el no-ser, que Platón, en su búsqueda filosófica, tienta resolver con su sistema de las Ideas, atraviesa todos sus escritos, de una manera o de otra.

El hecho de que mi análisis, sin embargo, se limite apenas a tres de sus escritos y el de que, en ellos, tan sólo abordar un aspecto, que considero central, hay que abonarlo a los límites de mi proposición sobre el concepto de tiempo/eternidad.

Por otro lado, señalo, también, que la numeración progresiva de los tres textos platónicos: *Timeo*, o *de la Naturaleza*: 18 a– 92 c; *Parménides*, o *de las Ideas* : 127 b –166 c; y *El Sofista*, o *del Ser* : 217 b- 268 a, nos indica, por sí sola, una progresión y unidad temáticas, al mismo tiempo, cronológicas.

El motivo de invertir, en mi estudio, esta orden obedece a mi intención de querer destacar, como lo principal, el aspecto metafísico epistemológico de la cuestión de la eternidad de la temporalidad, cuyo saber va más allá de los sentidos y exige el ejercicio de nuestra interioridad trascendente, o, poéticamente hablando, exige que seamos guiados por la “diosa” y no por la vana y empírica razón. Situados en esta perspectiva, teológico-metafísica, el Diálogo *El Sofista*, o *del Ser*, ocupa el primer lugar, supuesto que en él, Platón, siguiendo la senda de Parménides, como “compañero de aurigas inmortales”, nos

enseña el camino por donde podremos encontrar la verdad del ser y la de su envés, el no-ser.

Una vez adoctrinados sobre la naturaleza mítica, mística o teológica, como se quiera llamarla, del saber que nos posibilita desvendar el misterio del ser, con ella estaremos mejor preparados para alcanzar la intelección del misterio del no-ser del devenir o de la existencia "de lo sensible o natural, conforme nos enseñará a seguir Platón en su *Parménides*, o de las *Ideas*. Por último, en *Timeo*, o de la *Naturaleza*, tratado de su cosmogonía, Platón expone su doctrina sobre la creación del Cosmos y en ella da como un hecho, sin los cuestionamientos epistemológicos de sus dos escritos anteriores, la eternalidad participada de todo lo creado.

I – “El Sofista, o del Ser”: una posición conciliatoria entre el ser y el modo peculiar de ser del no-ser del devenir.

Parto del presupuesto básico de que Platón, al mismo tiempo que defiende la mismidad y eternidad del ser, defiende también que los seres que “están incluidos en el tiempo”, tienen una mismidad y eternidad *sui generis*, conforme explicaré en el transcurso de mi análisis de las tres obras estudiadas.

Defiendo que nuestro autor no se aparta ni un milímetro siquiera de la tesis parmenidiana sobre el ser y su esencia eterna. Su pensamiento, pues, viene a completarla, abriendo nuevos horizontes al estudio de la naturaleza también eterna del ser del no-ser del devenir o del tiempo.

Platón y Parménides, sin duda alguna, llegan al secreto del ser por la misma senda. A mi ver, la relación que hace del Sofista con el estudio del ser y que forma parte del título de su Diálogo, tendría esta única finalidad: probar que su original propuesta: -“el ser es y que el ser, a su vez, de alguna manera no es” (241 e)- : a) nada tiene de razonamiento sofístico; b) ella, al contrario, apenas viene a ampliar y completar la tesis parmenídica.

Platón, efectivamente, de cabo a rabo, en sus tres escritos, se esfuerza en justificar que su concepción de ser y de no-ser no la encontró por los caminos de la vana y engañadora lógica de los sofistas, sino que la descubrió por el sendero que le fue indicado por la mano tendida de la diosa y que recorrió, junto con Parménides, con la ayuda de “aurigas inmortales”. De esta forma, coherente con su sistema filosófico de las Ideas Eternas, donde el conocimiento se explicaría como una “participación” -*métexis-mimética*- de las mismas, acusa que el concepto de ser y no-ser sofista no contiene fuerza de verdad, puesto que es fruto de una *Doxo-mimética* (recuérdese que el mundo de la “doxa” nada tiene que ver con el ser sobre el que la diosa adoctrina); y, como tal, se apoya sobre la artificiosa opinión (doxa). El suyo, al contrario, tiene como referencia el modelo eterno, y, por ello, tiene la garantía de una verdad nacida de una “mimética sabia”. Explica:

-“Sin embargo, por mucho que nuestra expresión pueda aparecer demasiado atrevida, aunque solamente sea para distinguir la una de la otra, a la imitación que se apoya en la opinión le daremos el nombre de doxomimética; a la que se apoya sobre la ciencia le daremos el nombre de mimética sabia“ (*ibid.*:268 a).

Com relación a esto, no hay que olvidar que Parménides divide también su Poema en dos partes: a) la que habla del conocimiento alcanzado “por la vía de la verdad”, que presupone un saber trascendente; b) la que nos habla de un conocimiento alcanzado por “la vía de la opinión”, cuyo saber no traspasa ni va más allá de los sentidos.

Mas, el fundador de la Academia no se da por satisfecho con todos estos esclarecimientos dados y nos revela que su “poner en cuarentena la tesis de nuestro padre Parménides”, no implica considerarse por ello un “parricida”, supuesto que él, con esta actitud, apenas quiere cuestionar “la tesis esa, si es que conseguimos refutarla”, confesando sincero: “una refutación de esta clase Ha superado siempre la capacidad de mis fuerzas y seguramente sigue superando aún ahora.” (*Ibid.*:242 a).

Expuestas todas estas consideraciones, el anciano Platón, con un gesto de libertad de espíritu sin igual, nos relata cuál fue el verdadero motivo que le impelió a ampliar el horizonte de la tesis parmenidiana, en el sentido de incluir el no-ser como una forma de participación en el ser. Explica:

-“En lo que a mí respecta, cuando tenía una edad menos avanzada, todas las veces que alguien enunciaba el objeto que en estos momentos nos tiene perplejos y embarazados, el no-ser, me imaginaba que lo entendía a la perfección. Y ahora tú ves bien cuál es nuestra perplejidad aún sobre la cuestión.” (Ibid.: 244 b)

Y, en resumidas cuentas, qué es lo nuevo que nos dice Platón sobre el tema que nos ocupa: la participación del no-ser (el devenir, temporalidad...) con la mismidad e inmortalidad del ser (eternidad)?

Sucintamente, respondería con este conjunto de asertos del propio Platón:

- a) Unir e insertar el ser con el no-ser no es un juego del arte sofístico (Ibid.: 240 e)
- b) “No es un quehacer fácil el decir qué es el ser no más que decir qué es el no-ser” (Ibid.: 246 c)
- c) Se trata de una “lucha de gigantes”: “tan ardorosa es la discusión de los mismos sobre el tema de la existencia”, o sea, sobre si sólo las formas inteligibles e incorpóreas tienen un “es” o existencia o si también lo tienen y de modo *sui generis* las formas incluidas en el tiempo y como tales corporales. (Ibid.: 246 c)
- d) “Según mi modo de ver, Parménides nos conversó sobre la cuestión sin buscar en ella demasiadas modalidades, ni él, ni nadie de los que se lanzaron con él a esta empresa de determinar cuántos seres hay y cuáles son”. (Ibid.: 242 a)
- e) “En todo caso, una cosa es segura: el no-ser no se puede atribuir a un ser cualquiera al azar.” (Ibid.: 237 c)
- f) Por los motivos expuestos propugna: “que bajo algunos aspectos, el NO-SER(el del devenir) ES y que el SER (subyacente al del devenir) , a su vez, de alguna manera NO-ES (Ibid.: 242 a) .

Esta última proposición platónica me recuerda esta otra de Heidegger : “El funda-

mento de la decisión del ente contra la Nada; más rigurosamente dicho: como fundamento de la oscilación del ente que, a medias siendo y a medias no siendo, nos soporta y abandona...”(Heidegger, apud P.Cohn,1975:153).

Sintetizando, Platón, a decir verdad, no refuta y sí, como ya dije, mejor explica el pensamiento de Parménides, ampliándolo con nuevos aspectos complementarios sobre el ser de la Nada o del Devenir humano y que serán expuesto, bajo nuevos ángulos, en los dos escritos restantes, que paso ahora a analizar.

II-Parménides, o de las Ideas: El Devenir como una modalidad de participación en el ser.

La temática de este Diálogo hay que situarla en el contexto de la ya expuesta discusión de gigantes sobre: si sólo tiene existencia (un “es”) lo sensible como defienden algunos, o sólo, por el contrario, la tiene lo incorporal o lo inteligible, como así lo defienden otros. Platón plantea esta cuestión en estos términos:

-“Unos intentan arrastrar hacia la tierra todo lo que tiende hacia el cielo y lo invisible, estrechando las rocas y las encinas en la sola presión de sus manos. En efecto, confiados en todo lo que ellos pueden captar de esta manera, sostienen con toda energía que solamente existe lo que ofrece resistencia y contacto; definen los cuerpos y la existencia como cosas idénticas, y tan pronto como otros pretenden atribuir el ser a alguna cosa que carece absolutamente de cuerpo, no responden más que con el menosprecio y se niegan, luego de esto, a escuchar nada.” (Ibid.: 246 c).

La posición de nuestro maestro en relación a este problema levantado es cristalina y la revela, teniendo como su vocero al joven Sócrates, quien, sin medias palabras, afirma taxativo: “Afirmo (también) la existencia para todo aquello que vemos’ (Ibid.: 130 a)

Com esta breve afirmación, en el inicio del Diálogo, Platón ya nos da la clave de la tesis que pretende exponer y que anuncia su título: la de la participación de las cosas de la Naturaleza (temporalidad) con las formas eternas (Parménides , o de las Ideas-eternidad).

Al recorrer del Diálogo se verifica que el punto de vista platónico de que “las formas permanecen en la Naturaleza a modo de paradigmas (*paradeigmata estanaí en té fisei*), difiere del parmenídico sobre este particular, puesto que según el filósofo de Elea, la tesis platónica puede conducir a una confusión entre la forma y su imagen sensible. Afirma: “De otro modo, más allá de la forma surgirá siempre otra forma, “la cual, si se mantiene semejanza de algo, exigirá otra forma” (Ibid.: 131 a-133 c).

Por otro lado, todo el tejido del Diálogo se trenza en la tentativa dialéctica de conciliar su punto de vista con las tesis de los dos eleáticos: Parménides, el más viejo, y Zenón, su discípulo más joven. Para Platón los dos eleáticos nos dirían lo mismo por diferentes caminos. Como ya cité, -refiriéndome al caso Heidegger y Nietzsche-, Platón por la voz de Sócrates, abre los ojos del viejo Parménides, al alertarlo sobre su rival, el joven Zenón:

-“Es realmente tu propio pensamiento lo que repite, aunque por el giro que le da intenta hacernos creer que dice otra cosa. Pues tú, en tu Poema, afirmas que el Todo es uno y nos ofreces hermosas pruebas de ello; y él, por su parte, dice que lo múltiple no existe y presenta, en tal sentido, muchas y muy estimables pruebas.” (Ibid.: 128 a)

Y, cómo tiente Platón esta reconciliación, aparentemente imposible, entre el “es” de lo sensible (temporal- múltiple), implícito en el no-ser del devenir y el “es” inmutables del ser de las Ideas?

Como expuse hace poco, Platón y Aristóteles están de acuerdo en estos dos puntos básicos del pensamiento parmenidiano : 1) el de que “fuera del ente, el no-ente es nada”; 2) el de que, por ello, “existe una sola cosa, el ENTE”.

Mas Platón se profunda y da un paso más. Para vencer traspasar la aporía de nuestra pregunta, establece una distinción entre: a) la noción de “no-ser” en sentido absoluto; y b) la del “no-ser” del devenir, que paradójicamente, implica tener un “es” por ser parte integrante de un Ente.

Así siendo, por un lado, acerca de la noción de “no-es”, en sentido radical, coincide com la de Parmenides en estos dos asertos:

1) en el de la definición del “no-es”, como ausencia total de ser:

-“Cuando hablamos de ese “no-es” queremos indicar otra cosa que ausencia en lo que decimos que no lo tiene?

-No otra cosa que eso.

-Cuando decimos, pues, que algo “no-es” no queremos afirmar que no es de algún modo y que es de algún otro modo? O es que cuando decimos que “no-es” tiene la afirmación el sentido absoluto de lo que no es no lo es de ningún modo, ni participa a la vez, en el ser por ningún concepto?

-Hablamos desde luego, en el sentido más absoluto? “(ibid.: 163 e).

2) en el de que no hay ciencia posible sobre el “no-ser”, entendido en sentido absoluto:

-“Ahora bien: lo que no es y, precisamente por no ser, tendrá algo para él o de él?

-Y cómo?

-No posee, pues, ningún nombre, no hay de él razón, ciencia, sensación ni opinión.

-No lo parece.

-No habrá, por tanto, quién le nombre, le exprese, le conjeture o le conozca, no habrá ningún ser que tenga de él la sensación.

- Es claro que no. ”(Ibid.142 c).

De otro lado, sin embargo, se distancia del eleático con su concepción original del ser del “no-ser” de las cosas sensibles o de la naturaleza con su devenir, que implica nacer y perecer:

-“Qué otra cosa es realmente el “llegar a ser” (devenir) y el perecer sino una participación en el ser y una pérdida de esta participación?

-No otra cosa es, en efecto.

-Pero es claro que lo que no tiene parte alguna en el ser no podrá alcanzarla ni perderla. ”. (Ibid.: 163).

Esta participación, en el ser, del devenir humano, Platón la explica con esta enigmática proposición, cuya verdad se torna cristalina, sin embargo, cuando se la descubre en su obviedad lógica y haría hacersele agua a la boca del propio Heidegger con sus tesis similar del primado óntico y ontológico del ser humano, al ser determinado, en su ser, por la existencia:

-“Todo cuanto está incluido en el tiempo y lo que participa en el tiempo tiene en caso la misma edad que sí mismo y se hace a la vez, más viejo y más joven que sí mismo.” (Ibid.: 141 b).

Como acabo de afirmar, lo enigmático de este aforismo platónico se torna de una obviedad de perogrullo cuando se lo entiende en el contexto de la doctrina platónica sobre el ser y el no-ser, conforme la cual el ente humano, por tener un “sí mismo”, previo, fundado en un eterno “es” participado (que le confiere tener la misma edad que sí mismo) y que, al mismo tiempo, por estar incluido y participar del tiempo (que le confiere la posibilidad del devenir) , estas dos condiciones le posibilitan esta situación impar (la del primado heideggeriano) de ser: a) en su haz, genitor de sí mismo y como tal volverse más viejo que sí mismo; b) en su envés, por el hecho de poder ser genitor de sí mismo, se torna también más joven que sí mismo, o sea, en el ser que llega a ser y aún no es.

Delante de esta exposición del pensamiento platónico, me pregunto yo: qué hay de nuevo en la propuesta heideggeriana, bajo el punto de vista ontológico?

III-Timeo, o de la Naturaleza: El hombre, ese inmortal, mortal viviente.

Ya expliqué el motivo de analizar, en último lugar, este Diálogo, que por su numeración, que sigue la obra de Platón, precedería a los otros dos.

La razón, como dije, está en su contenido de naturaleza más afirmativa y descriptiva de que interrogativo-metafísica sobre la cuestión de la verdad del ser y, sobre todo, del no-ser.

Aquí, pues, el autor expone su cosmogonía, que raya con la bíblica, sin ningún tinte sincretista, evolucionista o panteísta. Simplemente nos habla de un “Autor y Padre del Cosmos y del hombre”, cuya descubierta y aceptación no es tarea fácil como difícil es también la de que ella llegue a los oídos de todas las gentes. Pondera:

-“Sin embargo, descubrir el autor y el padre de este Cosmos es una gran hazaña, una vez se lo Ha descubierta, es imposible divulgarlo de modo que llegue a todo el mundo.” (Ibid.:28 c).

En este Diálogo – repleto de concepciones míticas y, sobre todo, de saber astronómico, supuesto que se apoya en el saber de Timeo, considerado: “el mejor astrónomo entre nosotros y el que Ha puesto más empeño y trabajo en penetrar la naturaleza del Universo” (Ibid.: 26 c) – Platón, como nos dice en la introducción: 1) “vamos descubrir y pensar sobre el Cosmos”; y 2) “partiendo del nacimiento del mundo acabar en la naturaleza del hombre.” (Ibid.: 28 c).

Y cuáles serían las ideas maestras de su “bíblica” cosmogonía sobre el tema que ahora me ocupa?

Las resumo a estas siete:

1^a) Todo lo creado y, como tal, nacido, tiene una causa: “Por lo demás todo lo que nace, nace necesariamente por la acción de una causa, pues, es imposible que, sea lo que sea, pueda nacer sin causa.” (Ibid.: 28 c)

2^a) Coloca la figura del “demiurgo” como dios intermediario -para salvar la inmutabilidad del Creador- en el papel de ejecutor de la Creación: “Así, pues, todas las veces que el demiurgo, con sus ojos puestos en lo idéntico a sí, se sirve de un modelo de tal clase.” (el terno). ”(ibídem)

3^a) Todo lo creado o nacido sigue el modelo eterno: “Ahora bien: si esto es así, resulta también absolutamente necesario que este mundo sea imagen de otro mundo”. (Ibídem).

4^a) El devenir y el cosmos son formas de ser otorgadas por la magnanimidad de su Creador, que no tiene jamás envidia de las aspiraciones de sus criaturas: “Digamos, pues, por qué causa el que Ha formado el devenir y el cosmos las Ha formado. Ese hacedor era bueno y en cuanto bueno no nace en él ninguna clase de envidia respecto de nadie. Ajeno a la envidia, Ha querido que todas las cosas naciesen lo más semejante a él posible.” (Ibid.30 c).

5^a) El devenir de las cosas que nacen y avanzan es hijo del tiempo y éste, a su vez, imita la eternidad: “Por esta razón, su autor se preocupó en hacer una especie de imitación móvil de la eternidad y, mientras organizaba el cielo, hizo, a semejanza de la eternidad inmóvil y una, esta imagen eterna que progresa según las leyes de los números, esto que llamamos tiempo.” (Ibid.: 38 a).

6^a) Propone la precariedad del tiempo y de las cosas que nacen de su stirpe. Por esta razón, no descarta la posibilidad de su disolución: “Brevemente, pues, el tiempo Ha nacido con el cielo (cosmos) , a fin de que nacidos a una, se disuelvan también al mismo tiempo, si alguna vez se han de deshacer.” (Ibid.: 39 b).

7^a) Esta, sin embargo, no es la situación del hombre, hecho inmortal, pese a su mortalidad:

-“Dioses, hijos de dioses de quien yo soy el Autor y de obras de las que soy el Padre, habéis sido hechos indisolubles por mí, puesto que yo no voy a querer destruirlos.”

-“Por lo demás, uniendo a esta parte inmortal, una parte mortal...haced vivientes, hacedlos nacer, dadles alimento, hacedlos crecer y cuando perezcan dadles de nuevo acogida junto a vosotros“. (Ibid. : 41 a).

En resumidas cuentas, yendo al grano de mi proposición, esta cosmogonía platónica, que, repito, linda con la revelada cristiana, establece los principios de una

ontología, donde el ser del no-ser de la temporalidad se enraíza en el ser de una eternidad generatriz; rompiendo así con todo vestigio del monismo anaximádrico y eleático y concilia lo uno y lo múltiple.

Por otro lado, el eterno retorno del devenir heraclitiano, adquiere un nuevo sentido com esta traducción: un retorno a lo eterno (“dadles de nuevo acogida”).

Finalmente,. El texto platónico defiende estos dos supuestos: a) el de que el enigma de la creación del Cosmos exige para descifrarlo un saber trascendente o teológico y b) el de la existencia de una facultad anímica humana, capaz de tal intelección:

-“Y en consecuencia, el Cosmos hecho en estas condiciones Ha sido producido de acuerdo com lo que es objeto de intelección y reflexión y es idéntico a sí mismo.”

-“Y, por otra parte, que el entendimiento (*nous*) no puede producirse en ninguna cosa, si se le separa del alma. De acuerdo com estas reflexiones, luego de haber puesto el entendimiento en el alma (*psiqué*)y el alma en el cuerpo, modeló él el Cosmos, a fin de hacer de ello una obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y la mejor.”. (Ibid.28 c)

Señalo, todavía, que este mismo punto de vista, fundamental en mi estudio sobre la dimensión trascendente o mítica del saber creador mironiano, tema de la primera parte de mi tesis, posteriormente Aristóteles, en su *Metafísica*, lo defenderá, al distinguir entre *psiqué kai nous* (985 b) como principios de todo ente creado y que el mismo Platón desenvolverá com más detalle en su otro Diálogo, ya comentado, *Parménides, o de las Ideas*.

A este respecto, como bien señala el traductor, en su Preámbulo, el poder divino invocado por Parménides sólo es posible, gracias al poder también absoluto o trascendente de la razón humana de quien la invoca, puesto que, -como también defiende nuestro Ramón Llull com su tesis antiverroista de la incompatibilidad de principio entre la fe y la razón- este auxilio o revelación divina para “descubrir el intrépido corazón de la verdad”, sólo se mostraría eficaz, caso el hombre tenga una capacidad innata de alcanzar la intelección de esta misma verdad, enigmática o aporética, a final, “intrépida” por ser “” “para-racional”, o sea, que va más allá de la razón meramente empírica.

Así siendo, José A. Miguez, después de citar, el ya comentado Poema parmenídico sobre la Naturaleza, fragmento I, versos: 25-30, explica:

-“Esto supone que Parménides puede recibir en efecto, el auxilio divino de lo alto. En lo cual, con todo el misterio de que se le quiera investir, no se separa, claro es, de la línea religiosa de los presocráticos y pitagóricos. Pero hay todavía más en la pretensión parmenídea: una verdadera posibilidad, ahora netamente humana, de conocer racionalmente la ley divina y la justicia, o, lo que es lo mismo, de conocer y comprender, en toda su anchura y dimensión,“ el intrépido corazón de la verdad ”, a lo que se dirige la recta intención filosófica de Parménides, que desea esquivar con tal ayuda la perplejidad vacilante del hombre.” (J.A . Miguez in Platón, 1990 : 947).

A -Ramón Llull y la consciencia y experiencia místicas (foll) de la infinitud (eternidad) del devenir (esdevenir) de todo lo creado (temporalidad)

Antes de explanar los términos de mi proposición, quiero revelar las razones filosóficas y afectivas, que me llevaron a incluir el pensamiento luliano en mi resumen sobre la consciencia metafísica occidental sobre el ser del no-ser humano y su devenir.

En primer lugar, quiero destacar la importancia de la breve y substantiva obra luliana, que me sirve de base en mi análisis: “El llibre a’Amic i Amat”, cuya riqueza filosófica, de modo tan perspicaz,“els Carreras i Artau(Joaquin i Tomas) , fieles a los principios de la Escuela de Barcelona, supieron como nadie descubrir y así escribieron:

“No sols la mística, sino la filosofía lul.liana, autènticament i sense desviació, està compendiada en aquest breviar i a’amor místic i presentada segons un estil nou i vista-i en certs punts ampliada- amb el prisme de l’amor divina

Aquesta obra, como cap altra potser, condueix fins al cim de pensament filosófic lul·lià”(Carreras i Artau, cit, in: Ramón Llull,1991: 7)

A mi pobre entender, la riqueza del filón de su saber filosófico residiría en este pormenor de conjugar lo místico con lo sensible y natural, o dicho, con palabras más profanas, el sueño y la realidad, que caracteriza nuestro más representativo modo de pensar y vivir patrios, como inmortalizó y universalizó nuestro Cervantes y que, nuestro Mestre Ramón, en su obra en estudio, sibilino y escueto lapidífica com estos metafísicos decires:

-(83) “Digues, foll, quina cosa és maravel·la? –Respos: - Amar més les coses absents que les presents: e amar més les coses visibles, corruptibles, que les invisibles, incorruptibles”(Ramón Llull, 1991: 45).

En mi caso, tendré oportunidad de brevemente, exponer de qué manera el ermitaño del Puig de Randa concilia tiempo y eternidad como las dos facetas inseparables de su finito y pasional existir, sediento, al mismo tiempo, de soñada y usufructuada infinitud.

Sin embargo, no fueron apenas razones de orden ontológico-metafísicas las que me llevaron a incluirlo en mi estudio sobre la consciencia metafísica del ser del no-ser de la existencia humana. También, y, sobre todo, pesaron las razones de orden afectiva e identificativa. En este campo, señalo mi atávica congenialidad com el pensar lulista y sus postulados de este encarar y pensar trascendentalmente la realidad concreta del cotidiano humano y sus posibles eventualidades, tal como la traducen también, cada una a su manera, las otras formas del pensar el vivismo y del suarismo (incluyendo el actual zubirismo com su “físico-trans”), que, según Menéndez Pelayo, encarnarían uno de los modos más propios del filosofar hispánico, que tan sabiamente resume nuestro adagio popular: “A Dios rogando y com el mazo dando”. Todas ellas germinaron en suelo aristotélico tomista y la lulista, en campo, también aristotélico, com fuertes tintes neoplátónico-agustinistas, sin olvidarse, tampoco, del mantillo de un “pathos”místico musulmán de inspiración sufista, procediente de la Escuela de Murcia.

Revelo también que toda esta experiencia de identificación ideológico-afectiva me fue despertada por el saber , también místico-poético, de Joan Miró, que considero un lulista por sus raíces catalanas y mediterráneas de armonía cósmica y de amor telúrico.

En mi breve análisis de la referida obra, siguiendo, el objetivo propuesto, subrayaré tan sólo estos aspectos, que juzgo los más importantes: a) el del connatural espíritu luliano en sintonía con la Naturaleza; b) el de su original concepción ontológica del ser del no-ser, sinónimo de una finitud que no es dueña de sí misma; c) el de la redención eterna del tiempo a precio del amor, nacido del sufrir.

a) La revelación divina de lo creado.

Lulio, autor también de : “Llibre de Meravelles o Fèlix de les marevelles del mon”, en la presente obra, a través de su idílico personaje ermitaño de Blanquerna, nos enseña que esta aspiración por lo divino nace de una facultad natural y como tal se desenvuelve y nutre a partir de la experiencia vivida, en contacto con todas las cosas creadas de la Naturaleza. Diría que este sentido de lo divino es tan connatural o ínsito en el hombre como lo es su ansia de saber, defendida por Aritóteles, en las primeras palabras de su *Metafísica*: “*Pantes antropoi ton eidenai oregontai fisei*”(Aristóteles,1990: 980 a) Por este motivo, el sistema luliano se basa en este postulado básico: el camino de la razón humana con su descubierta de las cosas creadas, hechas (platónicamente) a semejanza de las realidades divinas nos conduce y despierta la misma experiencia místico-contemplativa que la de las verdades reveladas.

Por otro lado, esta espiritualidad franciscana, enraizada en el contacto con lo divino de todas las cosas creadas, hermanaría todos los credos y todos los hombres en su búsqueda de Dios. Antonio Oliver nos la explica con estas palabras:

“Blanquerna havia renunciat al papat i s’era retirat a vida ermitana surrant a’una fontana que no parava de cantar. Blanquerna es llevava a mitja nit i s’omplia els ulls de cel

i a'estrelles.Traballava, menjava poc i contemplave molt.Sovint la voadà mística prenia i se l'emprontava cel amunt. Llavors l'experiencia de Deus es feia torrentada de llum insostenible. Blanquerna plorava i adorava i, en la sobirana extremitat de ses forces, l'anima s'enlairava , i, eixit a'ell mateix per la devoció i fervor em què es trobava, cogità que "forca a'amor no segueix manera com l'amic ama molt fortament son amat". (A. Oliver, cit. In: Ramón Lull, bid.: 9).

Efectivamente , esta sabiduría y experiencia místicas Blanquerna las alimenta com el canto de "los aucells"(metáfora de la revelación divina de la Naturaleza) , conforme ejemplifican los dos textos vigésimo quinto y sexto, que documentan el diario de su largo itinerario místico-contemplativo, al recorrer de los treientos sesenta y cinco días del año:

-(25) "Cantaven los aucells l'alba, e despertà's (es despertà) l'amic, qui és l'alba; e los aucells feniren llur cant, e l'amic morí per l'amat, en l'alba".

-(26)"Cantava l'aucell en lo verger de l'amat,e venc(vingué) l'amic , qui dix(digué) a l'aucell : - Si no ens entenem per llenguatge, entenam-nos per amor, cor(car) en lo teu cant se representa a mos ulls mon amat."(Ramón Lull,1991:32 y 33).

b) Una finitud que no es dueña de sí misma.

Según analizo, la ontología luliana, siguiendo los pasos de Aristóteles y, sobre todo, los de Platón, en la obra en estudio, presenta estos postulados básicos:

1) el de que a lo creado, en cuanto cantidad finita o mensurable, no le pertenece, de derecho, la eternidad:

-(284) "Veia l'amic que el mós és creat com sia cosa (puix que) que eternitat se convenga(pertinet) mills (millor) ab (amb) son amat, qui és essència infinida en granea(grandesa) i en tota perfecció, que ab lo món, el qual té quantitat finida. E per co (per aixó) en la justícia de son amat veia l'amic que la eternitat de son amat cové ésser (cal que prevalgui sobre) a temps e a quantitat "(R. Llull, ibid. :88).

La terminología "quantitat finida"o mensurable tiene rancio platónico: "el tiempo o lo finito se rige por la leyes de los números"(Platón, ibid.: 38 a).

2) el de que el Ser Supremo tiene una eternidad que trasciende el tiempo y sus divisiones:

-(305) "Eternalment comeca e Ha comencat , e comenarà mon amat; e eternalment no comeca , ni Ha comencat , ni comenarà.E aquests comencaments no són contradicció en mon amat, per co cor(per tal que) és eternal, e Ha en si unitat."(ibid.:93).

3) el de que el Ser Uno sustenta el ser de todas las otras entidades y pluralidades creadas:

-(306) "Lo meu amat és un, e en sua unitat s'uneixen una volentat mos pensaments e mes amors; e la unitat de mon amat abasta a totes unitats e a totes pluralitats;e la pluralitat que é mon amat abasta a totes unitats e pluralitats"(ibidem).

4) el que en el no-ser del devenir está subyacente un ser recibido, que ha venido en ser (ésser esdevengut) del Supremo Ser:

-(303) "Alegrava's(s'alegrava) l 'amic cor era (existía eternament) son amat, cor per son ésser és tot altre ésser esdevengut, e sostentat e obligat e sotsmés a honrar ,

servir l'èsser de son amat, Qui per null èsser(per cap altre èsser) no pot èsser delit, ni encolpat (inculpat) ni minvat, ni crescut".(ibid.: 92).

A mi pobre ver, sin embargo, lo más original de la ontología luliana, residiría en el hecho de alertar y combater la tesis moderna del nihilismo sin base, tipo existencialista, defendido por aquéllos que se alzan con el santo y la cera, defendiendo que el ser del no-ser del ente humano se reduce al ser finito de su temporalidad.Me refiero , concretamente, a la tesis sartreana que defiende, contra Heidegger, que la “nada no “es”, sino apenas “sida”, temporalmente.

Nuestro metafísico Llull, en el texto que transcribo, se adelanta a los tiempos modernos, y con una proposición que tiene una estructura silogística, apodíctico señala y rebate tal pesimista proposición nihilista existencialista. En el referido texto, asienta estas dos premisas: 1) la de que el hombre (l'amic) supo, a pesar de ser mortal (eternamente corrompiendo corrompido) que tiene un origen que lo trasciende (generación eterna) ;2) la de que, por este mismo motivo, entiende que el ser de su no-ser y fin o mortalidad no son lo mismo.

Expuestas estas dos premisas, concluye: Dios (l'Amat) es la única fuente de toda generación y dueño eterno del destino del ser (existir) de todo ser creado como hijo del tiempo.

-(266)”Diguerem a l'amic que si corrupció és contra èsser, en co(en el que) és contra generació, que és contra no-ser, era eternalment corrompent corromput, impossible cosa sería que no èsser ni (e) fi se concordás(pertineat) ab (amb) la corrupció i corromput.On , per Estos paraules, l'amic viu en son amat generació eternal”.(ibid.:84)

Resumiendo en pocas palabras, Llull nos enseña: quien no tiene poder de auto-generarse(ens causa sui) tampoco tiene el de auto-finirse.

c) La redención eterna del tiempo a precio de un amor, nacido del sufrir

Como afirmé, anteriormente, en mi resumen, coloco el Beato Ramón, como representante de la consciencia metafísica del ser del no-ser del ente humano en su devenir creador, en su vertiente ético-existencial, junto con Nietzsche y Heidegger. Por qué razones defiendo que el pensamiento lulista sea tan moderno, al punto de considerar Lull como un precursor medieval del pensamiento metafísico existencial moderno?

Acabo de exponer la actualidad de su pensamiento por su modo de colocar y combatir lo que llamo del nihilismo del vacío absoluto, sin ribera ni cuña. Por otro lado, propongo también, que nuestro filósofo con su coherente modo de pensar, en su “Libres a’ Amic i Amat ”, expone su metafísica y ética del amor, apoyado en la capacidad de saber de lo trascendente de la razón humana, identificado, sobre todo, con la especulación platónica y su concepción mítica del Amor (*Eros*). El fundador de la Academia, pues, en su Diálogo: “Banquete, o del Amor ”, hace un resumen de todas las nociones filosóficas sobre el amor, vigentes en su tiempo, para luego exponer la suya, por boca de Sócrates, quien, a su vez, la aprendió de la mántica Diotima. Subrayando, con el auxilio de esta ayuda, el carácter trascendente o mítico de su noción de Amor, que incluye estos dos aspectos básicos: 1) la fuente del amor es de origen eterno; 2) los hombres, nacidos del amor, tienen como objetivo último y único de sus vidas temporales, la “ posesión ” perpetua de lo Bueno” (lo Bello, lo Verdadero....Dios). (Platón, *ibid.*:206 a)

Para nuestro Beato, este saber natural/sobrenatural de la razón humana sobre el amor sería apenas fortificado y esclarecido por la verdad del saber cristiano revelado en su mandamiento mayor. Según defiendo, para Lullio lo sobrenatural o revelado se sobrepone a lo natural para tan sólo confirmarlo e iluminarlo, puesto que la razón humana “erótica” (en sentido platónico o espiritual, no carnal) , por su propia naturaleza ya es trascendente o espiritual. Si así no fuera, sería imposible que la verdad revelada pudiera germinar en el suelo del corazón humano. En este sentido, el saber de la verdad revelada, jamás puede ser impuesto, sino apenas propuesto con la fuerza de su poder enriquecedor y esclarecedor.

En la obra que, ahora, estudio, al mismo tiempo filosófico-metafísica y evangélica, conviene señalar que su autor no hace ninguna citación directa, ni evangélica, ni patristica, aunque se sobreentienda, en su texto, la presencia luminosa de las enseñanzas del evangelista S, Juan , del apóstol Pablo y de S. Agustín sobre el amor.

Así siendo, su cristianismo y proselitismo, que le costó la vida, tiene un carácter ecuménico radical, que tiene una perennidad evangélica, al parecer, hasta ahora no aprendida y entendida. Por ejemplo, cuando, en su única referencia al nombre de Jesucristo, afirma que este nombre sirve para nombrar, al mismo tiempo, estas dos cosas: HOMBRE y DIOS. (el nombre de Jesucristo sería así el nombre de todos los hombres y del Dios de todos los hombres). O dicho de otra manera: todo aquél que defiende y lucha por la causa de los hombres es un “cristiano”, de derecho, así como puede considerarse, de derecho “cristiano”, todo aquél que lucha por y defiende el nombre de Dios.

Su espíritu ecuménico universalista va más lejos aún. Haciendo, todo indica, una alusión a su origen judío, suplica que también sean “honrats” (por su Amado-el Cristo de la Iglesia Católica - cosa que sólo, ahora, oficialmente, fue hecho) todos aquéllos “inmorales” (ignorados, perseguidos, muertos en campos de exterminio, marginalizados...etc.) , que, injustamente, fueron culpabilizados de crucificarlo por no haber sabido entender con ciencia cierta (escientalmnt) el carácter universal de su nombre y de su gesto de amor a la causa humana. Escribe:

-(320) ”! Amat, Qui en un nom est nomenat HOM e DEUS! En aquell nom , Jesucrist, te vol ma voluntat HOME e DEUS; e si tu, amat, has tant honrat ton amic sens sos mèrits, en nomenar e voler teu nom, per què no honres tants hòmens innorables(ignorats) , Qui escientalmnt (com conocimiento o ciencia) no són estats tant colpables al teu nom, Jesucrist , com és estat lo teu amic(los cristianos , en general)”. (ibid.:96).

En otro texto, coloca la figura del hombre-Dios, Cristo, sin nombrarlo, como ejemplo del supremo sacrificio de la muerte (el radical gesto supremo de la finitud o del no-ser humano), como precio pago o redención para alcanzar la inmortalidad:

-(100) “Demanaren a l á amic quin senyal faia (emprava) son amat en son gamfanó (en la seva senyera) .Respós que de home mort. Dixeren-li per què faia aital senyal (tenía aquest senyal) Respòs: Per co car fou home mort (per tal com fou) crucificat, e per co que aquells qui es gaben sons amadors, segueixen (segueixin) son esclau (exemple)“. (ibid.: 48).

Y retornando a la rambla de las aguas de nuestra proposición, de forma resumida, podemos decir que nuestro Lulo, a este respecto, con un lenguaje filosófico poético, que persuade los corazones de cristianos y gentiles, enseña:

1 -Los principios de su Metafísica del Amor.

Toda su doctrina a este respecto se fundamenta en este postulado básico: la “*ousia*” (de qu`est?) del ente humano es eterna, puesto que, a pesar de su temporalidad, su esencia es la del amor divino y por tal motivo, eterna. Por otro lado, el hombre fue engendrado, nació, existe, se nutre, se comporta...a partir del Amor y para Él dirige los pasos de su destino Eterno:

-(96) ”Demanaren a l’amic de qui era.Respós(respongué) –A’amor, -De què est? -,- A’amor-,-Qui t’Ha engendrat? -.- Amor-.-On nasquist(nasqueres)?-.-En amor-.- Qui t’Ha nodrit?-.-Amor-.-De què vius?-.- A’amor-.- Com has nom?(com te dius)-.-Amor-.-A’on vens? -.-A’amor-.-On vas?-.- A amor-.-On estás? -.-En amor-.-Has altra cosa mas amor? (tens alguna altra cosa, fora a’amor) -.-Respòs; - Hoc, colpes e tots contra mon amat(Sí, culpes i danys contra el meu Amat)- Ha en ton amat perdò? -.Dix (digué) l’amic

que en son amat era (hi havia) misericòrdia e justícia, e per aço (aixó) era son hostal (en la seva ànima, paren-hi i romandren-hi) enfre(entre) amor e esperanca”. (ibid.:47-48)

2-Los principios de su ética, nacida del imperativo libre del amor, a precio del sufrir

Como moderno metafísico existencial y eterno evangélico, señas:

-(77)”Cridà l’amic en alt a les gents, e dix que amor los manava que amassen en entant e en seent(caminant e seient), en vellant e en durment, en parlant e callant, en comprant e en venent, en plorant e en rient, en plaer e en llanguiment, en guanyant e en perdent; en quals que coses que fessen (en qualsevol cosa que fessin) en totes amassen, cor a’amor n’havien manament (car de l’ámor en tenien).”(ibid.:43).

-(9) ”Dix l’amat a l’amic: -Saps, encara, què és amor? –Respós: -Si no sabès que es amor, sabera (hauría sabut) què és treball, tristícia e dolor?”(ibid.:30).

Señalo, finalmente, que, en mi última parte de mi trabajo de tesis, expongo que este mismo punto de vista sobre el lado metafísico del mandamiento libre del amor será defendido por el ultrahombre de Zarathustra, conforme genial interpretación de Heidegger.

A -Nietzsche y Heidegger: el “ultrahombre”y el “Cura/Dasein”, lanzados, eternamente, al histórico individual, responsable y libre acaecer de venirse-enser(*esdevenirse*)

1- Naturaleza metafísica de la cuestión del ser del no-ser del ente humano.

El problema o aporía de la cuestión de la nada o no-ser, como nos recordaba Platón, es del mismo tamaño y peso que la de la de la cuestión del ser. Por otro lado, la cuestión del no-ser del devenir de los entes creados -“de todo cuanto está incluido en el tiempo y lo que participa del tiempo”- y, de modo especial, tratándose del ente humano, que ahora me ocupa, lleva en su seno la misteriosa o enigmática conciliación y relación de los miembros de este binomio: Naturaleza/Espíritu.

Siempre misteriosas o enigmáticas, por causa de su imposible total descifrabilidad o comprensión lógico-empírica; abierta, sin embargo, a la intelección de los poderes noéticos trascendentes de la razón humana, como principio de un saber credencial o “práctico”, intelectivamente verdadero de lo trascendente de lo “*ta meta ta física*” aristotélico y de la “*física del trans*”, según el aristotélico y kantiano Zubiri. (X. Zubiri, 1980: 115).

Al comienzo, de esta última parte de mi estudio, recordaba que esta provocativa aporía, citando palabras de Heidegger: “contiene el misterio más pleno del contenido posible de todo pensar”.

La imposibilidad de su total transponibilidad, no obstante, no excluye que sean válidas todas las tentativas para descifrarlo, siempre con nuevos avances, al correr de la historia del pensamiento en su vertiente metafísica. A este respecto, por ejemplo, cito las palabras de Heinrich Graetz, refiriéndose al avance que señala el pensamiento de Spinoza, en este campo:

-“La raza judía había producido una vez más un pensador que debía curar radicalmente el espíritu humano de sus inveterados errores y prescribirle una nueva dirección para comprender mejor las relaciones del cielo y la tierra o del espíritu y el cuerpo” (H. Graetz, cit. In: m. Robert, 1976: 6).

A propósito, conviene recordar que, en el campo de la ontología, con su abordaje de un saber sobre la cuestión del ser y de su correlata del no-ser, hubo, de hecho, avances, modificaciones y hasta si se quiere “superaciones”, mas sin rupturas epistemológicas, como

pienso justificar con todo lo expuesto y con todo lo que, a seguir, explanaré sobre la novedad que representan las dos concepciones metafísicas gemelas sobre el ser del ente humano a partir de su devenir, que defienden, al unísono, en su planteamiento y dispares en su conclusión, los dos autores, ahora estudiados: Nietzsche y Heidegger. Esclarezco, todavía, que referente a las dos cuestiones, en juego, de una manera u otra, siempre estuvieron presentes estos dos aspectos y consecuentes escollos: a) los de salvar la mismidad del ser, que surge del problema de conciliar lo uno y lo múltiple; b) los de la distinción, lógicamente necesaria, entre ser y ente, supuesto que el primero, como afirma Heidegger, tendría un alcance más general que el segundo.

Por su vez, este aspecto del “es”, coloca el problema de conciliar temporalidad y eternidad, que implica el acaecer del devenir de todo lo creado, hijo del tiempo y de la eternidad al mismo tiempo.

Didácticamente, como ya dije, distingo dos momentos, marcados por esta doble preocupación: a) la ontológica-epistemológica, ilustrada con el pensamiento expuesto de Parménides y Platón y con algunas referencias de Aristóteles; b) la ético-existencial, ejemplificada, de soslayo, con la figura medieval de nuestro Ramón Llull, y, ahora, con los dos filósofos citados, que despuntan como gigantes de la consciencia moderna sobre la peculiaridad del ser humano, con un pensamiento que abre las puertas para una nueva era, bajo los auspicios e imperativos de una nueva ética o analítica existencial, fundada en el valor absoluto del tiempo o del existir.

En la llamada Modernidad y Pósmodernidad, según sea el motivo de la preocupación metafísica que dirige el estudio del ser humano, varían las nomenclaturas y nombres de pilla de los términos de las proposiciones que se hacen a este respecto. En este sentido, la proposición cartesiana: “Cogito ergo sum”, según definiendo, inauguraría una nueva manera de plantear la cuestión del ser humano, fuera del esquema clásico: ser/verdad, es decir, fuera de una preocupación meramente epistemológica. Por su vez, Kant retomará esta preocupación epistemológica con su cuestionamiento básico: sensible/inteligible o fenómeno y cosa en sí.

A mi juicio, el “cogito ergo sum” cartesiano, señala el primer paso para el estudio del ser humano en su vertiente ético –existencialista práxica, que caracterizará la llamada metafísica del *lebenswelt*. Entiendo, pues, que el axioma cartesiano colocaría la esencia del ser humano en la acción de dos verbos, conjugados en tiempo indicativo y presente; así, haciendo una paráfrasis del mismo, podría tener este nuevo enunciado: “pensando o porque pienso voy siendo o soy”. Pienso que Hegel entendió como nadie el postulado cartesiano y en él apoyaría la idea central de su sistema: el espíritu es pensar o razón y pensar es un producir concreto (*praxis*): la producción del espíritu humano en su transformación de la realidad histórica o concreta.

Por otro lado, la tesis zubiriana sobre la Inteligencia sentiente, subrayaría la trascendentalidad de naturaleza “pré-lógica” y noérgica del “sentir”(de la experiencia de lo “sensibilis”) o sea, de lo “físico-trans”, señalando una nueva tentativa original, en la vertiente epistemológica, de traspasar la aporía entre lo sensible y lo inteligible. (Zubiri, *ibid.*:115, *opus cit.*)

Finalmente, señalo que mi análisis crítica que hago a seguir de los dos autores estudiados es extenso y original. A través de él pretendo alcanzar este doble objetivo: 1) demostrar el absurdo de la propuesta heideggeriana, tachando de nihilista el pensamiento nietzscheano, a mi ver, dedicado totalmente a combatir el nihilismo; 2) propugnar que las genuinas Modernidad y Pósmodernidad, a la luz de las producciones de la Infinita Subjetividad del espíritu humano, que las dirigen, tanto en el campo del pensar como en el del poetizar, ilustrado con la obra de Miró, se enraízan en la redescubierta y vivencia del poder creador trascendente de la interioridad humana. Defiendo así, que en nuestro tiempo, se inaugura un nuevo alborar o era del espíritu, en que los humanos descubrimos nuestra verdadera esencia y el sólido sentido antinihilista de nuestro existir, trillando, como anuncia el heraldo Heidegger, “el camino del construir que piensa y poetiza” (Heidegger, 1994;89).

2) El devenir del ser humano como una acción creadora.

El profesor Jean Brun , en su obra : “ Heráclite ou Le Philosophe de l’Eternel Retour”, afirma que la concepción heraclitiana del Devenir: “tendrá gran influencia dentro de la historia del espíritu humano”. (J.Brun, 1969:36). Hegel, en sus “Lecciones sobre la Historia de la Filosofía“, va mucho más lejos, al afirmar, categórico, que, a partir de Heráclito y su doctrina del Devenir:”comienza la existencia de la filosofía”. (Hegel cit. Apud J. Brun, ibid.:44)

Cuál sería el alcance de esta afirmativa hegeliana? Según mi raciocinio, el Rector de la Universidad de Berlín, entendió, identificado con el pensamiento platónico, que la filosofía primera, como madre de toda forma de filosofar esencial tendría como objetivo básico, tentar siempre un camino nuevo para la eterna aporía: Naturaleza/Espíritu, traducida en mi análisis, con los términos: temporalidad/eternidad de los seres creados, cuya entidad tiene la característica específica de *ser “ontos on”*, es decir, entes que son, siendo o en devenir, en extensión o en naturaleza, conforme se quiera, como indican el substantivo verbal “ontos” y el participio activo “on” de la expresión platónica para definir lo que son sus ideas.(Platón apud J. Conill,1988: 19).

Efectivamente, si el problema metafísico básico fuera a penas el de la tesis parmenidiana de la inmutabilidad del ser, su solución debería encontrarse en el campo de la teología y no en el de la filosofía.

Con relación a esto, Platón ya enseñaba la necesidad de distinguir entre el ser de las substancias eternas -campo de la teología- y la de los seres creados o de la Naturaleza, objeto de la ciencia filosófica. Enseña:

“Ahora bien, en realidad, la expresión“ existe ”no se aplica más que a la substancia eterna (recuérdese que el nombre bíblico abreviado“ Yahvéh ”, se traduce como:” Yo soy el que soy ”). Por el contrario, las palabras“ existía ”,” existirá ”son términos que hay que

reservar a lo que nace y avanza en el tiempo. Pues eso no son sino cambios (*metabolés*). Pero lo que siempre es inmutable y nunca experimenta cambio, esto no se hace ni más viejo, ni más joven, con el tiempo y nunca fue engendrado, ni actualmente DEVIENE (*gigneszai*), ni será en lo futuro. Antes todo lo contrario, una realidad de esta clase no connota ninguno de los accidentes (*simbebekós*), que el devenir implica en los términos que se mueven al nivel de lo sensible, sino que estos accidentes son variedades del tiempo, el cual imita la eternidad y se desarrolla (*auxo-auget*) en círculo (*kiklos*), siguiendo el número.” (Platón, 1990:38 a).

Por otro lado, el fundador de la Academia nos explica mejor la peculiar forma de ser de las cosas sensibles o de la Naturaleza (*fisicós*), teniendo origen eterno y, a la vez, participando del tiempo -imitación de una eternidad que incluye la posibilidad de cambios, supuesto que están en devenir y que éste sólo es posible porque estos seres creados constan de partes y, como tales, abiertos a una totalidad u omnitud que aún no alcanzaron. Escribe, en su diálogo imaginario entre Parménides y Aristóteles:

“-Llegar a ser algo (*gigneszai-devenir*), no indica que no se es todavía en aquello que está para ser, sin que pueda decirse que se esté totalmente fuera de ello, puesto que se da ya aquí el movimiento hacia el ser?

-Necesariamente.

-Si alguna cosa es capaz de recibir algo lo será solamente aquello que conste de partes; pero esto implica que una de las partes se da ya en la cosa, en tanto otra de las partes se encuentra fuera de un cierto objeto.

-Verdaderamente.” (Platón, 1990:139 a).

Por supuesto, como dije, todo el problema metafísico reside en el ser en devenir (*ontos on*), ya que su conocimiento exige conjugar la paradójica situación de ser, al mismo tiempo, inmutable o eterno y mutable o temporal. Sin esta contradictoria situación del ente creado no existiría la razón que justificase la existencia de la metafísica, con su esfuerzo milenar de desvendarla.

Por este motivo, me afino con la afirmación expuesta de Hegel al defender que el filosofar esencial o metafísico surge a partir del problema del devenir heraclitiano y no a partir del axioma parmenidiano sobre la eternidad del ser creado, conforme parece que sugiere Heidegger, sin desmerecer la importancia de Heráclito. (Heidegger,1959:135).

El problema del devenir es sinónimo del no-ser o de la nada. Quiero decir con ello que dependerá de lo que se entienda por devenir la concepción que se tendrá del ser del no-ser o de la nada, que define, sobre todo, al ente humano y su propia existencia, ya sea como una condición que lo iguala con su Creador; ya sea como una condición que lo condena a una tarea existencial sin sentido, o, como dice Heidegger, a una “nula nada”. (Heidegger, 1994: 64-III).

Hegel, apoyado en el axioma atribuido a Heraclio:”*Panta sei*”,refiriéndose a los seres creados o en devenir, subraya que el no-ser o nada los define. Afirma: “Heráclito dice que “todo es devenir”; este devenir es el principio. Esto está implícito en la expresión: “El ser no es más que el no-ser”.(Hegel, cit. In J.Brun, *ibid.*: 43).

Y Heidegger, cuya obra, Priscila N.Cohn define como “Filosofía a través de la nada” (1975), con su estilo provocativo, seguramente, parafraseando, Heráclito o Hegel, inicia su “Introducción a la Metafísica”, cuestionando: “Por qué es en general el ente y no más bien la nada?” (Heidegger,1959: 39)

De lo dicho es fácil descubrir el papel central del problema del no-ser o de la nada, ya que, como nos recordaba Platón: “no es, pues, quehacer fácil el decir qué es el ser no más que decir qué es el no-ser” (Platón, *ibid.*:246 c).

Resulta, por otro lado, como enseña Heráclito, que el camino para entender el no-ser hay que trillarlo por la senda del devenir.

Y qué nos dice sobre el devenir, Heráclito, su primer teórico? El filósofo de Éfeso, en su obra, dedica el capítulo IV al tema del devenir de la Naturaleza o de los seres sensibles.En este capítulo, expondría, básicamente, estos tres puntos, según mi análisis: 1^o) el de que el devenir no se trata de un mero fluir, supuesto que las cosas fluyen porque

cambian y este cambio las obliga a crear y ocupar nuevos espacios;2º) el de que este cambio es radical y tiene la mediación de la muerte como catalizador del nacimiento de una nueva forma de ser;3º) el de que el movimiento del cambio del devenir tiene la imagen del esfuerzo creador de hacer curvar una línea que procura su punto de origen: la curvatura del anillo.

1-las cosas fluyen porque cambian

Heráclito:

-Constata el fenómeno: “nosotros entramos y no entramos (*embainomein*) en las mismas aguas del río, por esto (*te*) – al entrar también en nosotros mismos_ somos y no somos los mismos (*eimén te kai ouk eimén*)”.(Heráclito, 1969: frag.39).

-Explica este fenómeno: “Resulta que es imposible tocar dos veces una substancia mortal en el mismo estado (*znetós ousia*), puesto que ella se descompone y reconstituye (*skidnesi kai palin sinagei*), con la rapidez repentina del cambio(*oxiteti kai taquei metabolés* ”.(*ibid.*: frag.40)

2.En su cosmogonía cada elemento nace de la muerte del otro.:

“La vida del fuego nace o deviene (*ges* derivado de *gignomai*) de la muerte de la tierra; la vida del aire nace de la muerte del fuego, la vida del agua nace de la muerte del aire y la tierra nace de la muerte del agua”. (*ibid.*frag.44).

3. El curvo camino del esfuerzo creador del devenir.

El fragmento 43 es uno de los más ricos por su contenido a respecto del devenir heraclitiano. Brun en su traducción suprime la palabra “*perifereia*” y traduce “*kiklos*” por circunferencia. Para tanto, se apoya en la opinión de algunos autores que tal redundancia de vocablos fue introducida y no es de autoría de Heráclito. Estoy de acuerdo que el contenido del fragmento no se trata de una especulación geométrica: la sabida de que todos los puntos que forman la línea curva de la circunferencia, por estar equidistantes de un punto central, coinciden en su inicio y fin.

A mi ver, esta traducción de Brun: ”Sobre la circunferencia el inicio y el fin coinciden”, al suprimir la redundancia de las palabras círculo y circunferencia-, que sería intencional en Heráclito-, destruiría todo su poder metafórico metafísico.

Con el intento corajudo de salvaguardar el sentido profundo del fragmento, más allá del de una mera proposición de una verdad geométrica, propongo estas dos traducciones del fragmento: una literal y otra libre.

a) la literal:

“Comunes (*xinon*), en efecto, (*gar*) principio (*arque*) y (*kai*) fin (*peras*) en (*epi*) la línea circular (*kiklos*) de la circunferencia (*perifereias*)”.

b) la libre:

Por causa (*epi*) del curvar de la línea (*perifereias*) que se hace o deviene círculo (*kiklós*) su principio y fin se encuentran por comunes.

Creo que esta última traducción esclarece mejor la verdad metafísica sobre el devenir de todo lo creado, bajo estos dos aspectos: a) el óntico de la mismidad o inmutabilidad originaria del ser del no-ser de Naturaleza, como hija del Eterno Creador,

simbolizada por el punto “originario” que cierra el círculo; b) el ontológico-existencial del mismo, simbolizado por la línea que deviene círculo a través de su “curvarse” en y por el tiempo. A fin de cuentas, un preuncio de la tesis heideggeriana de la diferencia ontológica, fundada sobre: “el acaecer fenomenológico del ser del ente”. (Heidegger, 1971: 29).

A este respecto, a pesar de que Platón use esta metáfora heraclitiana para explicar el devenir del tiempo (Platón, *ibidem.*:38 a) , creo, sin embargo, que sólo Hegel y Nietzsche fueron los que mejor atinaron todo el alcance simbólico de la verdad de esta metáfora heraclitiana del hacerse círculo de la línea curva cerrada de la circunferencia.

De un lado, levanto la hipótesis de que la tesis central hegeliana sobre la originaria y común mismidad de lo finito/infinito podría tener su inspiración en este contenido de la metáfora : el encuentro de los dos puntos de la línea circular o del círculo.

Veamos sino como las palabras del mismo Hegel dan pie para tal conjetura:

-“No hay una proposición de Heráclito que yo no la tenga adoptado dentro de la Lógica...Heráclito dice que ‘todo es devenir’; este devenir es el principio. Esto está implícito dentro la expresión : “El ser no es más que el no ser”, “El devenir es y también no es”. Las determinaciones puramente opuestas son ligadas en una unidad ; en ella encontramos tanto el ser como el no-ser...Heráclito fue el primero a formular la naturaleza del infinito...el primero en conciliar la naturaleza como un infinito en sí y como un proceso. A partir de él comienza la existencia de la filosofía”. (Hegel, cit. Apud J.Brun *ibidem.*:43 sgtes.)

De otro, será Nietzsche quien profundizará sobre el carácter existencial creador del devenir curvilíneo heraclitiano, como nadie lo tenga hecho hasta el momento. Lo más original del pensamiento nietzscheano, que a seguir expondré largamente, a mi ver, se apoyaría en la verdad metafísico-existencial del fragmento estudiado.

Por lo pronto, ahora, apenas anunciaré algunas palabras del autor que fortalecen mi punto de vista.

Así, en su Zaratustra: 'El Convaleciente,' escribe:

-“En cada instante comienza el ser; al rededor de todo, el ‘aquí’ chuta la bola ‘acullá.’. La transición está en toda parte. Curvo es el camino de la eternidad. (Nietzsche, 1987: 224).

Y, en Zaratustra: 'El otro canto de la danza,' místico nos revela:

“Nunca encontré aún la mujer com la que desearía tener hijos, a no ser esta mujer que amo: pues yo te amo, oh eternidad!

Pues yo te amo, oh eternidad ! (Nietzsche, *ibid.*: 234).

Estas palabras no tengo dudas de que estarían inspiradas en el Cantar de los Cantares de Salomón, especialmente en las del Canto VII ”:

“Quién es esta que sube del desierto, apoyada en el amado?

El esposo

Yo te suscitaré allí donde murió tu madre, donde pereció / la que te engendró

Ponme como sello sobre tu corazón, /ponme en tu brazo como sello. /Que es fuerte el amor como la muerte/ y son como el sepulcro duros los celos./Son sus dardos saetas encendidas/ son llamas de Yavé.

No pueden aguas copiosas extinguirlo/ ni arrastrarlo los ríos. /Si uno ofreciera por el amor toda su hacienda, /sería despreciado. (Sagrada Biblia, 1972:730)

Creo no forzar el sentido cuando interpreto que las figuras: “ponme como sello en tu corazón, en tu brazo (en el de la amada eternidad) pueden señalar que el sello del tiempo garantiza así su eternidad.

Finalizando, recuerdo que la palabra fin del fragmento no es “telos”, sino “peras”. Ésta última sugiriendo, por derivarse del verbo “perao” la idea de trans-gredir o de una tarea cumplida o finalizada, traspasando un límite: la temporalidad traspasando el límite de la eternidad, o, la eternidad, traspasándose a sí misma, al lanzarse en la temporalidad. He aquí como diría Heidegger: ”el misterio más pleno del contenido posible de todo pensar”, como ya cité. A final se trata del mismo misterio del dogma cristiano del: “Et Verbum Incarnatum est”.

Recuerdo aún, como expuse al comentar el signo del “Cercle” mironiano, que el trayecto de la luz también es curvilíneo por estar expuesto a las leyes de la gravedad de la Naturaleza.

Todo ello refuerza el poder y la fuerza de la imagen heraclitiana del anillo para hablarnos de la naturaleza del devenir de todo aquello que está incluido en el tiempo, en la Naturaleza o bajo la ley de la gravedad por ser “físicos”.

3) Nuevas contribuciones antinihilistas de Heidegger y Nietzsche a la cuestión del ser del no –ser humano y su devenir, a la luz de sus personajes: Cura/Dasein y Ultrahombre.

3.1 - Consideraciones preliminares.

Como expuse, en mi actual análisis crítico sobre la metafísica consciencia del ser del no-ser humano, conforme el pensamiento occidental, distingo dos tipos de preocupación que lo guían, anunciando que Heidegger y Nietzsche representarían esta consciencia en su vertiente, que llamo, ético existencial, con su tesis central del valor absoluto de la temporalidad constitutiva del no-ser o nada humano.

Señalo también que la conjunción “Cura/Dasein “viene a cuenta de reforzar el carácter de personaje en acción que sugieren estos términos heideggerianos, cuando emparejados.

Este “herético” hibridismo ”tiene apenas una finalidad didáctica: la de ilustrar mi proposición sobre el parentesco existente entre el pensamiento de los dos autores en cuestión. Hablo de “ herético ” puesto que bien sé el contenido de la recomendación de mi profesor G. Amengual, cuando escribe: “De todos modos, como es bien sabido, no hay que identificar el *Dasein* con el sujeto ni se puede sin más hacer una interpretación subjetiva del *Dasein* . De ahí el caso curioso heideggeriano, que con poner su hermenéutica en primer lugar como la correspondiente dimensión pragmática, no se lleva a cabo a base de la afirmación de un sujeto. (G. Amengual, 1992: 99). Personalmente, conjeturo que este punto negro heideggeriano se deba a su extremismo en la aplicación de la máxima fenomenológica: la de no ser posible reducir el “ser” al “ente”. Y como el sujeto está para ente, en cuanto, el ser está para la acción, en la perspectiva heideggeriana de la hegemonía del ser, se procesaría una substitución metonímica, explicable, mas no aceptable, de la acción por su sujeto agente.

Antes, sin embargo, de analizar críticamente el papel y originalidad de cada uno de los dos autores sobre este particular, quiero resaltar y explicar estos tres aspectos, que, espero sirvan para elucidar muchos malentendidos, que imperan en el filosofar de nuestros días e impiden que tengamos una idea cierta y cabal de la metafísica consciencia del hombre moderno y posmoderno a respecto de su devenir creador, tal cual como definiendo sea la de Miró, como exponente ejemplar hodierno, hegelianamente hablando, de la evolución ascendente del espíritu humano, con su nuevo sentido de la temporalidad, como oportunidad de un devenir creador.

a) **La figura estelar de Nietzsche.**

Mi orientador, el profesor Gabriel Amengual, curiosamente, al escribir sobre “El nihilismo como caracterización del presente (temporalidad) y como apertura al misterio

(eternidad), refiriéndose a la importancia de la figura de Nietzsche sobre este tema, aludiendo a la obra nietzscheana:” La Gaya Ciencia “subraya:

“Hoy Nietzsche es el filósofo, es decir, el que dio palabra-literaria y vivaz como pocas -a la red de coordenadas del pensar y sentir, dentro de la que nos movemos; expresó lo que se Ha convertido en el cañamazo, que se da por supuesto y sobre el que se trabaja, es decir, el que ha dado expresión al conjunto de presupuestos desde los cuales se piensa. En este sentido su influjo va mucho más allá de un eventual nietzscheanismo -si es que pueda darse tal cosa- o del posmodernismo; se extiende desde posiciones biológicas hasta propiamente metafísicas, desde los gustos hasta las formas de vida, desde la estética hasta la ética. Hoy Nietzsche viene a desempeñar – a su manera -el mismo papel que desempeñaron Aristóteles en la Edad Media o Hegel en la Contemporánea: es la autoridad, porque Ha expresado la posición o el saber implícito desde el que se argumenta; su larga sombra cubre gran parte del campo filosófico actual.” (G.Amengual,1966:166).

Por otro lado, nuestro Zubiri, a quien considero el metafísico de la dimensión “trans” (eternidad) de la experiencia sensible (temporalidad) citando Kant como uno de los ancestrales de la fenomenología, afirma:

“La filosofía para Kant es la ciencia especulativa de los principios de la razón, como fundamento de la inteligibilidad de las cosas para mí (o sea, del saber de la verdad vivida). Y sólo entrando por esta vía tendremos trazado para Kant, el seguro camino por el que toda metafísica del porvenir podrá presentarse como ciencia”. (Zubiri,1980:III).

Sobre este particular, despunta, también, la figura de nuestro estelar Nietzsche, puesto que su tesis central: la verdad vivida se sobrepone a la verdad apenas sabida- como bien señala Conill: “Por consiguiente, la cuestión principal no es la de la verdad o falsedad de los juicios, sino que para Nietzsche“ la cuestión está en saber hasta qué punto este juicio favorece la vida, conserva la vida, conserva la especie, quizá incluso selecciona la especie ”(Conill, 1988: 121)- sería uno de los sustentáculos que sirven de base de la

actual filosofía fenomenológica: los de la “ Ontología del *Lebenwelt* ”husserliana y los de la “Ontología Fundamental “heideggeriana.

b) **El conflictivo parentesco ideológico entre Heidegger y Nietzsche.**

En mi proposición inicial, igualo el significado metafísico-existencial de sus dos personajes :Cura/Dasein y Ultrahombre, como personificación vivas de la experiencia creadora a partir de su no-ser.

La autoría, sin embargo, de esta original forma dramática, en el sentido de poner en acción y vida la verdad metafísica del ser humano, es sólo de Nietzsche. Personalmente, no tengo duda de que esta genuina forma nietzscheana de filosofar dramático tiene su origen e inspiración en la tragedia griega de la que Nietzsche supo descubrirle, como nadie, toda la verdad de su saber trágico metafísico-existencial. Retornando a lo que ya escribí en mi primer capítulo, sobre el saber ético-existencial trascendente de la tragedia griega - la mayúscula o la de los poetas dramáticos y no la de los retóricos como Eurípides, conforme señala Aristóteles en su Poética -recuerdo, de nuevo, que, en ella, citando palabras del mismo Estagirita: “El mito (*mythos* ,como verdad puesta en acción y validad prácticas) es el principio y como el alma de la tragedia (...) Lo más importante de estas partes (las de la tragedia) es el entramado de los hechos, pues, la tragedia no imita a los hombres (el saber apenas de lo concreto e inmediato) sino una acción (la del mito de contenido trascendente) y la vida, la felicidad y la desgracia están en acción (en su sentido metafísico) y el FIN DE LA VIDA ES UNA ACCIÓN, UNA MANERA DE OBRAR, NO UNA MANERA DE SER“ (Aristóteles: 1449 b y 1450 a)

Así siendo, la obra clave de Nietzsche : “Así habló Zaratustra”, por su lenguaje, montaje y enredo, tiene la estructura de una verdadera tragedia de dar envidia al propio Sófocles. Por esto, cada parte de esta obra puede ser puesta en escena. Valga mi modesta sugerión, que mucho ayudaría sin duda, a divulgar el pensamiento nietzscheano.

Y cuál sería la central metafísica verdad que estos personajes ponen en acción y que ahora estudio? En pocas palabras, la del valor trascendente por divino o eterno de la existencia temporal humana, que está bajo la única responsabilidad de cada uno de nosotros.

Es por esta razón que el maestro del ultrahombre, Zaratustra, grita a los cuatro vientos: "Yo, Zaratustra, el defensor de la vida, el intercesor del sufrimiento, el portavoz del círculo, a ti te llamo el más abismático de mis pensamientos" (Nietzsche,1987:222).

Y cuál es el gran enigma de esta verdad metafísica a que alude este abismático pensamiento? Nietzsche nos da la respuesta al hablarnos del nihilismo como producto lógico de una falta de afirmar el carácter y valor divinos de lo temporal. Justifica:

"El nihilismo es la conclusión final de la lógica de nuestros grandes valores e ideales (los supraterranos que niegan el valor de lo terreno) (...) El nihilismo radical es el convencimiento de LA ABSOLUTA INCONSISTENCIA DE LA EXISTENCIA, cuando se trata de los supremos valores reconocidos; y, por añadidura, entender que no tenemos el más mínimo derecho a establecer un MAS ALLÁ, o UN EN-SÍ DE LAS COSAS QUE SEA DIVINO, que sea la personificación de la moral". (Nietzsche, cit. In Conill, 1988:151).

A la luz de estas palabras, que son la clave de su propuesta antinihilista a partir de la valorización divina de lo temporal -tan mal entendida por la mayoría de estudiosos- se entiende mejor todo el alcance metafísico del ruego al Creador (bajo la imagen del Sol- hay que tener presente siempre que el lenguaje nietzscheano es poético y como tal metafórico) y de la decisión del ultrahombre Zaratustra:

"Como Tú, debo tener mi ocaso, según piensan los hombres (los que niegan la eternalidad del tiempo) , junto a quienes quiero bajar.

Bendíceme, pues, ojo tranquilo (el sol), que puede, sin envidia contemplar una tal gesta, aunque sea ella tan demasiado grande!

Bendice la taza que quiere trasbordar para que su agua sangre dorada, llevando por toda parte el reflejo de una bienaventuranza!

Mira! Esta taza quiere volver a vaciarse. Zaratustra quiere volver a ser hombre (el viraje ontológico del ultrahombre con el valor trascendente de la temporalidad)

Así comenzó el ocaso (el de una temporalidad trascendente) de Zaratustra.”(Nietzsche,1987: 27).

Estas jubilosas y emancipadas palabras nietzscheanas me recuerdan estas otras de Platón, anteriormente citadas:

-‘Este hacedor era bueno, y en cuanto bueno no nace en él ninguna clase de envidia respecto de nadie. Ajeno a la envidia, Ha querido que todas las cosas naciesen lo más semejantes a él posible. “(Platón, 1990: 30 c)

Este ruego nietzscheano me recuerda las palabras de Timeo: “Cuando el Padre que había engendrado el mundo comprendió que se movía y vivía, hecha imagen nacida de los dioses eternos SE ALEGRÓ COM ELLO y, en su alegría, pensó en los medios de hacerlo más semejante aún a su modelo” (Platón, 1990: 36 a).

Estos mismos serán el ruego y gesto del personaje Cura/Dasein heideggeriano de la fábula de Higino y que nuestro autor hace suya:

“Tú, Jupiter, por haber dado el espíritu, debes recibir en la muerte el espíritu y tú Tierra, por haber dado cuerpo, debes recibir el cuerpo. Como, sin embargo, fue la“ Cura ”, quien primero lo formó (la proeza de constituirse“ Dasein ”) ÉSTE DEBE PERTENECER A LA“ CURA ”EN CUANTO VIVIR”. (Heidegger, 1988: 264).

Por esta y otras coincidencias de pensamiento, hay quien considere, con toda razón, que Heidegger merezca ostentar “el título de“hermeneuta neitzscheano ”, en la filosofía contemporánea”. (Conill,1988: 165) , y hay, también, quien, por tal motivo, lo considere “el

filósofo que reconstruyó el pensamiento filosófico de Nietzsche” (G. Amengual,1995:6). Todas estas apreciaciones son pertinentes y justas. Yo, sin embargo, me atrevo a ir mucho más lejos, al defender que Heidegger también construyó su sistema filosófico sobre el sentido del ser del no-ser humano a partir de las ideas de Nietzsche, que, como expondré, no siempre las entendió o no quiso entenderlas como debería. No se puede olvidar que el autor de "Ser y Tiempo" nació en 1889, a once años de distancia de la muerte de Nietzsche, en 1900.

La rivalidad entre ambos – hay que ver cómo Heidegger critica, y mucho, el pensamiento nietzscheano en su base- me recuerda las palabras de Platón, al referirse a la rivalidad entre Zenón, el más joven y Parménides, el más viejo:

“Comprendo ahora, Parménides – observó Sócrates- que Zenón no sólo no quiere prescindir de tu amistad, sino también de tu obra. Es realmente tu propio pensamiento lo que repite, aunque por el giro que le da intenta hacernos creer que dice otra cosa.” (Platón, 1990 : 128 a).

Como acabo de señalar, a pesar de esta hermandad ideológica explicada sobre la tesis central del valor metafísico del tiempo o de la existencia humana, hay entre ellos, sin embargo un foso que los separa y que, a mi ver, constituiría el punto negro del sistema heideggeriano, cuyo alcance y naturaleza expongo a seguir.

c) **Las dos caras del nihilismo que ambos condenan.**

Señalo que, intencionalmente, hablo de caras y no de formas para indicar con ello que parto del principio de que los dos autores, a pesar de las diferencias en este particular, tendrían, sin embargo, una misma intención y tesis común: la de defender la individualidad y transcendencia de la existencia humana.

La tesis heideggeriana.

Según va mi modesta capacidad de entender y sintetizar la idea central heideggeriana sobre el nihilismo que rebate la lógica de su sistema – un cañamazo, paradójicamente, difícil de deshilar -se apoyaría sobre este axioma básico suyo: el de que Metafísica tradicional fracasó hasta hoy, en su intento de fundamentar una ética para construcción de un mundo menos in-mundo, por el hecho de preocuparse tan sólo en filosofar sobre de qué está hecho el hombre y sus poderes (el aspecto óptico) , olvidándose de preguntarse sobre lo que pasa al hombre en su existencia, o sea, sobre el sentido, mérito y modo de ser hombre: lo que llama “la constitución ontológica del hombre”, a partir de su propio esfuerzo y responsabilidad, cuyo programa explica a partir de la noción clave de “Dasein”, que traduce como “Pre-sencia“ o “ser ahí”.

Sobre esta noción básica de su sistema, en la entrevista al ‘Der Spiegel’ , explica :

“Pre-sencia nos es sinónimo de hombre, ni de ser humano, ni de humanidad, aunque conserve una relación estructural. Evoca el proceso de constitución ontológica de hombre, ser humano y humanidad. Es en la pre-sencia que el hombre construye su modo de ser, su existencia, su historia etc...” (Heidegger,1988:309).

Subyacente a esta noción del “Dasein” estaría una valorización a ultranza de la individualidad y del tiempo, metafísicamente, entendidos y que resume en su lapidar aforismo, que define el primado óptico y ontológico del ente humano, personificado en el “Dasein”: “en su ser le va su ser” y que P. Cohn explica así :

“A este ente le es peculiar serle, com su Ser y por su Ser, abierto éste a él mismo.

La comprensión del Ser es ella misma una “determinación del Ser” del “Ser ahí”.

Lo ópticamente señalado del “Ser ahí” reside en que éste es ontológico, citando las mismas palabras de Heidegger ”. (P. Cohn, 1975: 20).

Según mi punto de vista, Heidegger, sobre la verdad de este axioma construiría estas tres formas de nihilismo que condena:

1) La del nihilismo metafísico por olvido del ser.

Esta forma de nihilismo nace de la negación de la originalidad y responsabilidad de la autoria (del personaje CURA) del proyecto de su constitución ontológica en el acontecimiento del proceso de su “Dasein “, reduciendo el sino del existir a un mero copiar o repetir lo que ya se es de antemano y desde siempre, como, infundadamente, explica que defendió la Metafísica clásica que cierra, mas que incluye, el propio Nietzsche Según Heidegger, bajo esta concepción metafísica de la existencia estaría un olvido del ser y sus posibilidades y frutos ,sin los cuales la vida perdería su razón de ser y se reduciría a la experiencia de una nula nada.

2) La del nihilismo existencial.

Según él autor, esta forma de nihilismo nacería de una interpretación errada que puede hacerse a la pregunta por el ser- según yo, la que surge de una sustitución metonímica de lo acontecido (esencialización del ser) por el acontecimiento (tiempo, metafísicamente, hablando) que lo posibilita. – y que Heidegger explica como la que surge de “hacer preceder la existencia a la esencia y de ahí olvidarse, otra vez, del ser. (Heidegger, cit. In : P.Cohn,1975: 15)

A mi juicio, esta forma de nihilismo existencialista , que condena, nació de, o dio pie a ella, a partir de su tentativa innovadora alabable de querer romper cadenas para no sentirse , como dice, “aprisionado a las implicaciones del binomio metafísico esencia – existencia”(Heidegger, 1988:309) Pienso que el gran resbalón del que se resiente todo su sistema filosófico está en esta tentativa de querer traspasar de una forma original , mas

infeliz, la perenne aporía que me ocupa: conciliar tiempo y eternidad a partir del devenir del no-ser del ser humano.

Que el pensamiento heideggeriano sobre este particular es obscuro y abierto a malentendidos, pese todas las explicaciones de su autor, lo atestan apenas estos tres hechos que ahora aduzco como ejemplos ilustrativos :

1) el de su ambigüedad con relación a la apreciación del pensamiento metafísico de Nietzsche que luego expondré.

2) el del caso Sartre, que fue su alumno. Heidegger ,a pesar de la conocida dogmática nihilista existencialista de su alumno, al comentar: *El Ser y la Nada*, teje nada menos que este elogioso comentario : “Por primera vez me deparo con un pensador independiente, que demuestra tener una profunda concepción de mi filosofía, de una forma como nunca había testimoniado antes.”(Heidegger, cit. In J. Sartre, 1997: texto de la contracapa).

3) el de la constatación , rebatida por el propio Heidegger, y que su conocedor E. Estiu , así personalmente resume y explica: “*En su Brief uber den “Humanismus”* sostiene que se sacaron apresuradas conclusiones y generalizaciones de las ideas contenidas en su *Sein und Zeit*. Puesto que allí hay una crítica a la lógica , se creyó que el filósofo propugnaba un irracionalismo ; puesto que atacaba el humanismo, se le adjudicó la exaltación de lo inhumano; puesto que caracterizaba la existencia por el ser-ahí, es decir, por su ser en el hombre, y a la existencia humana por su estar en el mundo, se lo consideró un típico representante del ateísmo, lo que fluye de modo natural de esa supuesta negación de cualquier trascendencia; puesto que criticaba la teoría de los valores, se creyó que “valoraba”el mundo desde un punto de vista nihilista’.(E. Estiú in Heidegger, 1959:12).

Estas dos formas de nihilismo heideggeriano según su autor tendrían en común un olvido del ser según así explica ,en su Introducción a la Metafísica:

-“Esta determinabilidad del ser no es contingente. Surge de la determinación a que se somete nuestra existencia histórica , mediante una gran comienzo en los griegos. La determinabilidad del ser no es, en manera alguna, cuestión de delimitar una mera significación nominal. Constituye el poder que, inclusive hoy, soporta y domina todas nuestras relaciones con el ente en su totalidad, con el devenir, la apariencia, el pensar y el deber ser.

La pregunta qué pasa con el ser? Se descubre , al mismo tiempo , como esta otra: qué pasa con nuestra existencia en la historia? – *estamos firmes* en ella o sólo nos tambaleamos? Metafísicamente visto, *nos tambaleamos*. Por todas partes nos encaminamos en medio del ente, y ya no sabemos qué pasa con el ser. Ni siquiera sabemos que ya no lo sabemos. También nos tambaleamos. Tal cosa sucede aun cuando, actualmente, nos esforcemos por mostrar que esta pregunta por el ser sólo produce confusión y que al actuar destructivamente, ES NIHILISMO. [Esta errada interpretación de la pregunta por el ser, que se introduce constantemente desde la aparición del EXISTENCIALISMO, sólo es nueva para los desprevenidos].

Pero, dónde está en obra el NIHILISMO PROPIAMENTE DICHO? Allí donde se está adherido al ente corriente y se piensa que basta, como ocurre hoy, con tomarlo como el ente que es ahora. Con eso se rechaza la pregunta por el ser y se lo trata como una nada (*NIHIL*), que , en cierto modo, al esencializar, también “es”.

Ocuparse tan sólo del ente en el olvido del ser : he aquí el nihilismo. Éste , así entendido, constituye el *fundamento* de aquel que Nietzsche planteó en el primer libro de la *Voluntad de poder*. (Heidegger, 1959:237).

3) La del nihilismo incondicionado o del abandono del ser.

A esta ingeniosa y actual forma de nihilismo heideggeriano, para fines didácticos yo llamo de nihilismo social o del 'mante ni piante ni mani rey ni Roque' según el castizo dictado popular.

No hay duda que esta peculiar forma de nihilismo, poco estudiada, señala un punto alto y totalmente original del filosofar heideggeriano sobre la situación masificada y masificante de nuestra sociedad, especialmente y paradójicamente, capitalista, revelándonos toda la sensibilidad humanística de su autor.

En mi presente estudio, me limitaré a subrayar apenas sus aspectos ético-sociales, dejando de lado las consideraciones metafísicas, que Heidegger tece, a partir de su idea obsesiva del prevailecimiento del Ser sobre lo que llama de "acoso incondicionado del ente para consumo en la usura". Sobre ella construye nuevos conceptos tales como: subhumanidad y ultrahumanidad, errancia, consumo y usura del ente...ctr. que dejo de comentar, puesto que escapan a mi objetivo propuesto.

La esencia de esta forma de nihilismo, según explica su autor: "desde la perspectiva de la historia acontecida del ser, es el estado de abandono del ser, en tanto que en él se produce el hecho de que el ser se deja ir a las manipulaciones. Este dejarse ir sojuzga al hombre a una servidumbre incondicionada".

Señala todavía que el objetivo de esta forma de nihilismo incondicionado se alimenta del deseo ilusorio de "ausencia de penuria", que consiste en creer que se tiene en las manos lo real y la realidad, consiguiéndose, al contrario, que "esta ausencia de penuria sea la suprema y la más oculta de las penurias."

Por otro lado, pondera – según entendí, supuesto la poca clareza de su explicación– que esta servidumbre no es señal de decadencia, puesto que, en la práctica, nunca se daría el hecho de una humanidad (hombre en proceso de su constitución ontológica) "capaz para la realización incondicionada del nihilismo". Explicando aún más: "De ahí que tampoco cualquier humanidad sea adecuada para realizar, en el sentido de la historia

acontecida, históricamente, el nihilismo incondicionado. De ahí que incluso sea necesaria una lucha sobre la decisión relativa a qué humanidad es capaz para la realización incondicionada del nihilismo”. (Heidegger, 1994: 81-82).

Fiel al objetivo antes anunciado, a seguir, apenas puntuaré algunos textos clave que resumirían la naturaleza de esta nueva forma de nihilismo ético-social, explicándonos:

-su origen : “La lucha entre aquellos que están en el poder y aquellos que quieren llegar al poder (...) Esta voluntad de poder(la que está en la raíz de todas las luchas) se apodera de las cosas del hombre(la riqueza cultural) convirtiéndolo en masa”.

-su dinámica: “El crecimiento del número de masas humanas se impulsa intencionalmente por medio de planificaciones, para que nunca falte la ocasión de reclamar “mayores espacios vitales” para las grandes masas, espacios que , por su magnitud exigirán a su vez , para su instalación , masas humanas, que consecuentemente serán mayores. Este movimiento de la usura por el consumo es el único proceso que distingue la historia del mundo que se ha convertido en in-mundo.(...)“Dirigentes natos”son aquellos que, por seguridad de su instinto, se dejan enrolar en este proceso como sus órganos de dirección. Son los primeros empleados en el negocio de la usura incondicionada del ente al servicio del aseguramiento del vacío del abandono del Ser (el de sus potencialidades y posibilidades) “.

-sus consecuencias : La uniformidad:

-“La uniformidad de la marcha de la historia de la época actual tampoco descansa en una igualación a posteriori de viejos sistemas políticos a los nuevos. La uniformidad no es la consecuencia sino el fundamento de la confrontación bélica de cada una de las expectativas de una dirección decisiva en el interior de la usura del ente al aseguramiento del orden. Esta uniformidad del ente que surge del vacío del abandono del Ser, una uniformidad en la que lo único que importa es la seguridad

calculada del ordenamiento del ente, un ordenamiento que somete al ente a la voluntad de la voluntad, es lo que, antes que todas las diferencias nacionales, condiciona por todas partes la uniformidad del dirigismo, para el cual todas las formas de Estado no son más que un instrumento de dirección entre otros. Como la realidad consiste en la uniformidad de la cuenta planificable, también el hombre, para estar a la altura de lo real, tiene que entrar en esta uniformidad. Hoy en día, un hombre sin uniforme da ya la impresión de irrealidad, de cuerpo extraño.” (Heidegger, *ibid.*: 84 y sgtes.).

La tesis nietzscheana sobre el nihilismo nacido de una axiología metafísica exclusivista y excluyente.

Heidegger y Nietzsche formularon la cuestión del ser del no-ser humano con su implícito devenir bajo ángulos diferentes, complementarios por no ser incompatibles.

El primero se pregunta: “¿qué pasa con el ser?”, supuesto el devenir o acontecimiento-“Dasein”- estructurante de la omnitud del ente. Como vimos, en esta perspectiva epistemológica, condena de nihilista cualquier concepción metafísica de hombre que olvida o impida esta “esencialización” del ser de su ente.

En su base, existiría una preocupación básica de cuño atropológico y psicológico para tentar salvaguardar el valor trascendente de la individualidad, libertad y responsabilidad humanas. Su propuesta ontológica de la analítica existencial visaría salvar de cualquier otra forma de pensar metafísico del hombre que lleve, irremediablemente, a las formas de nihilismo expuestas.

Nietzsche, a su vez, se pregunta, al contrario, “¿para qué” del existir o ser del ente humano? Tendría, así, una preocupación axiológica, condenando toda ética que personifique

una moral que defienda sólo los valores supremos de lo espiritual, de lo sobrenatural, de lo dogmático... y niegue estos mismos para lo material, lo natural, lo mudable. O sea, toda ética o metafísica que defiendem – como afirma- : “la absoluta inconsistencia de la existencia”, como anteriormente ya citamos. Esta forma de pensar vigente conduce el hombre de nuestros días para un pesimismo existencial radical, que cristaliza en un nihilismo o falta de sentido del esfuerzo y sacrificio del existir humano. Constata que el sufrido y trabajador hombre actual es demasidamene esciente del valor de su esfuerzo creador para alcanzar y usufructuar las cosas de este mundo y para hacerse a si mismo , siéndole, por esto, imposible admitir ,sin más, contentarse con la esperanza de un premio eterno futuro, alcanzado después de su pasaje por “este valle de lágrimas”expiatorio de una culpa no, personalmente , cometida.

Con su revolucionaria y malentendida propuesta de la “transmutación de todos los valores”tenta abrir un nuevo camino para superar toda concepción metafísica que se apoye en la valorización exclusiva de los sobrenatural y excluya como carente de valor supremo lo natural, conforme arriba expuse. En la base de su propuesta existiría una preocupación existencial y epistemológica de fundamentar sobre valores o principios trascendentes lo temporal, como cosa en-sí. Bajo este ángulo, el pensamiento nietzscheano , pretende construir lo que llamaría : una ética metafísica del existir temporal, único camino que no resta para salvarnos del nihilismo o fatalismo existencial.

Conclúyese, por lo tanto, que su propuesta es antinihilista y no nihilista, como muchos piensan, incluso el propio Heidegger sugiere y luego tendré oportunidad de demostrar.

Para bien entenderla y no deturparla se hace necesario contextualizarla en el mundo subjetivo y epistemológico de su autor. Para ello, resumidamente señalo :

En el plano ideológico, la armazón del pensamiento nietzscheano no hay duda que está compuesta por elementos inspirados en otros pensadores. Entre ellos se destacan :

-PARMÉNIDES:

Anteriormente, ya señalé que Nietzsche en su obra: *La Filosofía de la Época Trágica de los Griegos*, al interpretar la tesis parmenidiana de la inmutabilidad del “es” en la multiplicidad de todos los seres creados:

-“Esta teoría fundamental dice apenas que el ser (ente) tiene un ser (existir) y que el no-ser (no-ente) no es”. Mas si un movimiento es un tal ser, entonces vale para él lo que vale para el ser en general y en todos los casos: él está fuera del venir-a-ser, es eterno, indestructible, no es susceptible de aumento ni de disminución “(Nietzsche, 1966: 137).- deja bien claro que en esta tesis parmenídica apoya su revolucionaria metafísica del valor absoluto de lo natural o temporal, por su condición también eterna, con todas las consecuencias existenciales, que esta nueva visión acarrea y el propio autor explora en toda su monolítica obra. Así siendo, a mi pobre juicio, la tesis central del pensamiento nietzscheano tendría una inspiración parmenidiana.

-HERÁCLITO: con sus ideas: 1º) sobre la vida y la naturaleza, regidas por la ley eterna y universal de la armonía de los contrarios, que provoca el devenir creador, como ya expliqué anteriormente; 2º) sobre el destino creador (*daimon*) del hombre con su *ethos* o carácter: “El carácter (*ethos*) del hombre es su destino (*daimon*)”-(Heráclito, 1969:145-frag.: 54) La noción helénica de *ethos* es muy rica, evocando, fundamentalmente, la idea de una decisión o acto de libertad y responsabilidad delante de una situación concreta de la vida cotidiana, acompañada siempre de una *dianoia* o conocimiento previo sobre lo que es más adecuado tanto para sí propio como para bien de los otros. La importancia de estas nociones para nuestra conducta bien la subraya Aristóteles, cuando explica: “Hay dos causas naturales que determinan las acciones, a saber: la manera de pensar (*dianoia*) y el carácter (*ethos*)” (Aristóteles, 1991:1450 b). Esta decisión nace siempre del esfuerzo de tentar unir y armonizar intereses contrarios. Este esfuerzo que caracteriza el acto de decidir ético, muchas veces heroico, exigiendo el sacrificio de la propia vida, Heráclito lo metaforiza con la imagen de torsión, que evocan el formato del arco y de la lira. Así explica: “El nombre del arco (*toxoi*) significa vida y su obra es la muerte”.(frag.30);

“Ellos no comprenden de qué manera aquello que se opone a sí mismo, está al mismo tiempo en armonía consigo mismo; todo como en las tensiones opuestas del arco o como en las de la lira (*lirés*).” (frag.31) (Heráclito, ibidem: 130);^{3º}) sobre la siempre enigmática simbiosis de lo eterno y de lo temporal que atormenta la verdadera metafísica de todos los tiempos y que Heráclito formula así: “los inmortales son mortales y los mortales, inmortales; unos viven de la muerte de los otros ; otros mueren de la vida de tantos otros”.(Heráclito, ibid.: 130-frag.34) A mi pobre entender , nuestro Raimundo Lulio ,en una perspectiva místico-metafísica, en su apotegma, que cito de nuevo, expondría esta misma idea central nietzscheana sobre la comunión de lo temporal y lo eterno y que a partir de ella, los dos serían pasibles de ser amados de igual forma: “(83) –Diques, foll, quina cosa es merevella? -(es maravillosa sólo para un loco (foll) , o como dice Zaratustra: “fruto del más enigmático de mis pensamientos”-Respos : Amar més les coses absents que les presents; e amar més les coses visibles, corruptibles,que les invisibles , incorruptibles”(Ramon Llull,1991:45) Y, Platón nos da la razón metafísica de ello,supuesto que, como ya cité: todas las cosas incluídas en el tiempo (las corruptibles) , tienen valor eterno, puesto que el tiempo tiene imagen o es hijo de la eternidad.

-PLATÓN: con su idea central el ‘‘*ONTOS ON*’’,(la del ente creado, eternamente creado “ a ser siendo” temporalmente) que dirige todo su pensamiento ya expuesto sobre el ser del-no ser de las cosas creadas o en devenir.

- ARISTÓTELES :com su concepción de la vida como *energeia*- actio/actus-com su corolorario básico de que la vida se define como una manera de obrar y no apenas como una manera de ser. Explicando :”Por consiguiente, los personajes (los de la tragedia) no obran imitando sus caracteres, sino que sus caracteres quedan involucrados por sus acciones.”(Aristóteles,ibid.: 1450 a).

-LOS AUTORES MAYORES DE LA TRAGEDIA GRIEGA: El saber existencial que Nietzsche descubrió en la tragedia mayúscula griega, llámalo por tal motivo, de trágico. Fue por el camino de la palabra, especialmente la poética, que nuestro autor descubrirá, en ella, la más alta expresión del saber existencial del alma helénica. Este saber lo expondrá en su obra, cuyo nombre definitivo de pila bautismal será “El nacimiento de la tragedia” (1871) . En la dimensión ético-existencial de su pensamiento filosófico, esta obra caracteriza el primer período de su filosofar y constituye el embrión ideológico que se desenvolverá en su posterior producción y que se cierra en su antológica obra: “Así habló Zaratustra”, señalando su llamado tercer y último período, llamado de Zaratustra o de la “voluntad de poder.”

Cuál sería el secreto de la verdad existencial de este saber trágico griego? Por lo pronto: el de haber descubierto, en el sufrimiento creador de la existencia, el placer del sentido eterno del aparente y contradictorio sin -sentido de lo temporal. O, como nos dice, refiriéndose a las dos obras citadas: el saber de una concepción de este mundo (existencia), que:

1) De un lado, considera como obra de: ”un dios sufriente y atormentado me pareció entonces el mundo(...) Bien y mal, y placer y dolor, y yo y tú -humo coloreado me parecía todo esto ante ojos creadores. El creador quiso apartar la vista de sí mismo-entonces creó el mundo. (...) Este mundo, eternamente imperfecto, imagen e imagen imperfecta, de una contradicción eterna -un ebrio placer para su imperfecto creador (el hombre): Así me pareció el mundo”- se refiere a su visión trágica de los tiempos de su obra “El nacimiento de la tragedia”, la misma que tiene cuando habla de su otra obra: ”Así habló Zaratustra”, donde están las palabras citadas -(Nietzsche,1985:7).

2) De otro lado, considera que, precisamente, esta eterna contradicción constituye la oportunidad divina dada al ultrahombre y a todos los ”espíritus fuertes”, para su prometeica labor de vencer poéticamente, o sea, creadoramente, esta contradicción. Señálese que, para el autor, poético está asociado al concepto griego de *kalós*, sinónimo de

perfecto en cuanto están de acuerdo con su verdad y posibilidad radicales. Según él, como buen alemán, la música, sobre todo, sería el ejemplo de este poder transformador de lo caótico que el hombre debe ejercitarlo para armonizar su existencia en todos los campos. Su tesis de la transformación estética de la vida y de la filosofía, hay que entenderla, en su sentido metafórico de alcance universal, y no, en su sentido literal, concreto o al pie de la letra. Quiero decir, con ello, que su propuesta nos es la de un esteticista, sino la de un metafísico del existir humano. Según él, el arte, en todas sus manifestaciones, sería la prueba, con fuerza apodíctica, que demostraría el poder sobrehumano del hombre ser capaz, por naturaleza, de conciliar lo dionisiaco y lo apolíneo: o sea, de hacer "bella" la vida a partir de su eterna contradicción o juego de fuerzas contrarias. Tratase del poder ejemplar, heurístico y propedéutico del arte conforme expliqué en mi primer capítulo sobre el poder transformador del arte y que posteriormente tendré oportunidad de ampliar mi punto de vista sobre este mismo tema. Explica: "La náusea que causa seguir viviendo es sentida como un medio para crear, ya sea de un crear santificador, ya de un crear artístico. Lo espantoso o lo absurdo resulta sublimador, pues sólo en apariencia es espantoso o absurdo. La fuerza dionisiaca (la de la naturaleza) de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión de mundo: todo lo real se disuelve en aparential, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad (las fuerzas de la vida) totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. La ilusión, el delirio (rauxa) se encuentran en su cumbre". (Nietzsche, *ibid.* : 248).

En el plano emocional subjetivo: No cabe duda que su propuesta antinihilista o transnihilista con su bandera de la "trasmutación de todos los valores", expuesta en su obra: *La voluntad de poder* tendría motivaciones de cuño personal tal como la nacida de la muerte prematura de su papá, idolatrado, inteligente, bueno y culto, con un mundo de posibilidades a su frente y que murió a la flor de su vida, retirado, por causa de su salud, como párroco en el poblado rural de Rocken. La inesperada noticia: "tu papá Ha muerto"! no dejó nunca tranquila su alma de niño poeta filósofo, buscando una respuesta al sentido de la vida, del sufrimiento y de la muerte, fuera de la consabida de las consecuencias del

pecado original. No hay que olvidar tampoco la fuerza de su rígida formación moral luterana sobrevalorizando lo espiritual y olvidando, cuando no reprimiendo, lo natural. A bien de la verdad, no se puede negar la realidad de este hecho: el de que la reflexión teológica y orientación moral cristianas estuvieron más dirigidas para la verdad y consecuencias del dogma de la Resurrección de Cristo que para la verdad y consecuencias del misterio de la Encarnación, con el valor supremo de enfrentar Cristo y su familia su trágico y anónimo destino, como hijo de carpintero, como un don nadie, uno sin techo, un exilado, huyendo de un genocidio infantil, con el que estaba implicado...ctr. Igual que el más sin-suerte entre los mortales de todos los tiempos. A mi ver, se valorizó la Encarnación por su fuerza ejemplar y mediadora de la redención y salvación eterna, y no se profundó sobre su sentido teológico profundo, o sea, sobre lo que significa el hecho de encarnarse por sí sólo y su mensaje revelador del valor de la vida extensa del espíritu humano, como tal, también “encarnado”. A mi ver, falta una reflexión teológica y moral que encare el valor supremo del existir y de la propia Creación con el valor de su expansión creadora, independiente del accidente del pecado original, en la misma perspectiva que lo hace el pensar metafísico nietzscheano sobre el valor creador de la existencia humana en su paso por el tiempo. Todo indica que, hoy, los tiempos son otros y una nueva era cristiana despunta, en este sentido.

Después de estas escuetas pinceladas, alusivas al “back-ground” del espíritu de Nietzsche sobre el cual florecieron su pasión y obra contra el nihilismo axiológico, tentando con ellas descubrir un nuevo sentido a nuestro existir humano, hijo también del tiempo y de las fuerzas de la naturaleza, creo que resulta más fácil entenderlas y valorar su fuerza en la consciencia del hombre moderno, y, sobre todo, -no lo dudo,- en la consciencia de muchos pensadores cristianos, heraldos de una nueva moral cristiana.

La propuesta nietzscheana nace de la constatación -exagerada, si se quiere, mas pertinente- de que al hombre actual de Occidente, como cité: “se le negó el más mínimo derecho a establecer una más allá, o un en - sí de las cosas (las del existir humano) que sea divino, que sea la personificación de la moral”.

Para mudar este estado de cosas, nuestro autor propone: 1) lo que llamo el litigio de los “humanos a ultranza” que exigirían su derecho de usufructuar de los bienes de la heranza divina, aquí en la tierra y no sólo en el cielo. O, evangélicamente hablando, piden y exigen que los talentos recibidos puedan ser explorados sin reservas y usufructuados, en lo posible, puesto que la ganancia obtenida es fruto del sudor de su frente; 2) renovar una ética o moral, ultrapasada, de carácter jansenista y fruto de un espiritualismo desencarnado.

Este estado de cosas, tanto en el campo del pensar metafísico, cuanto en el campo del pensar teológico moral cristiano, fue lo que impelió el espíritu puro de Nietzsche a encabezar esta lucha reivindicatoria contra lo que llama en su “Voluntad de poder” (página: 97) “desnaturalización” de los valores terrenos, y así poder vencer el nihilismo radical, Conill nos lo describe con estas palabras: ”La fe metafísica en las categorías de la razón conduce al nihilismo; al medir el mundo por las categorías que se refieren a un mundo meramente fingido Ha de llegar un momento en que todas esas “ verdades ”y“ valores ”sean destruidos, devaluados. Todos los nombres del “ sentido ”(llámense Dios, Razón, Bien, Esencia. Etc.) que sojuzgaban la vida, son aniquilados, produciéndose un vacío, una desilusión e incredulidad generalizadas. Porque el hombre siente que le falta el sentido y el objetivo de su vida, cuando la razón, la moral y Dios se conciben como enemigos de la vida y de los instintos. Los valores considerados supremos se devalúan, falta finalidad en la vida, carecemos de respuesta a la pregunta “ para qué? ”. Por consiguiente, este nihilismo no es mera especulación, sino el producto histórico de una época, el destino de Occidente, convertido en forma de vida. Consiste en una disminución de poder, una debilidad o enfermedad, cuyo origen está en el “ total extravío de la humanidad de sus instintos fundamentales ”. (J. Conill, 1988: 151-52).

A mi juicio, todo el problema de la polémica levantada por el revolucionario pensamiento nietzscheano residiría en no haber entendido bien su idea central sobre el valor supremo o absoluto de la vida y de sus fuerzas creadoras antagónicas, entendida como una “voluntad de poder” sinónimo de fuerza expansiva creadora y no, cuando aplicada a la vida humana, como un deseo de orgullo y prepotencia que quiere destronar el Creador. La vida,

en todas sus manifestaciones de la Creación, estaría, pues, regida por una ley o designio divino, inviolable y eterno. Partiendo de un punto de vista unitario e inmutable del valor y poder divino de la vida con sus leyes eternas, Nietzsche propugna, no, una transmutación o mudanza de valores a la inversa, o, en el sentido de que los valores naturales deben substituir los sobrenaturales.

Defiendo, así, que su tesis no es excluyente, ni mucho menos substitutiva, sino globalizante como reza su consigna: “UMWERTUNG ALLER WERTE”. Lo original de su propuesta estaría en su “aller” (todos, sin exclusión de ninguno, tanto los espirituales cuanto los materiales. Pregona, pues, una conmoción global axiológica, donde los valores sobrenaturales absolutos y “reconocidos” por eternos, deben abrir sus puertas a sus hermanos los valores naturales, no “reconocidos”, por ser considerados bastardos. Y a su vez, los valores naturales deben abrir sus puertas a los eternos, reconociendo así la grandeza de su alcuña originaria que les fue negada. De esta manera, todos adquirirían un nuevo valor: el de su unidad ínsita, puesto que todos son nacidos de un mismo vientre y acción divinas.

Así siendo, defiendo que todas las traducciones, en boga, de la palabra “umwertung” tales como: inversión, derrubamiento, subversión, transformación y (más a menudo), transmutación ... serían inapropiadas: las dos últimas, por ser incompletas al no dejar claro, por este motivo, que se trata de una transformación o transmutación del valor de los valores y no apenas de los valores; y las otras tres, por ser tendenciosas, en el sentido de condenar como materialista y atea la propuesta nietzscheana. Ninguna de ellas, pues, sería fiel al sentido literal que evocan los componentes de la referida palabra: el de su prefijo “UN”, evocando la idea de un espacio abierto en todas las direcciones, en nuestro caso, espacio abierto para un cambio; y el del sustantivo “Wertung”, evocando, a raíz de su prefijo, la idea de una nueva valorización o conversión del valor de los valores en juego, precisamente, Tratase del nuevo valor del valor al ser reconocido en espacio o perspectiva antes no reconocida. Se trata de una re-valoración axiológica de todos los valores. Tasarlos en su justiprecio, o mejor, en su verdad, según el sentido profundo de *aletheia* .

Esta hipótesis interpretativa la sustento no sólo en la explicación lingüística dada, sino, sobre todo, en el contexto del pensamiento de su autor, cuyo contenido de su verdad metafísica y existencial ya tengo expuesto y pienso aún ampliar a seguir.

Por lo brevemente dicho, hay que convenir que carece de sentido la crítica que Heidegger hace del pensamiento metafísico de Nietzsche, con su consecuente crítica a su pensamiento ético-existencial, acusándolos de reaccionarios. El nuevo Zenón, movido por un complejo inconsciente de originalidad, escribe: “Hablar entonces de la superación de la Metafísica puede significar también esto: que “ Metafísica ” sigue siendo el nombre para el platonismo que para el mundo moderno se presenta en la interpretación que hacen Schopenhauer y Nietzsche. La inversión del platonismo, según la cual para Nietzsche lo sensible pasa a ser el mundo verdadero y lo no sensible el no verdadero, sigue estando aún del todo dentro de los límites de la Metafísica. Esta forma de superación de la Metafísica, que es a lo que Nietzsche apunta, y esto en el sentido de Positivismo del siglo XIX si bien en una forma nueva y superior, no es más que la definitiva caída en las redes de la Metafísica. Ciertamente parece que el “ Meta “, la trascendencia a lo suprasensible, esté dejado de lado en favor de la persistencia de lo elemental de lo sensible, mientras que lo que ocurre simplemente es que el olvido del ser está llevado a su acabamiento y lo suprasensible queda liberado y puesto en acción como voluntad de poder.” (Heidegger, 1994: 71)

Sé de la importancia del problema levantado por Heidegger y que tiene suscitado las más calurosas discusiones y los puntos de vista más dispares sobre si el pensamiento nietzscheano es o no el quicio sobre el cual se daría el gran viraje para la llamada “postmetafísica”. Modestamente, creo que sí, puesto que a partir de Nietzsche se coloca de forma nueva el problema de lo “sensibilis“- la naturaleza- versus lo “inteligibilis“- el espíritu – ahora, de una forma unitaria e integrada y no separada, disyuntiva, exclusiva y excluyente, como la que acabo de ilustrar con la propuesta nietzscheana de su metafísica axiológica existencial de revaluación de todos los valores.

Concuerdo con Conill, al explicar las coincidencias encontradas entre el pensamiento de estos dos gigantes del pensamiento de nuestro tiempo: Nietzsche y Zubiri, pues, los dos tendrían en común un mismo punto de partida: el de la defensa de lo que se llama el trasfondo “libre” (instintivo, espontáneo, corporal, sensible...) de la razón, superando así todos los obstáculos postidealistas y postconceptualistas. El filósofo catalán pondera: “Hace falta un nuevo hilo conductor, que no huya de la carga de la realidad por odio de los sentidos, ni construya mundos ideales como la ontología moral. Nietzsche lo encuentra en el *cuero* y Zubiri en el *sentir*; pero en ambos casos se desemboca en una razón corporal: la “ gran razón ” en Nietzsche y la “razón sentiente ” en Zubiri. De esta manera se espera superar la “ logificación de la inteligencia ”, denunciada por ambos, y desbaratar todo dualismo (antiguo y moderno) , a partir del “ instinto de realidad ” o de la “ impresión de realidad ”, respectivamente. (J. Conill, 1988: 173).

Concuerdo también con el punto de vista de E. Fink, cuando plantea, en el contexto interpretativo heideggeriano, “si Nietzsche es sólo ese metafísico “ invertido ” o si en él se anuncia una nueva experiencia originaria del ser” (E. Fink cit. In : J. Conill, ibid.: 167)

3.2 -La contribución heideggeriana a la cuestión del ser del no-ser del ente humano.

Pese a todas las restricciones críticas hechas por mí sobre algunos puntos de pensamiento heideggeriano, quién soy yo, filósofo imberbe, para negar y no reconocer el valor estelar de la figura de Heidegger, en el ámbito de la filosofía contemporánea, como muy bien Apel señala: “el historiador de las ideas no puede hoy pasar por alto que Wittgenstein y Heidegger representan figuras clave dentro la constelación filosófica de este siglo” (Apel, 1985: 217).

Ahora, por no salir de los límites propuestos, brevemente, expondré, sobre el pensamiento heideggeriano, aquello que creo ser central en la cuestión estudiada.

Primeramente justificaré mi punto de vista inicial de inclusión de Heidegger en el grupo de autores que se caracterizan, en la cuestión de ser, por una preocupación más ético-existencial que propiamente, epistemológica. Sé que la intención de Heidegger con su *Ontología Fundamental* es más epistemológica, o mejor, la de fundamentar metafísicamente lo que se pasa y debe pasar con el acaecimiento (*dasein*) de la existencia del ser humano. Defiendo, sin embargo, que su pensamiento ontológico en su base es y sólo puede ser el tradicional, abriendo una perspectiva más enfática apenas en el “no” del ente “ontos” humano, que, sin duda alguna, despierta la metafísica para el estudio de lo que llamo la dimensión ético-existencial del ser humano. Su gran mérito residiría en este particular. Por este motivo,. En un segundo momento, expondré algunas contribuciones sobre lo que llamaría su metafísica ético-existencial humanística.

a) La aporía del lugar del anclaje del ser del no-ser del ente humano: el punto ambiguo de su *Ontología Fundamental*.

Heidegger, si, de un lado, se muestra “clásico”, al afirmar categórico, en su *Introducción a la Metafísica*: “El ser es el acontecimiento fundamental, sobre cuya base puede surgir la existencia (*dasein*) histórica en medio (dentro) del ente, revelado en su totalidad” (Heidegger, 1959: 236), o cuando, según ya vimos, por boca de P. Cohn, condena la tesis existencialista sartreana por ella defender que la “existencia precede a la esencia” (P. Cohn,1975:15); por otro lado, sin embargo, su propuesta ontológica del primado de ser sobre la del ente para superación de la ontología tradicional, adolece de una ambigüedad, que declara intencional, a fin de sacar de su endémico y estático marasmo epistemológico la cuestión del ser y así reubicarla en una nueva perspectiva dinámica: la de colocar “el ente delante de su posibilidad de no-ser” (Heidegger, *ibid.*: 66). Original y genial propuesta si todo quedase ceñido a una ambigüedad que fructíferamente suscitase nuevas y enriquecedores cuestionamientos sobre el estudio metafísico del ser. Mas, como los hechos comprueban por la voz de sus estudiosos, la naturaleza de esta ambigüedad no ha quedado muy clara. Escuchemos sus principales ideas sobre la ambigüedad calculada de su propuesta y el sentido de su original modo de formular la pregunta fundamental ontológica:

-la ambigüedad de conciliar con un mismo nombre dos metafísicas: la estática y la dinámica. Explica: “Si para el tratamiento de la “ pregunta ontológica ”se elige en sentido indeterminado, el título de “ Metafísica ”, el rótulo de este curso (el de la Introducción a la Metafísica) seguirá siendo ambiguo. En efecto, parecería que el preguntar se atuviera a lo que está dentro del horizonte del ente como tal, mientras que, desde la primera proposición, aspira a sobrepasar dicho ámbito, para proporcionar a la mirada, problemáticamente, otro dominio. Pero el título del curso es *conscientemente* ambiguo

La pregunta fundamental que propone no tiene la misma índole que la que conduce a la metafísica. De acuerdo con el punto de partida de (*Sein und Zeit*, págs.21-22 y 37-38). . Estar abierto significa : aquello que tiene el carácter de ser descubierta, es decir, la mostración de lo que el olvido ontológico encubre y oculta. Sólo por medio de este preguntar se ilumina la esencialización de la metafísica, hasta ahora escondida. ”(Heidegger, *ibid.*: 57).

-el sentido del problematizar de su nueva formulación de la pregunta fundamental ontológica: “Por qué en general el ente y no más bien la nada?” Justifica: 1) si sólo nos preguntásemos sobre el ente, como algo dado, en esta perspectiva de la ontología clásica, tendríamos como respuesta, descubrir su fundamento que, por su vez, descansa sobre un ente superior. ”Por este camino-critica él - la pregunta no se extiende, en modo alguno, hasta el ente en su totalidad y como tal”; 2) por tal motivo, la necesidad de su añadido: “por qué no más bien la nada?” De esta forma, según él: “se impide que, al preguntar, nos situemos inmediatamente frente a un ente dado de antemano, no sometido todavía a interrogación alguna, y que apenas situado, nos permitiría seguir y avanzar hasta el fundamento que se busca y que también es (...) El fundamento interrogado, es preguntando como fundamento de la decisión del ente contra la nada; más rigurosamente dicho: como fundamento de la decisión del ente que, a medias siendo y a medias no siendo, nos soporta y nos abandona, y de lo cual proviene el hecho de que no podamos pertenecer por entero a ninguna cosa, inclusive a nosotros mismos. Sin embargo, la existencia [en tanto ser-ahí], es en cada caso mía”. (Heidegger, *ibid.* págs: 65-66).

Com este nuevo preguntar, Heidegger cree: 1) haberse libertado de “no quedar aprisionado a las implicaciones del binomio metafísico esencia/existencia” (Heidegger, 1988: 308);2) haber superado una concepción clásica sobre el ente y el ser del ente de carácter teológico. (Heidegger, 1959:48).

No queda claro, sin embargo, a pesar de estas explicaciones y otras que ya expuse, si Heidegger con su propuesta del primado del ser sobre el del ente, quiere apenas –como dice –“desembarazarse” de las implicaciones de un modo clásico de plantear el metafísico binomio: esencia/existencia, salvando el carácter irremovible del fundamento eterno del ser, con su consecuente aporía de conciliarlo con la temporalidad de su devenir , fundamento que rige, como expliqué hasta ahora, el genuino pensamiento metafísico de la ontología occidental de todos los tiempos, o, al olvidarlo calculadamente, naufragó en su quimérico intento, puesto que el enigma del ser y del ser del no-ser exige ayuda divina para desvendarlo, según ya propugnaba el viejo Parménides, aludiendo a los poderes trascendentales por trascendentes de la espiritual razón humana, defendida por la doctrina aristotélica del *nous* , los poderes “a priori”de la Razón Pura de Kant, la Infinita subjetividad del espíritu humano de Hegel, mi propuesta de la interioridad mítica de Miró etc...valgan sólo como ejemplos. A veces me pregunto si por detrás de esta voluntad heideggeriana de superar el lado ‘teológico ’de la Metafísica no estaría escondida o manifiesta, como afirmé, una mentalidad ilustrada, tan cara en el mundo de muchos pensadores que tiene miedo de ser obscurantistas o retrógrados. Dejo en suspenso.

Partiendo, pues, del presupuesto básico de que toda ontología no puede construirse fuera de este fundamento de la naturaleza trascendente del ser, dada su paternidad divina, y, a raíz de ello, queriendo justificar mi proposición inicial de que la propuesta heideggeriana, al querer superar los embarazos “teológicos“, y los del tradicional binomio esencia /existencia, provenientes de la afirmación trascendente del ser del ente y del ser del no-ser del ente, dejaría de ser una ontología propiamente dicha, hago más las palabras de João A. Mac Dowell, cuando en sus tesis doctoral citada, concluye: “El verdadero resultado de *Sein und Zeit* fue el fracaso de la ontología fundamental como Analítica

existencial. Heidegger tuvo de constatar, en seguida, que el sentido de ser no puede ser determinado a partir de un análisis del ser del estar-ahí. Es verdad, como vimos, que la empresa de Heidegger no terminó en una reducción expresa del ser a la subjetividad, sea la del espíritu absoluto (Hegel), sea a la de la razón pura (Kant) . Sin embargo, su tentativa de elaborar la cuestión del ser a través del análisis ontológica del ser-ahí, como comprensión del ser, tuvo que ser interrumpida, justamente porque ningún camino conducía del ser-ahí al ser, a no ser que el ser fuese absorbido en el propio ser-ahí, cosa que Heidegger no quería ni podía admitir.

El fracaso de la ontología fundamental fue, sin embargo, algo de indispensable, pues, siguiendo hasta el fin la línea del pensar, Heidegger experimentó, en los años siguientes, que cualquier ontología, incluso las de carácter existencial, están comprometidas con el punto de vista de la subjetividad. El sentido del ser no está condicionado por la comprensión del ser. Por lo contrario, es el ser (con su entidad espiritual) que determina el destino del pensar humano. El punto de vista de la filosofía trascendental (la que defiende el carácter trascendente de la razón y sus poderes ínsitos de un conocimiento trascendental de los objetos) fue, por tanto, abandonado y substituido por un pensar que se dedica sin intermediario alguno al propio ser. Este nuevo pensar del ser no es más ontología, una vez que no acontece como una trascendencia del ser-ahí para el ser ”. (M.Dowell,1993:199).

En el fondo, su punto de vista es el mismo que el de mi profesor Amengual, anteriormente citado, cuando escribe: “De todos modos, como es bien sabido, no hay que identificar el *Dasein* con el sujeto, ni se puede sin más hacer una interpretación subjetiva del *Dasein*”. (ibid. opus cit.).

Concluyendo, en la tesis heideggeriana de la esencialización del ser, que implica el acaecimiento del Devenir no queda muy clara como se salva la idea clásica e insuperable por su evidencia apodíctica y que Platón nos explicaba: la de que el devenir sólo se da en “aquello que consta de partes” y, por esto, “llegar a ser en algo, no indica que no se es todavía en aquello que está para ser, sin que pueda decirse que se esté totalmente fuera de ello, puesto que se da ya aquí (en el ente) el movimiento hacia el ser”. (Platón, ibid.: 139a).

b) El valor de su concepción metafísica del existir humano como fundamento de su humanismo.

Defiendo que, en lo más hondo del pensamiento heideggeriano, existiría la misma preocupación ético-existencial, que caracteriza el pensamiento de Nietzsche. Quiero decir, por debajo de su básica preocupación por lo que se pasa con el ser, latiría también una preocupación subrepticia de buscar una respuesta humano-existencial del para qué de todo lo que se pasa con el ser, sobre todo, y especialmente, de lo que se pasa con el acontecimiento y proyecto del (Cura/Dasein), a través del cual el hombre construye su modo de ser, su existencia como ser-para-a-muerte.

Para probar este punto de vista, expongo a seguir algunos trazos del pensamiento de Heidegger que atestatan esta preocupación ético-existencial metafísica que lo identifican con Nietzsche, incluso sabiendo de la crítica mordaz que Heidegger hace de la Metafísica nietzscheana, acusándola de “tradicional” y que, en algunos aspectos ya comenté y continuaré comentando:

1) **Los dos, aunque por caminos diferentes, tienen un mismo punto de partida humanista:** la necesidad de una nueva concepción metafísica del hombre para así poder vencer el nihilismo o fatalidad sin sentido de la existencia humana.

De un lado, Heidegger propugna una superación de la Metafísica clásica, puesto que: “El modo del representar humano metafísicamente marcado, en ninguna parte encuentra otra cosa que no sea un mundo constituido metafísicamente” -y que los hechos de la Historia Occidental demostraron que no fue suficiente para una satisfactoria solución de los problemas existenciales-(Heidegger, 1994: 65-IV).

Este inmovilismo, fruto de una concepción metafísica o trascendente del ser del ente humano llevaría consigo el olvidar la diferencia ontológica entre el ente y el ser, con el consecuente olvido del valor del acontecimiento del Dasein, como oportunidad del

hombre poder alcanzar la omnitud de su ser, única razón que puede dar sentido al sufrimiento de su existir

De otro lado, Nietzsche, dentro de una perspectiva axiológica metafísica, propugna con su tesis explicada de la “revaluación del valor de todos los valores” un nuevo modo de pensar filosófico, que defiende el valor metafísico, por absoluto de la existencia (el acontecimiento del existir o Dasein heideggeriano), reconociendo de esta forma: “una más allá, o un en-sí de las cosas (las del existir humano) que sea divino, que sea, la personificación de la moral” (ética) . (Nietzsche, cit. In Conill,1988: 151).

También, uno y otro se autoproclaman, en la voz de sus dos personajes: Cura/Dasein y Ultrahombre, heraldos de este nuevo modo de pensar redentor metafísico sobre el hombre y su destino:

-Heidegger:

-“Podrá tal vez la sobremedida del dolor traernos todavía un cambio.No se produce nunca un cambio sin que lo anuncien heraldos. Pero, cómo pueden acercarse heraldos sin que se despeje el acaecimiento propio que, llamándola, usándola (y necesitándola) , ojee, es decir, aviste la esencia del hombre, y en este avistar ponga a los mortales a camino del construir que piensa, que poetiza?. (Heidegger, ibid.: 89).

- Nietzsche:

-“Yo, Zaratustra, el defensor de la vida, el intercesor del sufrimiento, el portavoz del círculo,a ti te llamo el más abismático de mis pensamientos ”.
(Nietzsche, 1987: 222).

Las preocupaciones de su dos personajes/heraldos son las mismas. Nietzsche las resume de forma concreta: “Bien y mal, y placer y dolor, y yo y tú“ (Nietzsche,1985: 7). Heidegger, por su vez, en su *Sein und Zein* las traduce en un lenguaje abstrato: “la

posibilidad de la pre-sencia ser todo, y el ser -para-la muerte, el ser –en-el mundo como ser-com y ser propio. Lo“ impersonal ”etc. O, también de forma concreta, cuando en su Introducción a la Metafísica, habla de la desesperación, júbilo del corazón, aburrimiento (tedio existencial)...(Heidegger, 1959: 39).

2) Heidegger se confiesa un discípulo con reservas de Zaratustra e interpreta sus enseñanzas.

El ensayo de Heidegger sobre: “Quién es el Zaratustra de Nietzsche?” es antológico, pese no haber interpretado debidamente, el significado simbólico de estas tres metáforas: la del anillo o círculo, como imagen de la obra finalizada por el creador devenir humano con su prometeico esfuerzo de retornar la temporalidad a su punto de origen: su ínsita eternalidad; y las del águila y la serpiente, imágenes, respectivamente, de las fuerzas antagónicas del espíritu y el instinto, que representan los dos extremos de la línea que forma el círculo de la armonización o de la unión de ambas.

A mi juicio, el anillo nietzscheano con sus dos otros elementos: el águila y la serpiente, evocaría el simbolismo universal arquetípico del anillo/ouroboros, como imagen: ”de la unión del principio ctónico de la serpiente (las fuerzas de la Naturaleza-*phísikós*-, de lo sensible, de lo temporal...) y el principio celeste del pájaro (las fuerzas del Espíritu-*nous*-de lo suprasensible de lo eterno...)”, conforme explica J.E. Cirlot, en su Diccionario de Símbolos, 1984: 434.

No tengo dudas de que Heidegger por no haber sabido interpretar este simbolismo universal del anillo nietzscheano no supo entender, tampoco, el pensamiento central sobre el devenir creador por su poder unificador, que esta imagen traduce, y, por este motivo, lo desvirtuase y sacase conclusiones críticas erradas, en estos dos puntos:

1) Heidegger entendió el simbolismo del círculo como imagen de “un eterno retorno de lo mismo”. Apoya esta interpretación sobre el contenido de esta nota póstuma

relativa al Zaratustra:”Zaratustra no quiere *perder* ningún pasado de la Humanidad, quiere arrojarlo *Todo* en el molde.” (Heidegger, 1994: 95)

El sentido de esta nota póstuma, apoyado en el contexto de la simbología expuesta y en el del pensamiento global que Nietzsche explana poéticamente en su obra: “Así habló Zarrapastra”, definiendo que sería éste: todos los humanos somos deudores de la Humanidad- la herencia biológica y cultural recibidas por cada uno de nosotros lo atesta -en nuestro individual mérito de colocar en su “molde”, o sea, en el de armonizar y unir las fuerzas antagónicas y dispersas que dirigen nuestro destino.

Para Heidegger, al contrario, esta imagen del molde y del pasado de la Humanidad , que evocaría erradamente la imagen del círculo, le sirve de pretexto para condenar de tradicional y a la postre, de inmovilista y reaccionaria, la metafísica nietzscheana, amordazada por estar ceñida tan sólo a las propiedades del ente como tal (a lo óntico) , sin estar abierta a las posibilidades del ser como tal (lo ontológico) . Por este motivo, reconoce que ella sólo tiene el mérito de haber agotado todas las posibilidades del pensar filosófico tradicional sobre la cuestión del ente, consumándolo en esta tarea histórica. Afirma sobre este particular:

-“Com la metafísica de Nietzsche se Ha consumado la filosofía. Esto quiere decir: Ha recorrido el círculo de las posibilidades que le estaban señaladas de antemano.” (Heidegger, *ibid.*: 74).

Explica, también, que este tradicional modo de filosofar sobre la cuestión del ser, debe ser superado, puesto que en él sólo se pregunta y responde sobre: lo que está dentro del horizonte del ente como tal y no sobre lo que está en el ser como tal y que Nietzsche consumiría al explorar todas las posibilidades del ente humano con su ultrahombre, que, finalmente “lleva este hombre a la esencia que tiene aún pendiente y emplazarlo allí” -el molde eterno-“(Heidegger,*ibid.*:95)

2) Heidegger, al interpretar el simbolismo del águila como apenas “el más orgulloso de los animales” y el de la serpiente, como “el más sagaz” (Heidegger, *ibid.*:111), apoyado en las palabras de Nietzsche: “El animal más altivo debajo del sol y el animal más sagaz debajo el sol” (Nietzsche,1987:41), dejando de lado otros significados simbólicos más substantivos, que el propio Nietzsche les da -y que luego expondré- como símbolos, respectivamente, de las fuerzas del espíritu e instinto humanos, a mi ver, le sirve de pretexto para condenar la figura del ultrahombre como personificación del orgullo y sagacidad humanas, que llevarían al hombre a un ciego y ébrio-dionisiaco- deseo o voluntad de beber hasta la última gota el vino de la copa recibida de antemano (el vino de las posibilidades del ente como tal y no la del vino de las posibilidades del ser como tal), condenándolo a un nihilismo radical. Señala: “Pero el hombre quiere él mismo ser el voluntario de la voluntad de la voluntad, para el cual toda verdad se convierte en aquel error que él necesita para poder asegurar ante sí el engaño de que la voluntad de voluntad no puede querer otra cosa que la Nada, frente a la cual él se afirma, sin que pueda saber de la nulidad completa de sí mismo” (Heidegger, *ibid.*: 65)

Dejando de lado estas desatinadas críticas de orden epistemológica sobre la cuestión del ser, que los separa, por Heidegger no haber entendido correctamente el pensamiento de Nietzsche, quiero resaltar también este otro lado de Heidegger con relación a Nietzsche:

-El de la admiración de Heidegger por Nietzsche al punto de proponer: “Repensar la Metafísica de Nietzsche, encaminándola por las sencillas rutas de la Metafísica moderna, en vez de hacer de ella un fenómeno literario que más que purificar, sorprender e incluso tal vez asustar, lo que hace es calentar las cabezas.” (Heidegger, *ibid.*:73)

-el de autoproclamarse, con las consabidas restricciones expuestas, discípulo de Zaratustra:”De todos modos, ahora nos limitaremos a aprender unas pocas cosas, y además provisionales relativas a Zaratustra.Lo más conforme a la cuestión será que intentemos acompañar los primeros pasos del MAESTRO QUE ÉL ES”. (Heidegger, *ibid.*: 96).

-el de haber entendido, como nadie, el papel, aunque lo condene, del ultrahombre, como personaje puente para traspasar el nihilismo, o sea, como personificación del transnihilismo nietzscheano. En los enseñamientos de Zaratustra sobre este particular señala que hay que distinguir:

1) Aquello de lo que se aleja (se liberta) el que pasa, citando las palabras de Zaratustra: “Esto, sí, esto sólo es la *venganza* misma: la contravoluntad de la voluntad contra el tiempo y su “ fue ”.

Explica: “La liberación libera a la voluntad de su No y la hace libre para un Sí. Qué afirma este Sí? Justamente aquello que la contravoluntad del espíritu de venganza niega: el tiempo, el pasar“. (Heidegger, *ibid.* : 105).

2) El paso mismo: el que se da con el Sí al lado eterno del tiempo. Cita las palabras del propio Maestro Zaratustra: “Oh, alma mía, te enseñé a decir“ Hoy ”como“ Antaño ”y “Un día”, y a pasar danzando tu danza en coro por encima de todo Aquí y Ahí y Allí ”. (Heidegger, *ibid.*: 98).

Explica: “Este Sí al tiempo es la voluntad de que el pasar permanezca y no sea rebajado a la Nada’. (Heidegger, *ibid.*: 105)

3) Aquello a lo que pasa el que pasa: el dolor de la gran nostalgia, que, en contrapartida, despierta la gran esperanza de la certeza de que lo lejano permanece. El santo remedio para el Convaleciente curarse del desespero del nihilismo de un existir rebajado a la Nada o fugaz temporalidad.

Explica:

- “La nostalgia es el dolor de la proximidad de lo lejano (“ El muero porque no muero de nuestra Sta. Teresa) ...Allí donde va el que pasa, a este lugar le pertenece la nostalgia. El que pasa, y al que lo muestra, el maestro, como ya vimos está en camino de regreso hacia su esencia más propia. Es el convaleciente (...) La gran nostalgia vive, sobre todo, de aquello de lo que ella saca el único consuelo, es decir, la única confianza...SU MÁS GRANDE ESPERANZA”. (Heidegger, ibd. : 98).

3) Una **misma filosofía del lenguaje poético y su poder humanizador, por divino.**

Hablar sobre las coincidencias del pensamiento de uno y otro sobre el lenguaje poético da tela para escribir un libro. Por esto, ahora, me limitaré a exponer apenas las ideas centrales de ambos sobre estos dos aspectos nodales de su filosofar a este respecto: a) el de la genealogía del lenguaje poético; b) el de la importancia ontológica de la cuestión del ser y lenguaje poético.

- a) Igual explicación de la genealogía del lenguaje poético: la razón poética del hombre como “animal fantástico”, com su poder ínsito de metaforicidad originaria.

NIETZSCHE : Para resumir su pensamiento me atengo al resumen de Conill, al subrayar del pensamiento nietzscheano su proposición sobre “el instinto constructor de metáforas”, que caracteriza el ser humano y sobre la consecuente influencia en la nueva Metafísica de la individualidad o de la libertad y capacidad humanas de dar un sentido hermenéutico, estético y trágico de la existencia:

“El lenguaje tiene su origen en la fuerza artística-voluntad de poder que instaura el sentido y se apropia del mundo instintivamente; y para ello se nutre de metáforas, a fin de descubrir el devenir frente a lo conceptual, lo individual no sometido a lo universal, lo

diferente más allá de lo idéntico y lo sensible en lo racional. La genealogía descubre la actividad metafórica originaria, la fuerza creadora, el instinto constructor de metáforas.

Las metáforas son imágenes producidas por la fantasía, pues el hombre es un “animal fantástico”, y no meras copias de un modelo. Y su rasgo peculiar se ha querido en la metaforicidad sin referencia, lo cual separa Nietzsche de la metafísica(...)

Tanto la metaforicidad del lenguaje como la renuncia al pensamiento fundamentador caracterizan nuevas tendencias filosóficas inspiradas en Nietzsche, que esperan abrirnos a una época postmetafísica, en la que -como veremos- sólo tendrán audiencia el pragmatismo y la hermenéutica no normativa”. (J.Conill, 1988:144).

HEIDEGGER: El contenido de su obra:”Interpretaciones a la poesía de Holderlin” - a quien llama “poeta del poeta” -refleja este mismo pensamiento nietzscheano, ahora, expuesto bajo un nuevo ángulo: el de que es el ínsito poder poético lo que posibilita y enriquece el lenguaje y no lo contrario, a saber, que sea el lenguaje existente la materia prima que posibilitaría la poesía, puesto que, como recuerda Nietzsche: ”los conceptos son los cadáveres de las vivencias y de las metáforas originarias...metáforas ya olvidadas que han perdido su fuerza sensible”. (Nietzsche, cit. In J.Conill, *ibid.*:137).

Escribe: ”Resultaba en primer lugar: el ámbito de operación de la poesía es el lenguaje. La esencia de la poesía, pues, debe comprenderse a partir de la esencia del lenguaje. Pero a continuación se hizo evidente: la poesía es el nombrar fundacional del ser y de la esencia de todas las cosas -no un decir arbitrario, sino aquel por el cual sale a lo abierto por primera vez todo aquello que luego mencionamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por eso la poesía nunca toma el lenguaje como una materia prima preexistente, sino que la poesía es el lenguaje prístino de un pueblo histórico. Por tanto, recíprocamente, la esencia del lenguaje debe entenderse a partir de la esencia de la poesía.” (Heidegger, 1983:63).

b) Igual importancia ontológica dada a la cuestión del ser y lenguaje poético.

Conill, partiendo del presupuesto básico de que Nietzsche establece ser la interpretación del acontecer de la existencia el fenómeno ontológico básico”, concluye:” En esta línea la ontología desde Nietzsche se convierte en hermenéutica. Aunque también hay intentos de reconducir esta nueva “ontología del acontecer” hacia un “pensamiento fundamental” consistente en exponer fenomenológicamente la *subjetividad transcendental*, ya que por esta vía se confía en lograr una ontología formal o fundamental, máximamente ajustada a la experiencia y a la realidad, y capaz de cumplir el proyecto heideggeriano de superación o “retorsión de la metafísica”. El nuevo paradigma ontológico de Nietzsche(ontológico-transcendental) propiciaría un formalismo puro o una transcendentalidad pura, desde donde se superarían los conceptos metafísicos de realidad y verdad en la “ontología moral”, a fin de permitir una noción de mundo carente de contenido y remetida a la estructura fenomenológica fundamental del sujeto transcendental; pero donde dicha estructura formal (fundamental, unitaria) se entiende como “*transcendentalidad artística*”, es decir, la apertura al mundo del artista que juega creativamente mostrando innumerables y crecientes posibilidades de vida. ”(J.Conill, *ibid.*:164).

Ya Apel, con relación al punto de vista heideggeriano sobre este aspecto, resume:”Heidegger concibe el lenguaje como el *medium* histórico de la autointerpretación del ser en la comprensión humana de uno mismo y del mundo (en el “ ser-ahí ” como “ despejamiento del ser ”(Apel, 1985: 271,vol.1)A mi ver, se trataría de una paráfrasis de este pensamiento heideggeriano:“El fundamento de la existencia humana es la conversación como auténtico acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje prístino es la poesía como fundación del ser. ”(Heidegger, 1983: 63)

Concluyendo, el mensaje de la nueva era que anuncian estos dos heraldos con su nueva filosofía del lenguaje poético: - Heidegger y su propuesta de un nuevo hombre que “piensa y poetiza” (Heidegger, 1994: 89) ; y Nietzsche y su propuesta de un ultrahombre que ejercitando su poder poético, exclame como Zaratustra:”Aquí se me abren de golpe todas las palabras y los armarios de palabras del ser: todo ser quiere hacerse aquí palabra,

todo devenir quiere aquí aprender a hablar de mí”. (Nietzsche cit. In Conill, ibid.: 161) – queda resumido en estas palabras de Heidegger, parafraseando Holderlin:

“Mientras dura este advenimiento de la gracia (la de dar un sentido hermenéutico, estético y trágico a la existencia), mientras ocurre esto, logra el hombre medirse con la divinidad. Si este medir acaece propiamente, entonces el hombre poetiza desde la esencia de lo poético. Si acaece propiamente lo poético, entonces el hombre mora poéticamente sobre la tierra; entonces como dice Holderlin en su último poema, “ la vida del hombre ” es una “ vida que habita ”. “ (Heidegger, 1994: 178).

3.3 -La contribución nietzscheana: Zaratustra, el maestro del eterno retorno.

Nietzsche construye el edificio del sistema de su pensamiento metafísico existencial a partir de una experiencia vivida personalmente: la de esta experiencia nihilista de desespero, nacida de esta constatación: ”Ah, cuan insignificante es lo que él (el hombre) tiene de peor! Ah, cuan insignificante es lo que él tiene de mejor” (Nietzsche,1987:225).

El autor, haciendo un análisis -que puede llamarse de psicológico, de la Humanidad, llamada occidental, sobre cómo se comportó éticamente hasta nuestros días,- constata que toda ella se divide con dos tipos de hombres: a) el “grande hombre”, que con su poder hace sufrir a los otros, y se alegra con ello (podría llamarse de sádico, en su vertiente psicológica) y el “pequeño hombre, el poeta, sobre todo, quien llamado a compasión también, indirectamente, se alimentaría del sufrimiento ajeno (el masoquista). Ambos tienen en común una misma crueldad prístina (la de las fuerzas caóticas del instinto) , que debe ser recanalizada de otra forma, puesto que lo bueno y lo malo que el hombre, en su sano juicio, puede hacer a partir de ella es como afirma: demasiado insignificante e insuficiente para dar sentido a su existir. Explica:

“Demasiado pequeño, el mayor! – era este el hastío que yo sentía del hombre. Y el eterno retorno del menor! -era este el hastío que yo sentía de toda la existencia” (ibídem)

Por lo pronto, pregona que hay que superar esta concepción estrecha, yo diría de poca ropa, del bien y del mal, restrictos a lo que cada uno de nosotros es capaz de llevar a cabo con sus parcas y libres manos, puesto que estas obras, buenas o malas, no bastan para dar un sentido cabal y pleno a su existir. O sea, no estaríamos en el mundo apenas para probar que somos buenos o alumnos bien comportados, y, en este caso, seríamos merecedores de un premio eterno, o, caso contrario, como mal comportados, mereceríamos un castigo eterno. Hay, pues, en el Universo todo, demasiados sufrimientos y esfuerzo creadores para uno contentarse con una explicación tan infantil y de cuño educativo como la expuesta. Por este motivo, propone como respuesta la de la verdad trágica de nuestro existir, ya, en parte explicada y que aún desenvolveré, como solución para vencer el hastío nihilista, que atormentó su vida y dirigió su filosofar metafísico existencial.

Por este motivo, su Zaratustra, Convaleciente de su nihilismo, nace, de nuevo, después de la penosa gestación de 10 años y no, 9 meses, sumergido en el vientre del “más abismático de sus pensamientos.” Nueva gestación que Heidegger nos explica -citando palabras de Platón, seguramente, aludiendo éste último a su propia experiencia y que la expone el mito de la Caverna- con estos decires:

“En una nota póstuma (XIV,285) señala Nietzsche:

“Un sufrimiento *divino* es el contenido del tercer Zaratustra”.

En el fragmento “De la gran nostalgia”, Zaratustra habla con su alma. Según la doctrina de Platón, regulativa para la metafísica occidental, la esencia del pensar descansa en el diálogo del alma consigo misma: “el recogimiento dicente del alma, el que el alma misma recorre de camino hacia sí misma, en el ámbito de lo que cada vez ve” (Theaete;cfr.Sophistes 263 e). (Heidegger, 1994:97).

Y, el prometeico Zaratustra, después de repetidos altos y bajos, con duración de siete días (aludiendo a los siete días de la Creación), consigue finalmente, con la ayuda de sus animales, incorporarse, dejando de lado:

“Ah, náusea! Náusea! Náusea” Así habló Zaratustra y suspiró y estremeció; pues recordó su enfermedad (la del nihilismo) . Mas sus animales, entonces, no dejaron que continuase hablando:

“No hables más oh, convaleciente!” -así le respondieron sus animales; “sino que te salgas para afuera, allí donde el mundo te espera como un jardín.

Vete para en medio de las rosas y de las abejas y de los bandos de palomas! Mas, principalmente para en medio de las aves canoras -a fin de que de ellas aprendas el *cantar* !

Porque apropiado es el cantar para el convaleciente; y deja el hablar para el hombre sano. Y si también al hombre sano gustan los cantos, no son los mismos cantos que los del Convaleciente ”.

“Porque, ve, Zaratustra! Para tus nuevos cantos, precisas de nuevas liras.

Canta y transborda, oh Zaratustra, cura tu alma con nuevos cantos; para que puedas llevar a cuestas tu gran destino, que aún no fue destino de ningún ser humano.

Pues bien saben tus animales, oh Zaratustra, quién eres y quién debes tornarte: *eres el maestro del eterno retorno -este, ahora, es tu destino!* “. (Nietzsche, *ibid.*226).

Pienso, con lo brevemente expuesto, haber explicado la razón profunda que llevó a Nietzsche a condenar por nihilista el eterno retorno o repetición de una ética que sólo prescribe y condena lo bueno o lo malo que cada uno puede ejecutar en su efímera existencia. Como dije, esto sería demasiado poco, puesto que “Ad maiora nati sumus!

No tengo duda que en este particular reside toda la revolucionaria verdad del pensamiento metafísico existencial nietzscheano, que así resumiría, con pocas palabras: lo que da sentido a la vida reside en el hombre descubrir el valor de su poder y hacer creadores armonizando las fuerzas caóticas de su instinto y las que rigen el Universo todo,

no sólo para provecho y control propios sino, sobre todo, para aprovecharlas para finalizar la obra toda de la Creación, que aun estaría apenas en su inicio. Descubrir, como dice él: “que todo aquello que de peor tiene (las fuerzas instintivas del hombre) es su mejor *fuerza* y la piedra más dura para el Supremo Creador” (ibid:225) es la clave del saber trágico que propone como maestro del eterno retorno.

Y cuál sería el mensaje de Zarathustra como maestro del eterno retorno?

De antemano, él nos enseña que no se trata de un eterno, por repetitivo, retorno al “estatus quo” ético, hasta ahora vigente, ni, mucho menos, de un retorno al pensamiento metafísico, que lo sustentó. Según él, urgiría crear una nueva concepción de vida, que se sustente sobre el eterno retorno a la verdad de estos dos principios: 1) el de la verdad del sentido eterno del devenir creador, no apenas normativo, de nuestro existir -aspecto existencial- ;2) el de la verdad que se deriva de la anterior: la de la condición y vocación eternas del espíritu humano -aspecto místico teológico.

Conviene resaltar que los enseñamientos del maestro son poéticos, por ello metafóricos y como tales, hay que entenderlos, no en su sentido directo o al pie de la letra, sino en su sentido translaticio, cuyo sentido necesita de ser hermenéuticamente descifrado. Nietzsche, pues, es un filósofo hermeneuta del sentido de la vida, que, por su vez, necesita del trabajo de otro filósofo del arte, con talante hegeliano, para poderlo interpretarlo, conforme recuerda Heidegger, parafraseando la recomendación de Holderlin:”Pero esa voz enmudece (la de la palabra poética) a menudo y se apaga en sí misma. Tampoco es capaz en absoluto de decir por sí misma lo auténtico, sino que necesita de aquellos que la interpretan”. (Heidegger, 1983:66).

Así siendo el contenido de este doble retorno: al de la verdad del valor eterno de la existencia y al de la verdad de nuestro destino individual y eterno, Nietzsche lo involucra dentro la imagen poética de los dos anillos: la del anillo del devenir y la del anillo “nupcial o anillo de los anillos”, que tienta, ahora, interpretarlas con nuevas luces -en el caso de la del anillo del devenir- o sacarlas de su silencio/grito poético:

a) **El anillo del águila y de la serpiente.**

Este anillo es el del “ouroboros”, cuyo simbolismo básico ya expuse arriba. Ahora, sin embargo, quiero revelarlo con nuevas facetas:

1 -La de que la tarea de unir las antagónicas fuerzas celestes y terrestres está regida por una ley que tiene una vigencia eterna o eterno retorno de ‘per secula seculorum’. Se trata de la ley heraclitiana de la “bella unión o armonía” (*kallisten armonían*) de los contrarios, hecha de lucha (*eris*) y combate (*polemós*).

Heráclito enseña:

-“El combate es el padre de todas las cosas, el rey de todas las cosas y a través de él unos se hacen dioses y otros, hombres. Unos se hacen libres y, otros, esclavos” (frag.22).

-“Los contrarios obran conjuntamente (*semferon*) y así la bella armonía nace de las cosas que difieren entre sí (*ton diaferonton*). Todas las cosas (*panta*) nacen (*guineszai*), a través de la lucha (*kat’erin*) “. (frag.25)

Resulta que esta ley tiene una vigencia eterna , comandando el devenir histórico de todas las cosas creadas, puesto que tiene como fuente y fuerza un legislador eterno, que tanto Heráclito cuanto Nietzsche personifican, respectivamente, con la imagen del fuego y del sol, fuentes de toda vida y de la fuerza de su ordenamiento y expansión.

A este respecto, Heráclito distingue entre: a) el fuego que tiene vida eterna (*pir aei-zoon*) y que dirige con medida cierta (*metra*) el encenderse (*aptomenón*) y el apagarse(

apobennimenón) de todo lo creado (frag.52);b) el fuego eternizable (*pir aionion*), o sea, eterno en cuanto “respira”(*aio-aemi*), o el de las criaturas nacidas del rayo (*keranos*) creador, proveniente del fuego de vida eterna anterior (frag.48)
(Fragtos de Heráclito, cit. In : J. Brun,1969).

Por este motivo, Nietzsche nos describe su profética visión de descubierta del eterno y necesario retorno de esta ley que rige el devenir humano, en el escenario donde el sol está en su ápice: el sol de mediodía, imagen ejemplar de las posibilidades de la vida en su máximo auge. Dígase de paso que esta metáfora del sol del mediodía es central en su pensamiento poético y a ella dedicará, en la IV y última parte de su citada obra, toda una escena, titulada: “Al mediodía”. En este escenario de un sol altanero de mediodía, aparece el profeta del eterno retorno, quien, con su contemplar indagador para lo alto, descubre feliz, avisado por el grito agudo del águila y el colear alegre de la serpiente, todas las posibilidades de la vida, cuya fuente es el Sol. Así, en el prólogo de su obra, revela:

“Esto dijera Zarathustra a su corazón cuando el sol estaba en el mediodía; indagador, clavó entonces su vista a lo alto -pues oía sobre su cabeza el grito agudo de un ave. Y he aquí que vio un águila volatineando en amplios círculos por el aire y de ella pendía una serpiente, no como presa, sino como amiga, puesto que ella se abrazaba en su cuello.

“Son mis animales!”, dijo Zarathustra, regocijándose de todo corazón.”(Nietzsche, *ibid.*:40).

2) La de que el simbolismo de las antagónicas fuerzas celestes y terrestres, que el anillo une, está, de hecho, personificado por el águila y la serpiente, lo comprueban los dos cuadros de la III parte de su tragedia: el titulado: “El gran anhelo” dedicado al simbolismo del águila y “El otro canto de la danza“, dedicado al simbolismo de la serpiente, aludiendo, sin duda, a la imagen bíblica mujer/serpiente.

Para no extenderme más que lo necesario, dejo de comentar el rico contenido de los referidos textos, ciñéndome apenas en citarlos como pruebas para demostrar la pertinencia

de mi proposición expuesta sobre el simbolismo de estos signos del vocabulario poético nietzscheano.

Esta concepción nietzscheana , resumidamente expuesta, sobre el valor absoluto de la existencia o devenir creador humano, con sus consecuentes sufrimiento y esfuerzo sobrehumanos, al situarla en una perspectiva cósmica y no egocéntrica, coincide con la del pensamiento semita más originario y que Safrán la resume con estas palabras:

“La cadena de la Cábala, según esto, no se halla al margen de la naturaleza, sino que, muy al contrario, representa la naturaleza espiritualizada y el espíritu concretizado. El propio Dios penetra la realidad inferior, se “realiza”; el hombre, por su parte, puede contemplarse en el “ espejo ” celeste, sin necesidad de dejar la tierra para ello. En el mundo inferior el hombre cuida su semejanza con Dios y colabora con El en la dirección del Cosmos: El hombre se asocia con Dios para la “ obra del comienzo ”, la “ obra de la creación ”. Dios se humaniza en el hombre, y éste se diviniza en Dios. Como Moisés, el hombre puede elevarse al nivel de “ hombre de Dios ” -no hombre-Dios-mientras que por lo que a Dios se refiere, Él es el Dios del hombre, de “ Israel; “del mundo” y no el Dios-hombre.” (A.Safran, 1989:18).

Bajo esta perspectiva semita creo que es más fácil entender la propuesta de Feuerbach, que sintetiza el profesor J. Brun: “El tema del hombre hace Dios, que se sigue al del Dios hace el hombre, se encuentra explicado con mucha lucidez en “ L ’essence du Christianisme ” de L. Feuerbach, para quien la muerte de Dios coincide con el nacimiento, o el renacimiento del hombre. De esta forma se suprime toda separación entre el Cielo y la Tierra, entre la Eternidad y la Temporalidad, entre el Ser y los seres, entre la esencia y la existencia.” (J. Brun, 1959: 72).

Creo también que, si Nietzsche hubiera tenido conocimiento de la visión semita expuesta, otra hubiera sido su posición crítica sobre el Cristianismo al confrontar Dioniso y el Crucificado.

b) Su anillo nupcial o “anillo de los anillos”.

El pensamiento nietzscheano, contrariamente a lo que se enseña y conoce, no vence el nihilismo apenas con su propuesta del valor absoluto o supremo de la existencia: “el año del ser” o el tiempo de “eternamente construirse la casa del ser” (Nietzsche, *ibid.*: 224). Este valor absoluto sin su referencia eterna carecería de fundamento, quedaría, pues, reducido al valor de la nada de la nada de la temporalidad, conforme los postulados de las tesis existencialistas, que combate.

Así siendo, el anillo del águila y de la serpiente, imagen del devenir o de la dimensión existencial o temporal del ser del no ser humano con su esfuerzo de unir las fuerzas antagónicas, adquiere su sentido pleno, con el significado de este otro anillo, que llama de “nupcial” y “anillo de los anillos”. A mi juicio, el anillo que construimos con nuestro devenir temporal, posibilita la consumación y realización de nuestros esponsales con el otro “anillo de los anillos” o unión definitiva con la tan anhelada, merecida y familiar Eternidad.

Esta dimensión mística o teológica del ser de nuestro no-ser o devenir, a mi ver, es el lado más corajudo y valioso, por tradicional, del pensamiento metafísico existencial nietzscheano, puesto que rompe con todas las cadenas de inspiración iluminista, que desfigurarían o encubrirían la verdadera consciencia del hombre moderno y su nueva religión o modo nuevo de re-ligarse con lo Divino.

El simbolismo de este “anillo nupcial” evoca tres contenidos, que sólo tienen paralelo en las verdades reveladas del Cristianismo: 1) el de la individualidad trascendente del hombre; 2) el de la fuerza del amor; 3) el de la esperanza de un destino eterno.

Sobre este particular, pienso que el pensamiento de Nietzsche tendría como punto de partida el pensamiento platónico con su principio básico de la condición eterna del

hombre, que lo diferencia de todas las otras criaturas. Platón, efectivamente, en su cosmogonía, expuesta en: “Timeo, o de la Naturaleza,” afirma con todas las letras:

-“Dioses, hijos de dioses de quienes yo soy el Autor. y de obras de las que yo soy el Padre, habéis sido hechos indisolubles (indestructibles) por mí, puesto que yo no voy a querer destruirlos.”

-“Por lo demás, (refiriéndose a la creación de los hombres, teniendo la mediación de los dioses demiurgos) uniendo a esta parte inmortal una parte mortal, haced vivientes, hacedlos nacer, dadles alimento, hacedlos crecer, y cuando perezacan, dadles de nuevo acogida junto a vosotros” (Platón, ibid.41 a).

1)La individualidad eternamente irreductible del hombre

No hay necesidad de señalar que Nietzsche es el metafísico de la irreductible individualidad de cada ser humano. Sus tesis de la hegemonía de la verdad individualmente vivida sobre la colectivamente aprendida e impuesta y de la metafóricidad originaria, defendidas en su genealogía del lenguaje, están ahí para probarlo.

Por este motivo, ahora me limitaré a citar algunos textos suyos sobre este tópico:

“Y cómo se despereza y se siente cansada, mi alma singular! Habrá llegado para ella, al mediodía, una noche de séptimo día? (la plenitud de su vida y su saber existencial, puesto que en su imagética poética, la noche es más sabia que el día:“ qué dice la medianoche en su cantilena?...Profundo es el mundo! Es más profundo de lo que piensa el día ”-ibid.:325-) Ya tiempo demasiado habrá peregrinado, feliz, por entre cosas buenas y maduras”. (Nietzsche, ibid.:277)

Este espíritu de individualidad dirigió toda su vida desde su más tierna edad, vivido hasta en su experiencia religiosa más íntima, que dirigió toda su vida y toda su obra. Para atestarlos transcribo este poema, uno de los más bellos de su vida y que escribió, cuando apenas tenía dieciocho años:

“Al Dios desconocido

Una vez más, antes de partir de aquí/ Y de dirigir la mirada para frente, /Levanto solitario las manos/ Para ti, mi refugio, / A quien, en lo más hondo De mi corazón, /Solemnemente consagro un altar. /Para que siempre/Tu voz me llame sin cesar. Soy tuyo, aún cuando la ralea de los impíos /Me considere en este momento como uno de los suyos.

...Quiero conocerte, oh, Inconocible/ A ti, cuya mano penetra en el hondo de mi alma/A ti, que trastornas mi alma como una tormenta/ A ti, inaprehensible, de mí tan próximo! QUIERO CONOCERTE, SERVIRTE YO MISMO. ”(Nietzsche, cit, in: A. Halévy, 1989: 300)

Com estas palabras podemos distinguir entre el Nietzsche que se autoproclama el impío del Dios muerto, por impuesto, y el Nietzsche que se autoproclama el místico y eterno devoto del Dios, personalmente descubierto y vivido y libremente servido.

2) La fuerza del amor.

También sobre este tópico, cito, apenas, algunos textos ilustrativos:

-“Dijisteis sí, algún día, a un placer? Oh mis amigos, entonces lo dijisteis , también, a *todo* sufrimiento. Todas las cosas se encuentran encadenadas, entrelazadas por el amor ”(ibid.: 324)

-En una nota póstuma relativa a su Zaratustra, evangélico y juánico, escribe:
 “Refrán: *Sólo el amor debe juzgar*-(el amor que *se olvida* de sí mismo e sus obras ”(Nietzsche, cit. In: Heidegger, 1994: 105)

3) El anhelo y certeza de un destino eterno.

En lo que llamaría un canto poema y que lleva como el sugestivo título “Los siete sellos” (o: La canción del Sí y Amén) que evocan un escenario escatológico o de las postrimerías o de la verdad definitiva o del Sí y el Amén definitivos, poético y sibilino proclama:

“Bienaventurado, sin embargo, es aquél así de manos llenas! Y, en verdad, trabaja desde hace mucho tiempo para escalar la cumbre de los montes, como tronada, aquél que, un día, deberá encender la luz del futuro!

Oh, como no debería yo aspirar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos- el anillo del retorno?

Nunca encontré aún, la mujer com la que desearía tener hijos, a no ser esta Mujer que amo: pues yo te amo, oh eternidad!

Pues, yo te amo oh eternidad! (Nietzsche, *ibid.*234)

La fuerza del anhelo y certeza de la Eternidad la transmite su imagen de la Eternidad como mujer amada, que, anteriormente, asocié al Cantar de los Cantares de Salomón. En su caso tiene, además, la fuerza de una experiencia personal vivida. Sí, el “apóstol del Dionyso” fue libremente celibatario en aras de un amor terreno y humano por sus ideas. Recuerdo que Nietzsche- a la carta recibida de Lisbeth, su hermana y confidente, donde le recomendaba: “ya que te quejas de soledad, cástate” - Respondió: “Pensé en tus consejos matrimoniales y no pude alejar de mí durante todo el paseo, la imagen de esa joven y simpática chica (la que conoció en Nice). Ciertamente me iría muy bien tener junto a mí una compañía tan agradable -mas, sería bueno para ella? Esa joven, no la tornaría yo infeliz por causa de mis ideas? Y no quedaría yo com el corazón hecho trizas (en el caso de amarla) si viera sufrir criatura tan cariñosa?. No, nada de casamiento.” (Nietzsche, *cit.* In: A. Halevy,1989:360).

Heidegger descubrió todo el alcance de este lado místico de la propuesta nietzscheana sobre la cuestión del eterno retorno del ser del no-ser – “el más

abismático de sus pensamientos” -mas, pondera, en su Nota sobre el Eterno Retorno de lo Mismo, que cierra su estudio del Zarathustra de Nietzsche, : “lo oscuro de este último pensamiento de la Metafísica occidental no debe llevarnos a rehuirlo con evasivas”. A pesar de ello, afirma, a su antojo, que no basta: a) aceptar que “el pensamiento de Nietzsche es una especie de “Mística”y no pertenece a los temas a los que se enfrenta el pensar”;b) ni tampoco aducir que: “este pensamiento es muy antiguo...algo conocido desde hace mucho tiempo. Dentro de la Filosofía occidental se puede documentar, por primera vez, desde Heráclito.”

Acepta, sin embargo, que: “El hecho de que Nietzsche interprete y experimente el más abismático de sus pensamientos a partir de lo dionisiaco habla sólo en favor de que él tuvo que pensar este pensamiento aún de un modo metafísico y sólo de este modo“. A seguir, enigmático y, a mi ver, mostrando su verdadero pellejo de ilustrado, concluye: “Pero no habla en contra de que este pensamiento, el más abismático de todos, oculte algo no pensado que, al mismo tiempo, se cierra al pensar metafísico”. (Heidegger, 1994: 111-12).

Com sus palabras, ahora menos ambiguas, Heidegger parece que niega, por incompatible, esta dimensión mística o teológica en la cuestión del ser, sea la fundadora de toda la Filosofía primera de todos los tiempos. A mi juicio, ella seguirá vigente, pese a todos los modismos postmetafísicos que la niegan. Como ya recordé, sigue vigente el gesto del viejo Parménides buscando la ayuda de los aurigas y diosas celestes para descifrar la cuestión del ser, así como está presente, hoy como nunca, en la consciencia del hombre moderno, la necesidad del calor del “Fuego que tiene Vida Eterna” heraclitiano y del calor/luz del ‘Sol del mediodía’nietzscheano. La vida y obra de Miró están ahí para atestarlos.

Señalo todavía que la crítica nietzscheana a la Metafísica tradicional, como expliqué, se dirige apenas a su falta de valorización, también transcendental de lo temporal y no apenas de lo sobrenatural. A fin de cuentas, bajo una perspectiva ética

metafísica, lo que hace es ampliar su campo de especulación. A mi ver, como y expuse, Zubiri, en una perspectiva epistemológica, la de sus tesis del “física de lo trans” de la inteligencia o razón sentiente”, abriría también nuevos horizontes para una Metafísica, que crece y se amplía, se autosupera, si se quiere, mas que no niega sus raíces míticas o “teológicas”.

3.4 -Las dos ontologías: la de la infinitud y la de la finitud.

Como anuncié, mi análisis del pensamiento de los dos autores versa sobre la dimensión metafísico-ético-existencial de dicho pensamiento, que según mi proposición, los caracterizaría en la historia del pensar filosófico.

Mi trabajo, sin embargo, estaría incompleto sin señalar, por lo menos, sumariamente, el aspecto ontológico-metafísico sobre el devenir, que caracteriza y, en parte divide, las concepciones ontológicas de uno y otro autor. Como ya señalé, entre Nietzsche y Heidegger existen más coincidencias que diferencias; mas existe un punto negro, ambiguamente explicado por Heidegger, que hace que las ontologías de ambos, aunque posean las mismas raíces parmenidianas, admitan una y otra una interpretación que las separa radicalmente y resulte difícil, en la práctica, conciliarlas en su complementariedad. Creo que esto, como ya sugerí, se deba más a problemas de orden personal psicológico, por parte de lo que llamo el complejo de originalidad heideggeriano, que a problemas de orden epistemológico. Analizo este desencuentro bajo este ángulo de la diversidad entre los dos tipos de ontología que cada uno de ellos defiende: Nietzsche y su ontología de la infinitud y Heidegger y su ontología de la finitud. A este respecto, identificado con el pensamiento unitario de Hegel, pienso que finito e infinito son las dos faces o el haz y el envés de una misma cosa o realidad. Lo cierto, sin embargo, es que los dos puntos de vista fueron contrapuestos críticamente por Heidegger y el problema está vivo y para cuya solución están quemándose las cejas muchos estudiosos

-Nietzsche: el valor creador absoluto de la infinitud del Devenir.

El pensamiento de Nietzsche, pese su grandeza y las tempestades oceánicas que lo animan, presenta una perfecta unidad y forma un sólido sistema. Com relación a su doctrina sobre el ser del no-ser o sobre el devenir, concebido como un Eterno Retorno, o “eterna creación de sí mismo”, Nietzsche la desenvuelve , a mi juicio, com dos orientaciones y estilos diferentes, mas siempre complementarios: a) de forma poético-trágica, sinónimo de ético-pragmática o puesta en acción y que caracterizaría el modo de pensar y se expresar que traduce, su obra: “Así habló Zaratustra” (1883), cuyo contenido simbólico acabo de exponer en grandes líneas;b) y de forma aforística, sinónimo de especulación oracular, de naturaleza abstracto-metafísica y que caracterizaría su nueva forma de pensar y de expresarse, que traduce su proyectada y tumultuaria obra: “Voluntad de poder” publicada, después de su muerte, por su hermana Elizabeth Foerster-Nietzsche en 1901, cuyo contenido pienso ahora tentar descifrarlo en su contenido, referente al tema que ahora me ocupa: la naturaleza del Devenir.

La primera edición en alemán de esta obra viene acompañada com el prefacio de la dicha hermana. Por el contenido de este texto prefacial se puede concluir que ella, a pesar de haber entendido la importancia de la obra, no supo, sin embargo, entender su finalidad y estilo. Nietzsche, pues, no intenta, como afirma ella, dar una versión en prosa y de naturaleza explicativa de su pensamiento, anteriormente expuesto en su obra: “Así habló Zaratustra” que, por su tenor poético provocó muchos malentendidos. Así escribe: “La finalidad de este prefacio es exponer las razones que nos forzaron a clasificar los estudios y los fragmentos que publicamos en este volumen, de acuerdo com el plano anterior de la obra máxima del filósofo, en lugar de continuar la obra iniciada con el“ *Änticristo*”.

La intención de escribir un gran tratado filosófico que resumiera sistemáticamente sus propias opiniones, remonta a los años de 1881 a 1882 , cuando concibió las ideas directivas de su último período. Después de haberles dado una expresión poética, en “Zaratustra”, la necesidad de edificar en prosa una exposición de su filosofía se le presentó

imperiosamente, sobre todo, cuando percibió la falta de comprensión que encontrara aquel libro. Inmediatamente decidió preceder su obra capital de una especie de introducción provisoria. Fue en este sentido que escribió: “Más allá del Bien y del Mal”, que trae el significativo subtítulo: “Preludio de una Filosofía del futuro.” (Nietzsche, 1987: 74).

Resulta, sin embargo, que el saber de esta obra está expuesto a través de aforismos, cuyo lenguaje es más hermético aún que el poético. Efectivamente, los doce aforismos: 375 a 386, que pueden servir de ejemplo y que componen el contenido de la I. Parte del libro IV, que trata del “Eterno Retorno” o de la naturaleza del Devenir, tienen la riqueza de una verdad metafísica de carácter hermético, en el sentido literal mítico que dicho adjetivo evoca. O sea, traducen un saber que se “cierra” a lo empíricamente demostrable. Apenas se “abren” para una intelección y no para una comprensión en los moldes positivistas. A mi ver, ellos tendrían el mismo quilate metafísico-oracular que los fragmentos heraclitianos. Señalo que esta denominación de “oracular” la tomo emprestada del mismo filósofo de Éfeso, cuando escribe en su fragmento 93: “El maestro (*anax*), cuyo oráculo (*manteión*) está en Delfos, no dice (*oúte legei= conceptualiza*) ni oculta nada (*oúte kriptei*), apenas da señales sobre, abre el sentido, “esencializa”, desvela...etc. todas las cosas (*allá semainei*). Heraclite, 1967: 117).

Bajo esta perspectiva “mántica” o teológica paso a analizar el contenido de los citados aforismos sobre la naturaleza infinita por eterna del creador devenir humano. En todos ellos está presente la verdad de estos dos presupuestos: a) el parmenidiano sobre la eternalidad del ser y, consecuentemente, sobre la eternalidad del acto creador del devenir; b) el heraclitiano sobre el carácter creador absoluto, por estar regido por leyes eternas, de armonizar contrarios, que constituye el devenir humano.

Señalo todavía que todos ellos tienen el mismo contenido básico que los aforismos: 383 y 385 resumen. Por esta razón me limitaré a analizar apenas estos dos:

-Aforismo 383: la verdad de este aforismo se desdobra en estos dos aspectos:

1 -La de la eternidad irreductible del ser del devenir. Nietzsche resume:

- “El devenir no tiene *condición* y no tiende al “ser”.

-El devenir no es una condición aparente; tal vez el mundo del ser sea apenas aparential.

-El devenir permanece, en cada momento, igual a sí mismo en su totalidad ”.
(Nietzsche, 1987: 287).

Percíbese que cada una de estas tres proposiciones refleja el pensamiento del poema parmenidiano, traducido por Heidegger y ya citado:

–“Sólo queda la leyenda (Sage) del camino (sobre el que se manifiesta) que pasa con el ser. Sobre este camino, mostrándolo, hay multitud de cosas (que indican) cómo se ha de plantear el ser sin nacer y sin perecer. Está allí completo, en sí, sin estremecimientos y sin haber tenido, en absoluto, necesidad de ser terminado. Tampoco fue antes ni será después; como presente es a la vez: único, unificante, unido, reuniéndose en sí mismo, a partir de sí mismo (pleno de presencia, tiene consistencia).” (frag.1-6 in Heidegger,1955:134).

2-La del carácter absoluto del *faktum* creador del devenir

A mi juicio este es el punto más original y de más difícil comprensión del pensamiento nietzscheano sobre el que construye toda su iconoclasta e innovadora ética y metafísica, que, hasta ahora -por lo poco que sé y la crítica de Heidegger apoyaría- no fueron cabalmente entendidas y por eso, indebidamente valuadas. Conforme entiendo y defiendo, todo el pensamiento nietzscheano tendría como

punto de partida este axioma básico de evidencia apodíctica: si se acepta la eternidad del ser hay que aceptar también la eternidad o carácter absoluto de su devenir. De ahí saca estas conclusiones éticas y metafísicas:

1) la de una concepción de mundo fuera del esquema mecanicista, o sea, el movimiento del mundo (su devenir) no tiende para un fin, en el sentido de que Dios plantó y cuida de algo que debe, con el tiempo, llegar a dar fruto. Según argumenta, si así fuera, esto depondría contra la grandeza y omnipotencia divina y contra la grandeza de los seres creados, especialmente del hombre hecho a su imagen y semejanza. Defiende, al contrario, que la creación cuyo centro es el hombre, viene para “adicionarse“ a la grandeza divina y no apenas para demostrarla, supuesto que la necesidad de esta comprobación y no de una adición, resultaría tan ilógica cuanto inútil. Así siendo, defiende que Dios al crear el mundo, lo hace por una voluntad o deseo de “enriquecerse”. En otras palabras: la eternidad se enriquece con y necesita del tiempo. Metafísico explica:

-“Busco una concepción de mundo que represente *ese* hecho: impónese que el devenir sea explicado sin que necesitemos recurrir a semejantes intenciones de finalidad; el devenir debe parecer justificado durante cada uno de sus movimientos (o parecer *inavalorable* o lo que da en lo mismo); es absolutamente innecesario justificar el presente por el futuro, o el pasado por el presente. La “necesidad” no existe bajo la forma de una fuerza universal que intervenga y domine, o bajo forma motriz inicial; menos aún para condicionar una cosa de grande valor. Dadas estas premisas imponese negar una consciencia universal del devenir, un “Dios”, a fin de no considerar todo lo que acontece bajo la mirada de un ser que se compadece y conoce, mas que no manifiesta deseo: “Dios” es inútil, si no quiere alguna cosa, y, por otra parte, serían un aumento de desplacer y de ilogismo que disminuiría el valor general del “devenir”: felizmente falta en la realidad una semejante potencia que adicione (-un Dios que sufre y que domine con el mirar, una “consciencia general”, un “espíritu universal”, suscitarían *el mayor argumento contra el ser*) ”Más estrictamente: es prohibido admitir algo que sea- porque el devenir pierde su valor y aparece categóricamente como superfluo y falto de sentido”. (Nietzsche, 1987: 287)

Por lo expuesto, Nietzsche , categórico, defiende el carácter indicativo radicalmente autónomo del ser del devenir y rechaza su carácter subjuntivo o dependiente (como algo que “sea” y no como algo que, radicalmente, por beneplácito divino, simplemente y parmenidianamente ”es”). Sólo así la grandeza de Dios y del hombre se revelarían con toda su aporética verdad. Como expliqué anteriormente esta verdad se concilia con la verdad revelada según la lectura semita cabalística y que el Cristianismo no supo aún desenvolverla teológica y éticamente. Nietzsche combate la idea de un ” Dios” -nótese que Nietzsche cuando habla de este “Dios” en sus escritos, siempre lo pone entre comillas- que no presuponga el valor absoluto de su criatura y se muestra un místico de un Dios, sin comillas, a quien quiere espontáneamente servir, “porque tranquilo puede sin envidia contemplar una aventura (la del creativo existir humano) AÚN QUE DEMASIADO GRANDE!” (Nietzsche,1987:27)

Fundado en esta concepción de mundo propugna : el valor absoluto de la existencia o del devenir como cosa en-sí; su ontología de la infinitud; su ética “más allá del Bien y el Mal”, supuesto que la “suma de su valor (del acto creador infinito del devenir) como es invariable; en otras palabras: absolutamente no existe valor, pues falta algo que pueda servirle de medida y en relación a la cual palabra“ valor ”tendría un sentido. El *valor general del mundo no es valuable, por tal motivo, el pesimismo filosófico hace parte de las cosas cómicas.*” (ibidem.: 288).

Aforismo 385: En su texto está sintetizado la doctrina heraclitiana del devenir bajo la imagen del círculo o del anillo, anteriormente comentada. Dada la claridad de dicho texto, ahora, me limito a transcribirlo en su contenido central:

-“Este mi mundo *dionisiaco* de la eterna creación de sí mismo, de la eterna destrucción de sí mismo, este mundo misterioso de las voluptuosidades duplas, mi“ más allá del bien y del mal ”, sin fin, sino en el fin que reside en la felicidad del círculo...un anillo que posea la buena voluntad de seguir su viejo camino, siempre al rededor de sí mismo y nada más sino al rededor de sí mismo: este mundo, que yo concibo -quién, pues,

posee el espíritu bastante lúcido para contemplarlo sin desear ser ciego? Quién es bastante fuerte para presentar su alma ante ese espejo? Su propio espejo al espejo de Dioniso? Su propia solución al enigma de Dioniso? Y aquél que fuese capaz de esto no precisaría que hiciese *más* aún? Consagrar a *sí mismo* al anillo de los anillos””? Com el voto del propio retorno de sí mismo? Com el anillo de la eterna bendición de sí, de la eterna afirmación de sí? Com la voluntad de querer siempre más una vez?

De querer para atrás, de querer todas las cosas que ya se fueron? De querer para el futuro, de querer todas las cosas que serán? Sabéis ahora lo que es para mí este mundo? El que yo quiero, cuando quiero *este* mundo?

Queréis un nombre para ese universo, una solución para todos los enigmas?

Una luz hasta para vosotros, los más ocultos, los más fuertes, los más intrépidos de todos los espíritus, para vosotros, hombres de la medianoche? Este mundo es el mundo de la *voluntad de poder* y nada más! Y vosotros también sois esta *voluntad de poder* y nada más... ”(ibidem.: 289-90).

A mi ver, creo que no es temerario defender que su noción de *voluntad de poder*, tan rica cuanto malentendida, resulta cristalina cuando se la entiende a la luz de lo que nos dijo arriba sobre un Dios, que por su condición de VIVO (vida es *energeia*) eternamente, se realiza com el cumplimiento de su VOLUNTAD o DESEO de acción creadora. Al fin de cuentas, somos hijos y frutos de LA VOLUNTAD DE PODER DIVINA. Si somos VIDA, somos ACCIÓN CREADORA!!!O si se quiere, somos VOLUNTAD O DESEO DE PODER CREADOR!!!

Resumiendo: la doctrina nietzscheana defiende la irreductibilidad al tiempo del humano devenir creador.

-Heidegger: El valor absoluto de la finitud del Devenir (Dasein).

Lo más paradójico del pensamiento heideggeriano sobre este particular residiría en esta contradicción: de un lado, como hace Nietzsche, defiende el valor absoluto e individual de la gesta creadora del existir; de otro lado, sin embargo, defiende la radicalidad temporal de esta experiencia, sin vislumbre alguno de una eternalidad originaria del tiempo.

Sobre el carácter creador absoluto e individual de la existencia humana, que escapa a cualquier explicación mecanicista o evolucionista, Heidegger explica:

-“Heráclito- a quien, en abierta oposición con Parménides, se le atribuye la doctrina del devenir -dice, en verdad, lo mismo que aquél. De otro modo, si hubiese dicho otra cosa, no sería uno de los más grandes de los grandes griegos. Pero no se debe interpretar su teoría del devenir según las ideas propias de un darvinista del siglo XIX. Por cierto, la ulterior exposición del contraste entre el ser y el devenir jamás descansó tanto en sí misma como en el decir de Parménides. Aquí, en esta gran época, el decir del ser del ente tiene, en sí mismo, la esencialización (oculta) del ser que él dice. En tal necesidad histórica consiste el secreto de la grandiosidad” (Heidegger, 1959: 135).

Por otro lado, sin embargo, conforme explica Eugenio Trías, Heidegger defiende una radical finitud absoluta del Dasein, instituyendo así, la que llama “ontología de la finitud”. Realzo que no entro en el mérito sobre si el citado estudioso de Heidegger, traduce o no, con fidelidad, el pensamiento heideggeriano. Conforme pienso, Trías se mostraría, en el tema que me ocupa, más sartreano que heideggeriano. A pesar de ello, -partiendo del presupuesto de que si, de hecho, Heidegger no lo dijo, por lo menos dio pie, por la ambigüedad de su pensamiento, a que muchos, incluso Trías, mal lo entendieran- expongo algunos puntos de su resumen de la ontología de la finitud heideggeriana:

1-Dasein como ser deudor, consciente de su “Schuld”:

“Porque es culpable el *Dasein* es “despedido” del fundamento y arrojado a sus propias posibilidades y “llamado” a resolverse respecto a su propia raíz y origen, que se revela como falta. Falta respecto a ningún Ser (teológico) que comparezca como Acreedor

de esta deuda fundamental. El desvelamiento de esta falta de ser, que afecta al origen (*arjé*) y al fin (*telos*) y que hace del *Dasein* un ser abocado a resolverse respecto a un fundamento infundado y a una “finalidad sin fin”, colgado entre una misma *falta* desglosable en falta de origen (ser deudor) y falta de completud, realización o plenitud (ser para la muerte), ese desvelamiento tiene lugar en la angustia, en la cual, espontáneamente, puede el *Dasein* acceder a la verdad de sí mismo. En la angustia se le hace patente al *Dasein* *el ser sin ente*, el fundamento (que aparece como *velo*, como *nihilidad*) al que remite la ausencia de objeto de la cual la angustia se angustia.” (E. Trías, in Heidegger, 1983:19-20).

2. La irreductibilidad temporal del Dasein como ser-tiempo:

“Heidegger cifra en esta concepción de la temporalidad como radical finitud su proyecto ontológico más genuino, toda vez que la exploración de la temporalidad constituye el eslabón principal de la exploración ontológica. El tiempo es definido como sentido del ser del *Dasein* (...)

De hecho esa finitud afecta radicalmente al ser, que es pensado en radical e intrínseca vinculación con la nada, toda vez que no es ya el ser sin tiempo de la ontoteología postplatónica sino el ser-tiempo cuyo carácter fundamental, en el sentido de fundamento antes explicitado, fundamento –abismo, despiere el ente como presencia, la cual presencia tiene en ese ser fundamental eso desde donde se constituye como presencia.

Esta vinculación intrínseca de tiempo finito y ser, esta concepción del ser-tiempo, permite que el tiempo sea concebido de modo “originario”, como tiempo finito, como tiempo que ad-viene a partir o desde un fundamento infundado que da razón del mismo, fundamento que es eso que *da lugar* al ente que se constituye en presencia, y que se abre a las “dimensiones” del advenir, del presentar y del “ser sido”, raíz de una “cuarta dimensión”, el lugar, *topos*, *el ahí donde el ente tiene lugar y acontece*”. (E. Trías, *ibid.*: 22).

En pocas palabras: Heidegger con su ontología de la finitud defiende la irreductibilidad de la temporalidad a la eternidad.

E) Sartre: El moderno Sofista del Ser y la Nada.

J. P. Sartre, en su volumen de cuentos “L e Mur” (1938) , titula uno con el nombre de “Erostrate”, cuyo personaje revive el gesto de heroísmo “negativo” del efesino homónimo, que se inmortalizó incendiando el templo de Artemis en Éfeso, una de las Siete Maravillas del Mundo, en la noche que nació Alejandro, el 21 de julio de 356^a a. C. J. Brun señala que este tal Herostrato, fue discípulo lejano de Heráclito y que, en el templo de Artemis, se encontraba expuesto el libro de Heráclito (J. Brun, 1969: 39).

Cuál sería el simbolismo, que Sartre descubrió en el gesto del tristemente célebre efesino y que su personaje revive en el gesto “heroico” de quemar “gloriosamente” su vida, disparando a la buena de Dios sobre la multitud? A este respecto, Brun conjetura sobre el gesto piromaníaco del efesino: “De un lado, es probable que él estuviera desesperado por esta idea de que todo pasa y de que su pasaje por la tierra rápidamente terminaría; mas, de otro lado, él estuvo obcecado también por la idea heraclitiana, según la cual el Fuego, juez de todas las cosas, incendiaría el Universo en una conflagración universal. Herostrato decide, entonces, cometer, por mediación del fuego, un acto criminal de tal monta que su nombre jamás quedará olvidado en el recuerdo de una humanidad consternada” (ibid. cit.) Interpreta, así, que el discípulo de Heráclito entendió mal sus enseñanzas.

De otro lado, entiendo también que el gesto de su sosia sartreano nos enseña también que Sartre entendió mal la doctrina heraclitiana sobre el Fuego, origen y rector del Universo y su expansión harmoniosa y creativa, con su eterno devenir. Por esta razón señalo que, en mi estudio, la obra de Sartre sirve apenas como un ejemplo de como no debe entenderse el pensamiento metafísico occidental sobre el devenir o el ser del no-ser. Así, su pensamiento nihilista serviría, apenas, como contrapunto o sombra para resaltar la fuerza y luz de la verdad del saber milenar metafísico sobre el tema, que me ocupa.

Por qué considero Sartre el Moderno Sofista del Ser y la Nada?

Para entender el alcance de mi proposición hay que retroceder a la época de Platón y Aristóteles y su modo de condenar el pseudo pensamiento sofista sobre la cuestión del ser y del no-ser.

Como ya expuse anteriormente, Platón dedica su diálogo “El Sofista, o del Ser”, para probar que su conocimiento sobre la cuestión del Ser tiene una solidez y ciencia que lo distinguen del saber, nacido de la artificiosa “opinión“ (*doxomimética*) de los sofistas, supuesto que el suyo tiene la garantía de una “*mimética sabia*” (se trata de una verdadera *episteme* y no una opinión (*doxa*). Cito , de nuevo, sus palabras explicativas sobre este particular:

-“Tenemos, pues, dos imitadores, que, creo yo, hay que llamar de distintos uno del otro: el que no sabe absolutamente nada y el que sabe” (...) Sin embargo, por mucho que nuestra expresión pueda aparecer demasiado atrevida, aunque solamente sea para distinguir la una de la otra, a la imitación que se apoya en la opinión le daremos el nombre de “doxomimética”; a la que se apoya sobre la ciencia, le daremos el nombre de mimética sabia ”(...) “ Porque el sofista no es, ni mucho menos, del número de los que saben, sino del de los que se limitan a imitar ”(Platón,1990: 268 a).

Según Platón, en su epistemología, el verdadero saber nace o “se hace con la ayuda de la razón, con la de una ciencia divina que emana de Dios” (ibid.: 265 Los sabios imitan conociendo los objetos en su origen o modelo eternos; los sofistas, al contrario se limitan a imitar lo periférico, lo sensible, lo temporal...

Aristóteles, por su parte, repite, con otras palabras consonantes con su sistema filosófico, el mismo pensamiento platónico sobre el pseudo saber de los sofistas. Cuál sería la idea central que los une en el combate a los sofistas en la cuestión del ser y del no-ser? En pocas palabras: Platón nos decía que el saber de los sofistas es inconsistente o, mejor, no existe, supuesto que no se apoya, en nuestro caso, en el modelo o referencia eterna del ser y del ser del no-ser, por este motivo, sigue la recomendación parmenidiana: “Yo te alejo de

esta vía, en que mortales que nada saben yerran, cabezas divididas, puesto que LO INMEDIATO (lo sensible, lo temporal..) en sus corazones dirige su errante pensamiento; y son llevados como sordas y ciegas, perplejas e indecisas masas, para los cuales ser y no-ser es reputado como lo mismo y no lo mismo y en todo es reversible el camino.” (Parménides,1996:122)

Por otro lado, Aristóteles condena el pensamiento sofista porque está construido sobre la dimensión mutable o temporal del ser y no sobre su dimensión permanente o eterna. Básicamente nos diría lo mismo, con una explicación diferente y coherente con su epistemología. Así, en su *Metafísica*, afirma la necesidad de saber distinguir entre: 1) “los entes que son siempre y del mismo modo (*aei osautos*) y por necesidad(*ex anagkes*);2) los entes que son “secundum magis ”- *epi to polú*-que traduciría como “ con mucha probabilidad de incidencia ”. Estos últimos serían el principio y causa de que consta el accidente -sobre el cual no es posible ciencia”-, puesto que llama de accidente: “a lo que ni es siempre ni generalmente” (“secundum magis”). A partir de este presupuesto ontológico básico, enfático critica y condena el pensamiento sofista sobre el ser: “Y es razonable que así ocurra, pues, el accidente es como un simple nombre (nominalismo) .Por esto, Platón acertó en cierto modo al decir que la Sofística trataba del No-Ente (o sea, de la nada o devenir sin ser, como mero accidente, o, si se quiere, en lenguaje moderno existencialista, afirmando que la temporalidad o existencia precede a la esencia) Pues, las consideraciones de los Sofistas, casi sin excepción, versan sobre el accidente” (Aristóteles, 1990: 1026 b-15 a 30).

Arriba hablaba que para entender lo que significa apodar Sartre de Sofista, habíamos de transportarnos al pensamiento metafísico de Platón y de Aristóteles. Por esta razón alguien puede preguntarme: hoy tiene sentido llamar de sofista a Sartre? Defiendo que sí, pues, parto del presupuesto de que el principio de la eternalidad del ser o de la esencia de los entes, especialmente, la del hombre, es y continuará siempre presente y fundadoras de todo pensar metafísico, que merezca este nombre.

En mi proposición voy más lejos aún, al afirmar que Sartre es el “moderno” sofista, sugiriendo que su pensamiento presenta alguna novedad. Cuál sería ésta? Pásmense: Sartre, en una actitud que no tiene paralelo en la historia del filosofar metafísico occidental, no

niega la dimensión eterna o permanente del ser, en su lenguaje traducido como “Ser -En-Sí” (En-soi), que contrapone al ser del fenómeno o temporal o ser del “Para-sí” (Pour-soi). Lo moderno y absurdo de su pensamiento reside, no en negar la dimensión trascendente del ser, sino en afirmar la inutilidad de esta dimensión. Escribe: “El ser-en-sí jamás es posible o imposible; simplemente es. Será esto expresado por la consciencia -en términos antropomórficos-diciéndose que el ser-en-sí es supérfluo (de trop) , o sea, que no se puede derivarlo de nada, ni de otro ser, ni de un posible, ni de una ley necesaria. Increado, sin razón de ser, sin relación alguna com otro ser, o ser-en-sí es superfluo para toda la eternidad” (J. P.Sartre,1997:40).

Hay algo que se puede salvar, entonces, en su pensamiento?

Para leer su obra : “El Ser y la Nada” uno tiene que aguzar las orejas, puesto que:

1) su mensaje viene revestido com falsa piel de cordero. Se autoproclama, pues, un dedicado fenomenólogo, que saca de su manga una genial solución al eterno problema de salirse de un idealismo sin realidad (idealismo) o de un reismo sin idea (realismo) conforme sintetiza nuestro Zubiri. Así, en la Introducción: En busca del Ser, escribe: “Cuál el sentido del ser, en la medida en que se comprende esas dos regiones de ser radicalmente escindidas? Si el idealismo y el realismo fracasan en la explicación de las relaciones que unen de hecho esas regiones incomunicables de derecho, que solución podemos dar al problema? Y cómo el ser del fenómeno puede ser transfenomenal. Para reponder a esas preguntas, escribimos esta obra.”(cit. Ibid.)

2) Como bien señala P. Cohn, en el texto sartreano en estudio, hay una ambigüedad, o mejor sincretismo de conceptos -personalmente, creo que esto se deba a su interés en ocultar su falta de ideas claras- a respecto de la Nada y del no-ser.Afirma: “Sartre habla de la Nada y del no-ser de muy distintas formas, pero no los distingue entre sí” (P. Cohn, 1975:138).

A pesar de estas críticas, a mi juicio, creo que son de gran valor sus reflexiones sobre la libertad radical y consecuente angustia responsable humana, que, sin embargo, no supo

aprovecharlas, por lo menos, desde una perspectiva de la llamada ontología pragmática con su postulado del valor del tiempo. Creo que su pensamiento podría venir a unirse -sino hubiera negado, o mejor, declarado la inutilidad de la transcendencia del ser- al pensamiento existente sobre el devenir del ser del no-ser humano: al heideggeriano sobre la cuestión: de lo qué se pasa con el ser, con el acaecimiento del “Dasein” y al nietzscheano sobre la cuestión : del para qué axiológico de este devenir sufrido y creador.

Creo que lo que hundió Sartre fue el haber cuestionado el postulado clásico heideggeriano de que la “nada es” o sea, tiene una dimensión eterna y, por este motivo, puede “nadar” o devenir, nadificándose, en el tiempo. Partiendo de su postulado básico de que la libertad radical se inicia en la posibilidad de su ejercicio y a partir del no-ser , concluye que la nada “es sida”, o sea, nace y muere bajo la oportunidad existencial que, siendo hija del tiempo, tendría su misma suerte y linaje: la absoluta nada. Niega de esta forma el ser eterno del no-ser, o mejor diciendo, afirma la inutilidad del mismo. Olvida toda la tradición metafísica occidental que defiende y nació de la defensa de la relación inseparable, aunque aporética, del tiempo como hijo o imagen de la eternidad. Negar esta relación constitutiva o también negar su “utilidad” y necesidad ontológica, supone olvidar la verdad popular que está implícita en la palabra NADA, fruto de una elipsis de esta expresión: “(res) n(on) +nata =NADA, y que tiene nuestra versión en la lengua catalana, mucho más rica: “ no res ”, o sea, cosa –no (nacida). Expresiones lingüísticas que revelan la verdad de perogrullo, que don-nadie sabe: sin niño (el ser eterno) no hay nacimiento posible en el tiempo.

A decir verdad, hay que señalar también, que Sartre siempre estuvo atormentado por la radical contradicción de su pensamiento, y que, en la conclusión de su escrito se plantea y propone solucionar. Angustiado escribe:

-“Será posible, en particular, que la libertad se tome a sí misma como valor, en cuanto fuente de todo valor, o deberá definirse necesariamente en relación a un valor transcendente que la obsesiona? Y, en el caso en que pudiese quererse como su propio posible y su valor determinante, qué significa esto? Una libertad que se quiere como libertad constituye, en efecto, un ser-que-no-es lo que-es y que-es-lo-que-no-es. Escoge por tanto, no el recuperarse, sino el huir de sí, no el coincidir consigo mismo, mas estar

siempre a distancia de sí. Cómo entender este ser que quiere imponer respecto, estar a distancia de sí? Tratase de mala-fe (mentir a sí mismo) o de otra actitud fundamental? Y podemos vivir ese nuevo aspecto del ser? En particular, la libertad, al tornarse a sí misma como fin, escapará a toda situación? O, por el contrario, permanecerá situada? O irá situarse tanto más precisamente y tanto más individualmente cuanto más venir a proyectarse en la angustia, en cuanto libertad en condición, y cuanto más venir a reivindicar en mayor grado su responsabilidad, a título de existente por el cual el mundo adviene al ser? Todas estas cuestiones, que nos remiten a reflexión pura y no cómplice, sólo pueden encontrar su respuesta en el terreno de la moral. A ellas dedicaremos una próxima obra.“ (Sartre, *ibid.*: 765)

Nota del traductor: "El prometido tratado de moral nunca fue concluso y se titulaba L'Homme.

Finalizo: Sartre, por lo dicho y por lo prometido no cumplido, puede ser considerado un metafísico del Ser y de la Nada? Personalmente, creo que no pasa de un dramaturgo apasionado confesor y defensor del ideal humanista de su pueblo francés: el de la eterna: égalité, fraternité et LIBERTÉ!!!

4.3.3.2 - **El ejemplo de la vida y obra mironianas, como *praxis* de la moderna conciencia existencial antinihilista, gracias a la descubierta del poder de nuestro devenir creador, que el pintor catalán simboliza a través de su signo pictórico: *LE NEANT*.**

Prenotandos:

Los nuevos caminos antinihilistas que rompe la fuerza del espíritu de poetas y filósofos contemporáneos.

Cada época o *moment* de la Historia tiene su peculiar espíritu, que se revelaría por la vía que, -según nuestro Miró, refiriéndose a los pintores contemporáneos que admira en su juventud,- abre el impulso espiritual “dels elegits”:

-“Camí únic, arrollador, l’impuls del gran motor espiritual-dels elegits”(Miró-Declaraciones : 137).

Jung, citando CARUS y refiriéndose a los poetas y artistas en general, escribe:

-“Aquél a quien llamamos de *genio*, se caracteriza por su manera especial de manifestarse; un tal espíritu, superiormente dotado, es marcado por el hecho de que, por más plenas que sean su libertad y la claridad de su vida, es, sin embargo, determinado y conducido en todo por el inconsciente (yo prefiero llamarlo de “ para-consciente ”) , ese dios misterioso que lo habita (a quien Hegel llamará de “ subjetividad infinita y espiritual en sí misma ”) ; así, brotan de él, visiones sin que sepa de dónde vinieron; es impelido a actuar y a crear, sin saber para qué fin, dominado por un impulso que lo lleva al devenir, y al desenvolvimiento, el mismo no sabe por qué.” (Jung, 1987: 90).

Estos espíritus “geniales” o “elegits”, que representan el alma de una época, retoñan en cada nueva primavera del espíritu de la Humanidad, en su caminar para instaurarse en el Infinito o Absoluto, conforme el paradigma hegeliano.

Es por esta razón que Jung señala que son estos espíritus visionarios los que matan el hambre del espíritu de sus contemporáneos. Afirma:

-“Tocan las regiones profundas, donde todos los seres vibran al unísono y donde, por tanto, la sensibilidad y la acción del individuo (poeta) abarcan toda la Humanidad” (Ibid.: 93)

A partir de Nietzsche y Heidegger, entran en este espiritual juego renovador y sustentador, no sólo los espíritus de los poetas mayores, sino también el de los filósofos mayúsculos, que, conforme G. Amengual recuerda, refiriéndose a la “sobresaturación de la historia”, no se restringen a lo histórico o no se conforman a vivir intelectualmente por cuenta del pasado y así siendo, citando palabras de Nietzsche en su ensayo: *Consideración intempestiva de la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* (1876), estos auténticos filósofos se distinguen de aquéllos que: “se apartan cómodamente de la vida”, como “ociosos paseantes en el jardín del saber“. -establecido-(G. Amengual, 1995:5)

De hecho, resulta verdaderamente desafiante esta constatación: -que refuerza la tesis hegeliana sobre la universal dinámica y temporalmente sintónica “infinita subjetividad del espíritu humano”- la de que la consciencia de la dicha Modernidad y Pósmodernidad sean anunciadas, al mismo tiempo, por poetas y filósofos hodiernos, quienes con una misma voz y sentimiento traducen el estado de espíritu de desespero nihilista del hombre de nuestro tiempo y, a la vez, señalan con la luz y fuerza privilegiadas de sus espíritus lúcidos y fuertes, el camino que debemos seguir para superar o traspasar este mismo desespero o nihilismo

Así, por ejemplo, resulta fácil establecer un parangón entre el personaje *El Convaleciente* de la obra *Así habló Zaratustra* nietzscheano y los personajes de Maeterlinck, que Kandinsky, en el campo del pensar poético, aduce como ejemplos de una misma gesta antinihilista del sobrehumano esfuerzo del angustiado hombre de nuestro tiempo. Cotejemos:

El personaje nietzscheano: que se convalece de su nihilismo, irguiéndose, gracias al ejemplo de “sus animales”, que simbolizan en toda la obra, la descubierta del valor también absoluto de lo terreno o natural, toma nuevo aliento y encara con espíritu lozano las exigencias de la vida y ve, con nuevos ojos, todas las cosas del mundo de su entorno:

-“Finalmente, al cabo de siete días, se irguió Zaratustra en su lecho, cogió una manzanilla, la olió y descubrió su grato perfume. Entonces, sus animales juzgaron que había llegado el momento de hablar con él.

“Oh Zaratustra”.dijeron, “ya hace siete días que estás postrado, con ojos cansados; no quieres, finalmente, ponerte otra vez de pie?.

Sale de la caverna (las tinieblas) ; el mundo está a tu espera como un jardín. Juguetería está el viento con intensos perfumes, que están a tu espera y todos los riachuelos gustarían seguir tus pasos.

Por ti, que estuviste solito siete días, anhelan todas las cosas. Por amor de Dios, sal de una vez de esta caverna! Todas las cosas quieren ser tus tebibes!

Vino a ti algún nuevo conocimiento, amargo, doloroso? Como masa fermentada, estuviste postrado, tu alma crecía e hinchaba, saliendo fuera de todos los costados. ”

“Oh mis animales”, respondió Zaratustra, “continúa a cuchichear así y dejad que os escuche. No imaginan cuánto me conforta oírlos cuchichear; donde se parlotea, ya el mundo está allí, como un jardín”. (Nietzsche, 1987: 223).

Los personajes de Maeterlinck, conforme los analiza Kandinsky, también se encuentran postrados, en la caverna de su interioridad, donde reinan las tinieblas del nihilismo o del desespero existencial o del “oscurecimiento espiritual”:

-“La tiniebla espiritual, la inseguridad de la ignorancia y miedo ante ella, constituyen el mundo de sus héroes. Maeterlinck es quizás uno de los primeros profetas, uno de los primeros informadores-artistas y visionarios de la decadencia que hemos descrito (la nihilista) . El oscurecimiento de la atmósfera espiritual, la mano destructora y al

mismo tiempo dirigente, su miedo desesperado, el camino perdido, el guía ausente, se refleja claramente en estas obras.“ (Kandinsky, opus. cit. 41).

Mas, estos mismos personajes maeterlinquianos, según Kandinsky, también se incorporan ultrahumanamente y buscan y descubren luz entre las tinieblas, gracias a la “fuerza invisible y tenebrosa de sus almas”:

-“Sus *Princesse Maleine, Sept Pricesses, Les Aveugles, etc.* , no son seres humanos de tiempos pasados, como pueden parecernos los héroes estilizados de Shakespeare. Son directamente almas que buscan entre nieblas, que corren peligro de ahogarse en la niebla, y sobre las que flota una fuerza invisible y tenebrosa.” (ibid.:40).

La otra cara del nihilismo: la de su ansia metafísica.

Si nadie pone en tela de juicio la verdad del aforismo de sabiduría popular y evangélica: “el árbol por sus frutos se conoce”; del mismo modo, nadie duda de la verdad de este otro, que me saco de la manga: por el tipo de hambre se conoce su hambriento. Este último valga para asentar mi proposición inicial: la de que el nihilismo del hombre moderno, paradójicamente, lo hace hambriento de Absoluto. Com un hambre de Absoluto de quien buscó, en vano, saciarla en la mesa de la racionalización ilustrada. Mesa harta que, pese sus apetitosas y utilitarias viandas técnico –científicas, sólo consiguió, sin embargo, matar el hambre de su cuerpo y, paradójicamente, aguzó su hambre de su espíritu, con su consecuente depauperación nihilista. Gabriel Amengual, apoyado en el pensamiento antinihilista de Heidegger y Horkheimer-Adorno, constata:

-“El gran esfuerzo, y quizás la mayor aportación, del pensamiento europeo es la racionalidad, el dominio teórico y práctico de la realidad, y su concreción en la administración empresarial (la empresa capitalista) y burocrática (el Estado), y en general el sistema de la ciencia y de la técnica. Pero esta aportación – que no es algo marginal, sino una dimensión del todo, afecta al todo de la historia y la sociedad europeas -termina en

fracaso, en sin sentido, en pérdida de libertad y del sentido, en el nihilismo.”. (G.Amengual, 1996: 158).

Este diagnóstico de “hambre espiritual”, que caracteriza la de la experiencia nihilista de la Modernidad y Pósmodernidad, es también mi profesor Amengual quien, con su conocida agudeza y lucidez de pensamiento, en su reciente obra: *Presencia elusiva*, al tratar del nihilismo en su tópico: *Derrumbamiento personal y experiencia religiosa*, ejemplificando con la experiencia vivida por Salvador Pániker, así lo especifica:

-“El nihilismo se manifiesta en el contexto de la vida, cuyos rasgos hemos descrito anteriormente, también como su ruptura y derrumbamiento.” A mí se me acabó la vida a los 35 años, y lo que Ha venido luego Ha sido regalo. Propina. Gracia ”. Salvador Pániker, de quien procede esta afirmación, Ha descrito así esta experiencia:

-“En primer lugar, me ha quedado la conciencia nítida de que uno puede (derrumbarse de manera absoluta – recuérdese la postración de Zaratustra) en cualquier momento. Esta conciencia me acompaña siempre, y me proporciona un cierto *plus* de lucidez. Quisiera que eso quedara claro: a mi juicio, quien no ha experimentado el ilimitado potencial del nihilismo de la condición humana, sabe poco de la vida, y difícilmente podrá profundizar en las cosas. (Y de ahí, por cierto, ese tufillo de superficialidad que se desprende de las personas excesivamente sanas).

Plus de lucidez, digo. Cuando uno Ha sido visitado por la nada es improbable que se deja engatusar con folklores ideológicos. ”

Y continúa mi profesor:

-“También para S. Pániker esta experiencia del nihilismo es una experiencia religiosa, tal como a continuación de lo anterior declara:

-“En segundo lugar, sigo creyendo, y no de manera ingenua sino crítica, que si se pierde el referente numinoso, todo se aplasta. Sigo creyendo que el animal humano es un

sistema abierto a lo trascendente, y que quien se cierra a lo trascendente [...] amputa su vida, y acaba apuntándose a cualquier cosa.” (G. Amengual, *ibid.*: 180).

A mi juicio, no hay duda que esta pérdida de referente numinoso por parte del hombre hodierno, se deba en gran escala, a los avances técnico-científicos de la racionalidad, que dejó embaucado y embotado su espíritu, tal como lo hicieron las lloriqueadas “ollas de pan y cestas de pan egipcias”, en el espíritu de los hijos de Israel en su marcha libertadora por el desierto del Sinaí.

Paradójicamente, sin embargo, el indomable y siempre hambriento espíritu humano, a partir de esta seductora y frustrante experiencia, aumentó su “*plus de lucidez*” y pasó a descubrir nuevos horizontes, abiertos más allá de los cerrados y angustiosos del esclavista Egipto de una razón apenas empiricista. Aprendió, finalmente, que “no sólo de pan vive el hombre” y de esta forma, a tuertas, recrudesció lo que H. Read llama su “ansia o anhelo metafísico”, como bien recuerda la junguiana Aniela Jaffé, al constatar:

-“Pero como observa Hebert Read en su *Historia concisa del Arte Moderno*, la ansiedad metafísica no es sólo alemana, septentrional. Hoy caracteriza a todo el mundo moderno.” (A. Jaffé, cit. In”Jung, 1966: 265).

Quiero decir, con lo expuesto, que el hombre moderno, por los estrecho y utilitarios caminos del dominio del acontecer de la causalidad de su saber, aprendió con ello que la realidad concreta, tanto la suya personal, cuanto la cósmica de su entorno son mucho más ricas y misteriosas de lo que pensaba, a punto de escaparle de su total control empírico. Y por eso, sintió la necesidad de lo mítico o teológico para entenderla en su verdadera esencia. Parafraseando el Estagirita, podría decirse que los postulados junguianos antipsicologistas de los poderes de una mente que trascienden los del cerebro y los billones de años luz con que tiente medir, impotente, la grandeza infinita del espacio sideral lo tornaron irremediabilmente “amigo del mito”.

El hombre actual, como el mismo Aristóteles constataría, si viviera en nuestro tiempo, comienza a plantearse el problema metafísico de la realidad (*aporon*), desde una nueva perspectiva trascendente y no apenas empírica: la de la “física de lo trans”zubiriana ,y, por este motivo, es capaz de admirarse (*thaumatón*) y de reconocer su ignorancia (agnoein) y de esforzarse para alcanzar una intelección metafísica de la misma, o sea, la de su sentido esencial (*eidinai tó epitasthai*), sin quedar preso apenas a las ventajas utilitarias de su conocimiento. (Aristóteles,1990: 982 b/15-20).

Por otro lado, no hay duda de que, como afirma Kandinsky, este giro espiritual de valorización y de admiración por el lado mítico, interior o esencial de la realidad, se hace más evidente en las producciones artísticas del espíritu humano. Señala:

-“La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real”. (Kandinsky, op.cit.: 40)

En el campo del pensar filosófico también se opera esta misma constatación del profesor y artista ruso. Por ejemplo, como ya cité, Apel, apoyado en el punto de vista heideggeriano, coloca como uno de los requisitos de su *Transformación de la Filosofía*, el de descubrir la importancia del saber esencial de lo poético, frente a la del saber apenas empírico o dicho científico. Así siendo se pregunta:

-“Haciendo una serena reflexión podríamos preguntarnos: es, pues, verdad que en el lenguaje usado cotidianamente el ser del ente se despeja en su contenido esencial?. No es antes bien aplicable al lenguaje cotidiano lo que Leibniz decía de las palabras que son“ cálculo del entendimiento? ”.(Apel, 1985: 93,I)

Y luego a seguir responde a esta cuestión:

-“Mientras la literatura (la obra de arte en general) , justamente por su libertad imaginativa (que no es total independencia ontológica) frente a lo factivo, eleva el ser a la verdad, lo fáctico, el por qué del aquí y el ahora del ente a que va dirigido el interés práctico del hombre por la relación medio-fin, es lo que tienen en cuenta las ciencias

empíricas, que por su naturaleza están destinadas al dominio técnico de lo que se presenta intramundaneamente y tienen por ello que fracasan cuando quieren “explicar” el ser-constituyente del mundo- de cualquier fenómeno”. (Ibid.: 97).

Este poder heurístico noemático del verdadero saber del arte creativo se debe a su naturaleza mítica, que ilustro, de cabeza a los pies, con el ejemplo mironiano.

A este respecto, recuerdo de nuevo que el *ubi*, por donde transita el saber de la aporía, utopía y del mito artísticos, es el del metafísico *kenon* aristotélico.

Así, ahora, ha llegado el momento de señalar que este espacio infinito que posibilita los referidos saberes artísticos es el creador del infinito e infinible azar (*tyqué*), entendido, helénicamente, en su versión latina, como *casus e fortuna*, o sea, como posibilidad creadora. Quiero decir que la genialidad artística se abre caminos por los insondables lugares del *kenoma* – palabra gnóstica- de la también inconmensurable grandeza de la facultad creadora del espíritu humano. Sus posibilidades, pues, son las mismas que las inimaginables de la CASUALIDAD, sin estar jamás maniatada por la causalidad.

Por este motivo, el Estagirita, no comienzo de mi estudio, nos recordaba que las aguas del arte no son las de la ciencia, supuesto que el arte no dice referencia a lo que existe o se produce necesariamente, sino algo jamás existente: “que puede ser o no y cuyo principio reside en la persona que lo hace”, y citando Agatón nos recordaba el fecundo apareamiento entre el arte y el azar:

“*El arte ama el azar, como el azar ama el arte*”.

(Aristóteles, 1991: 1140 a).

Por lo dicho, comprendese la razón del por qué sea el concepto de *azar o acaso*, el último eslabón que nos faltaba para completar esta cadena que forma la riqueza dinámica de la realidad interior de todas las cosas creadas, cuya intelección de su enigma es la del saber trascendente del sabio *filomithos*, que caracteriza, sobre todo, el saber creador de todo genuino artista. Por supuesto, sin la posibilidad del acontecer de la *casualidad*

creadora, la realidad de la aporía, de la utopía y del mito, con su subyacente espacio infinito, carecería de sentido y sería imposible su concepción ontológica.

Si me preguntan quién, teóricamente, -entre los artistas plásticos de nuestra época, mejor sintetizó y expresó con pocas palabras esa nueva conciencia del hombre hodierno, y quién, movido por una ansiedad metafísica despertó para una conciencia de espacio sin fronteras, sean ellas lunares o sublunares, que le urgieron una acción creadora con los mismos horizontes y con todas las subsiguientes angustias y responsabilidades y esperanzas- yo diría, haciendo coro con muchos autores, que ese artista fue el ruso, Naum Gabo, de formación, fundamentalmente germánica y naturalizado norteamericano, cuyo pensamiento a este respecto expone en su *Manifiesto Realista* (1920). H. Read sintetiza así las ideas del escultor ruso sobre esta dimensión metafísica del espacio concebido no como estático volumen físico, sino como una viva y fértil matriz cósmica -el fecundo *kenoma cosmológico* de los gnósticos-donde todas las cosas creadas se mueven y crecen a contento de su propia *casualidad*, *suerte o fortuna*, y no apenas de su circunstancial y monacal causalidad:

-“Es suficientemente evidente a todos el hecho de que una de las características relevantes de la época moderna sea la de haberse vuelto más consciente del espacio como tal-esto es, como la extensión continua en la que nosotros, y todos los objetos de la percepción existimos. En su sentido más general, el artista occidental se volvió más conscientes del espacio, desde que Giotto comenzó a dar la ilusión de tridimensionalidad a las figuras de sus cuadros. Mas el espacio como concepto no tiene necesariamente relación con la existencia de los objetos dentro de él. El espacio no es necesariamente “un volumen monolítico”, también puede ser concebido como el propio continuo, “como una profundidad continua.” Es eso, de cualquier manera, lo que dice Gabo, y toda su obra puede ser vista como una imagen cinética. La idea constructiva, dijo él, reveló una ley universal, o sea, la de que “los elementos de un arte visual tales como líneas, colores y formas, poseen sus fuerzas propias de expresión, independientemente de cualquier asociación con los aspectos externos del mundo”. (H. Read, 1983 : 148).

Recuerdo a este respecto, que el Arte Nuevo propugnado por Kandinsky, se apoya en este postulado de la libertad absoluta del color y la forma como realidades autónomas a

servicio del artista para representar sus vivencias interiores, que le despierta su interacción dinámica con la esencia dinámica e interior de todas las cosas.

Sobra recordar que nuestro coterráneo Joan Miró fue y permanece siendo aun, a través de su vasta obra artística, uno de los más vigorosos exponentes, sino el más fuerte, de esa nueva y moderna concepción de la metafísica simbólica del espacio, con su implícita hambre de infinita libertad creadora, ahora expuesta, y que, según nos revela, se esforzó para que todos sus trabajos artísticos la hiciesen real y aprehensible.

Miró Ha dit...

-“Em vaig refugiar en l’absolut de la natura.Volía que les meves taques semblessin obertes a la crida magnética del buit (*kenos*) perquè hi fossim accessibles. Estava molt interessat en el buit, en la buidor perfecta. Ho vaig expressar amb els fons pàl·lids y els gests lineals de la part superior van ser els senyals de la progressió del somni”(Miró-Declaracions,1993: 194).

-“Fins i tot les marques casuals que deixa el pinzell quan el netejo em podem suggerir el començament a’un quadre “(*ibid.*: 382)

-“La immobilitat em fa pensar en grans espais on es produeixan moviments que nos s’aturen en un moment donat, moviments que no tem una línia [...] Als meus quadres, les formes hi són mòbils i immòbils alhora.[...] Con que no hi Ha línia a’horitzó ni punts de referència en profunditat, es desplacen en profunditat. També es desplacen en superfície: un color o una línia mena fatalment a un desplaçament de l’angle de visió. A l’interior de les formes grosses, n’hi Ha de petites que es belluguen.I en mirar el quadre en conjunt, les grosses a la vegada esdevenen mòbils.Es pot dir que, tot conservant la vida autònoma i sense modificar-se , s’espentegen”. (*Ibid.*: 424).

EL FAKTUM MIRÓ

1-El significado antinihilista del *NEANT* mironiano.

No tengo dudas de que la metáfora mayor del texto pictórico-poético de nuestro artista es la que traduce su signo-símbolo del *NEGRO*, que titula: *LE NEANT*, y que forma parte del grupo de los veintiún signos mágicos, que componen, como él mismo dijo, su: “Cortège des obsessions”, y, cuyo contenido metafísico existencial tuve la oportunidad de analizar en la primera parte de mi presente estudio.

Señalaba, entonces, la originalidad de Miró en transgredir el sentido inmediato y obvio del negro como ausencia de color o nada de color, conforme atesta su percepción física, dándole un nuevo significado traslaticio metafísico existencial, elevándolo, así, a la categoría de signo-símbolo de *Le Neant*, o del ser del no-ser o nada humano y cósmico, entendido éste como un devenir creador.

En aquel primer momento, también tuve oportunidad de exponer:

1) que esta asociación del negro y *Le Neant* creador tenía origen semita-cabalístico, citando estas palabras del profesor semita A . Safrán:

-“Sólo Dios ejerce plenamente su función de Creador *ex nihilo*, no cuando “ hace ”la luz, sino cuando“ crea ”las tinieblas [...] y, a seguir este mismo autor, catequético, recuerda:“ la formación de la luz es mencionada por Isaías antes de la creación de las tinieblas, porque el profeta se dirige al hombre común, que aprecia, antes de todo, lo que es visible y útil. Pero en el orden divino, la creación de las tinieblas precede a la formación de la luz y así la noche precede al día (Esta orden, por lo demás, se Ha mantenido en el calendario israelita [...]

La antinomia original, el lugar, el vacío, las tinieblas, el frío se llenan de luz, calor. Nace la vida ”. (A . Safrán,1989: 250).

2) que pocos eran los estudiosos que tengan descubierto esta dimensión metafísico-creadora del negro. De entre esos pocos recordaba el pensamiento del poeta brasileiro C.Drumond de Andrade, quien, refiriéndose al color negro de su compatriota el grabador Goeldi, escribía:

-“Tus relaciones com la luz cómo se tejen? Amarías, tal vez, com el negro por ser negro, fijar un nuevo sol, nocturno?” (C. Drumond, cit. In: I. Pedrosa,1982:118).

También citaba, en mi versión castellana, las palabras proféticas, com las que nuestro inmortal Foix anuncia – com una forma poética, romanceada y didáctica, que tan sólo él sabe hacerlo -la gesta antinhilista o antimelancolicista de Joan Miró, como Heraldo de las genuinas Modernidad y Pósmodernidad. A este respecto, puntúo este trecho, que señala todo el salúfero efecto ético existencial que el *negro* mironiano consigue provocar en el espíritu nihilista desesperanzado de Foix, como hijo de su tiempo:

-“En Miró em guaitava, i m’escoltava, parat, i jo diria esquerpament, con si jo fos un espectre que s’esparpellava pel franc voler a’un déu antic, mig ESPITEGRAT I DESESPERAT”.

Ahora, en este nuevo contexto explicativo, creo que ellas serán entendidas mejor, en todo su trágico significado de expresar la moderna conciencia existencial en su doble faz: desesperanza/esperanza. Por esta razón, las transcribo en su versión original catalana, y en su totalidad textual:

“NEGRE

No he amagat mai com gaudeixo amb l’olor del quitrà . Já de noiet m’agradava que em duguessin als pobles mariners para a acostar-me a les barques quan les enquitranaven.I em feien molt content els pescadors o el fuster de naus si em deixaven submergir el cullerot a la perola del quitrà.Aleshores, l’omplía al ras, l’aixacava bem alaire, el decantava i fruía , meravellat de veure com l’espès betum sénfonsava, lentament, a les negrors viscoses del líquid del perol. Si m’ho permetien, hi tornava ; cada cop més amunt y més poc a poc. Com

que l'enquitranat dels bots i de les barques de mijana es feia a qualsevol hora del día, vull dir quan vagava, jo triava els matins, per tal com a la meravella de veure aquella negra espessor com es barrejava, i a'ensumar-la voluptuosament, hi ajuntava el goig dels ulls a descobrir els colors de l'iris a la vora dels grumolls del betum, quan feia sol i hi tocava.No fa pas gaires anys que En Miró em va descobrir quan més em delectava en aquest joc, m'hi entretenia i m'hi distreia.Però no pas vora mar, sinó en una ciutat boreal on jo ajudava tot de noeis que havien decidit a'enquitranar tota paret, toda façana, tot monument de superfície grumollosa.

-Heu vist, Miró? Aquestes noiases sostenen, engrescades, que els negres bituminosos haurien de cobrir gairebé la meitat de les construccions a'una ciutat moderna. A parer a'elles, el quitrà no solament enforteix la vista sinó quela seva flaire, contra el parer a'alguns doctes, té altíssimes virtuts envigoridores i acreix l'energia viril. Milers de cordes enquitrenades haurien de penjar en to indret , com a element decoratiu, i no desdiria gens que els urbanistes projectessin i arregessin fontanes i brolladors públics a'on els quitrans més purs eixissin amb llur densa i voluptuosa consistència .

En Miró em guaitava, i m'escoltava, parat, i jo diria esquerpament, con si jo fos un espectre que s'esparpellava pel franc voler a'un déu antic, mig espitegrat y desesperançat.Vaig comprendre que era ell , En Miró, En joan Miró del Passatge del Crèdit, que dirigia aquella arriscada operació embatumedora de franca tendència subversiva.

-Així sou vós, Miró , el cap a'empresa i el projectista a'aquest enquitranament general.

-Idó, qué crèeu-em va respondre , en baleàric.

-Mireu...

-Escolteu, Foix: Esperonar pertot el negre, és un deure en AQUESTS TEMPS A'UNIVERSAL MALENCONIA.No, però, el negre ombriu ni el marmori, ni el fuliginós.El negre que jo propugno i provo a'evocar és orgànic, articulat i vigorós;un negre amb blancs latents .Ara per ara, i em sembla que no em caldrà rectificar mentre pintaré , el

quitrà m'ajuda a descobrir i a reivindicar les seves opulentes possibilitats. Recordeu, Foix i vosaltres , nobilíssimes i expertes damiselles que m'ajudeu en aquesta tasca, que, dels quatre colors preferents – el blanc i el negre, i el vermell i el groc- és el negre, enfront del parer de molts, que sostinc que els conté virtualment a tots. Puix que, - i si això em passa a mí, bé deu passar a a'altres- és damunt un fons negre càlid , i jo diria que gairabé manyac, que els vermells més fungents , els grocs , que dieu vós “celibetaris”, els blaus esperançats o decadents i els verds de tot gruix catalogats o delictius ixen, dansen , amoragen, fecunden i proliferen amb calor vital.

Já En Miró em canvia el pinzell per un altre de número superior que no es troba gairabé mai a les droguerries, m'allargava una galleda de quitrà embravit i, com el vinyater que té pressa per a regar el ceps de calç , perquè s'escalfin, va tombar per la primera cantonada, a la dreta , on no he estat mai. i on potser mai no aniré.”(J.V. Foix, 1975: 459-461).

Concluyendo, creo que este antológico texto de Foix resume magistralmente todo el sentido ético existencial, renovador y esperanzador del mironiano signo-símbolo de *Le Neant* o del *Negre*, cuya presencia a través de las gruesas pinceladas (amb un pinzell de número superior que no es troba gairabé mai a les drogarries), marcará toda la producción artística, sobre todo, la de sus gigantes murales, al aire libre, a partir de su último autorretrato: 1936-1960, marco de su última y definitiva fase de su estilo y que ya tuve oportunidad de comentar en la IIIa. parte de mi estudio.

Subrayo, todavía, que la ciudad escogida por Miró, como “cap a'empresa i projectista a'aquest enquitranament general “es “boreal”, o sea, perteneciente al norte europeo, cuna del nihilismo. Actitud de espíritu que, sin embargo. Como recordaba arriba la junguiana Jaffé, ella no es apenas “rubia” sino que: “Hoy caracteriza todo el mundo moderno.

2-El “*Heràclite a’ Ephèse* “mironiano (1965) : el Sol (fuego) como eterno y originario principio armonizador del *Panta sei* heraclitiano.

Para cualquier estudioso resulta, de veras instigadoras estas dos constataciones:

1^a) Tanto la del hecho de que Miró ilustre la obra de Heráclito, con un trabajo, que compone su extensa obra gráfica ilustrativa, compuesta, nada menos, de 260 “libros de Miró” y “libros ilustrados por Miró”, con un total de mil quinientas ilustraciones. Esta elección, precisamente, de Heráclito, por sí sola, nos atesta la profundidad saber mironiano, puesto que Heráclito, según las palabras ya citadas de Hegel, es el padre del filosofar primero o esencial:

-“Heráclito fue el primero a formular la naturaleza del Infinito- el primero a concebir la Naturaleza como infinita en sí; su esencia como un proceso. A partir de él mismo comienza la existencia de la filosofía.” (Hegel, cit. In”J. Brun,1969: 44).

2^a) Cuanto la del hecho de que, en esta pequeña obra, con apenas el comentario gráfico pictórico poético de un único fragmento, Miró consiga condensar el pensamiento metafísico central del maestro de Éfeso. Pensar este que dirige el filosofar esencial de todos los tiempos, especialmente el moderno nietzscheano, como expliqué anteriormente. Lo curioso, en esta historia, es que, por lo que sepa, Miró nunca frecuentó cualquier curso de Filosofía.

Su pequeño libro ,pues, con un lenguaje poético gráfico pictórico, contiene y comunica a su lector-espectador, la verdad central del pensamiento metafísico del más importante filósofo présocrático Heráclito, como filósofo del Devenir. La veta de este saber heraclitiano Miró la descubre en el contenido del fragmento 70, que forma parte, significativamente, del capítulo que trata de *La Naturaleza* (o del devenir de todas las cosas creadas.)

Dicho fragmento reza así :

-“*Ei mé élios en, meka tón allón astron eufrone na en*” (frag. 70 in: J.Brun, op. cit.: 151).

La traducción francesa , escogida por Miró, es esta:

-“*SANS LE SOLEIL, MALGRÈ LES AUTRES ASTRES, IL FERAIT NUIT*”

Señalo que estos diceses gáulicos componen el único texto escrito del referido libro de Joan Miró.

La originalidad de la lectura mironiana:

El profesor Jean Brun considera que este fragmento, con una lectura apenas literal, viene para enseñarnos que : “la distinción entre el día y la noche, que aparentemente parecen opuestos el uno a la otra, queda suprimida , puesto que los dos fenómenos derivan, pues, de un sólo factor”. (J. Brun, 1969:151, nota:40).

A mi juicio, frente a la interpretación literal y concreta del profesor francés, defiendo que el significado del fragmento va más allá de un sentido apenas físico o de naturaleza astrológica. Su sentido, pues, sería de orden metafísica. Y , pásmense, nuestro “metafísico” Miró así lo interpretó, conforme lo ilustra su texto gráfico pictórico que comentaré a seguir, cuyo contenido interpretativo lo resume el enunciado de mi proposición inicial : “*El Heràclite a’Ephèse* mironiano: el Sol (fuego) como eterno y originario principio armonizador del *Panta sei* heraclitiano.”

Veamos, pues, :

Miró, a mi ver, entendió muy bien que el significado del Sol heraclitiano, como arriba anteriormente expliqué, no es el concreto o físico de astro mayor, sino que evoca el significado del símbolo del Fuego Eterno (*pir aeizoon*), que comanda con medida cierta (*metra*) tanto el encenderse (*aptomenón*), cuanto el apagarse(*apobennimenón*) de todo lo creado y en devenir (frag.52) . Por otro lado, a la luz de este significado metafísico del Sol heraclitiano, Miró también y muy bien, que el otro fuego ,que llamo de “eternizable”, por su naturaleza adquirida, que el maestro de Éfeso llama de *pir aionion*, o sea, el fuego que es eterno , en cuanto esta vivo o respira (*aio-aemi*) ,es el propio de todas las cosas creadas.

Hijas nacidas del rayo creador (*keranos*) del otro Fuego Eterno por naturaleza, cuyo símbolo es el Sol.(frag.48)

A mi pobre ver, esta interpretación metafísica de la verdad que contiene el referido fragmento : la de que, sin la fuente originaria eterna (el Sol), el fuego o vida del ser del no-ser de todas las cosas creadas(la de los demás astros) se apaga o se hace noche, vale decir, se reduce a “nula nada ”, Miró la descifró como nadie, conforme lo demuestra su lectura que hace del fragmento y con la que ilustra su propio devenir creador, cuyo contenido expongo a seguir.

Contenido del saber de la lectura mironiana.

El texto gráfico-pictórico del librito se divide en dos partes:

a) una central, compuesta de ocho ilustraciones, progresivamente “numeradas” con la indicación de grupitos de minúscula líneas verticales, y, somándose a estas , una última(la nueve), propositalemnte, sin ninguna indicación serial.

b) una otra introductoria, compuesta de tres ilustraciones.

Así siendo, el texto completo se compone de 12 ilustraciones al todo.

Señalo, también, que , en nuestro caso, el personaje central es el Sol . Sólo que éste aparece de forma subrepticia, con su presencia, apenas indicada a través de los colores, con toda su gama de manifestación cromática y en la cualidad de hijos de la luz (del Sol). Interesaría, pues, a nuestro artista subrayar, con este detalle de colocar “apagada” la presencia directa del Sol, la idea central heraclitiana sobre el Devenir con sus leyes eternas de armonía y expansión, que reproduz el eterno ciclo de la vida y sus dos momentos dialéticos : vida/muerte y muerte/vida. A fin de cuentas , parece que Miró quiere decirnos sobre el pensamiento de Heráclito aquello que Hegel así resumió :

-“Heráclito dice que “todo es devenir “(*Panta sei*); este devenir es el principio. Este estaría implícito en la expresión heraclitiana : “El ser no es más que el no-ser”.(Hegel,cit. In: J. Brun, op.cit.: 43).

Quiero decir con ello, que la supresión de una alusión sónica directa del personaje central, el Sol o el Fuego, es fruto de una intencional substitución metonímica de la acción (el Devenir) por su agente (el Sol).

Después de estos esclarecimientos paso a la lectura de las ideas sobre el Devenir Heraclitiano, que traducen las nueve ilustraciones referidas del texto central del librito:

-Com las 8 primeras y “numeradas” de I a IIIIIII, todas ellas aguafuertes e aguatintas en colores, respectivamente, con estas medidas en mm: (220x110); (125x160);(180x82); (125x170);(182x110);(140x180); (207x92);(125x180), nuestro artista, básicamente, expondría estas tres ideas:

a) La del Devenir, concebido como un dinámico acontecer expansivo o *Panta sei*. Recuerdo a este respecto que el verbo griego *Seuo*, que define la acción del sujeto *Panta*, por su etimología evoca la idea de impulsión dinámica para frente. Esta noción dinámica expansiva del Devenir heraclitiano, Miró nos la hace sensiblemente aprehensible a través del movimiento espiral, zigzagueante u ondulante de las líneas de cada una de las ocho figuraciones.

b) La de un movimiento armonizado, provocado por la tensión de fuerzas antagónicas. Nótese, pues, que en todas las ocho figuras está presente el despliegue de estas dos fuerzas con direcciones antagónicas: la circular contra la linear; la ascensional contra la gravitatoria; la derecha contra la izquierda etc...El equilibrio de estas fuerzas está evocado por el papel unificador del fondo colorido, que las referidas líneas, en movimiento tensor, apesar de su dinamismo antagónico, jamás lo traspasan.

c) Finalmente, la de la idea heraclitiana del ciclo dialéctico de la vida y sus momentos: vida/muerte y muerte/vida, que Miró traduce con el simbolismo de la posición, ya sea vertical (vida) o ya sea horizontal (muerte) de cada una de las ilustraciones en juego. Com este continuo y cíclico “sube” (ana) y “baja”(*cata*), de las referidas ilustraciones,Miró

nos hablaría del enigmático ser temporal y a la vez eterno de las cosas creadas, conforme el Devenir metafísico heraclitiano.

Personalmente, creo que este pensamiento místico y metafísico heraclitiano le fue inspirado por esta traducción poética del frag.71, según la edición de Ives Battistini, que así reza: *VIVIR DE MUERTE Y MORIR DE VIDA*.

Ciertamente, se trata de una versión libre del fragmento 64, según la edición de Brun, cuyo texto griego transcribo:

Moroi gar mezones mexonas moiras lagjinousi.(op. cit.: 147)

Mi traducción literal sería: “En efecto, la muerte es una cosa superior, como superior es el destino que le cabe en suerte”.

El contenido de esta verdad metafísico- teológica me recuerda las palabras poéticas de nuestra mística Sta. Teresa: “A tan alta vida espero que muero porque nomuero”.

El citado autor dedicó su obra: *Herclite d'Éphese*, de 1948, a nuestro Miró con estas palabras, escritas con su propio puño y letra:

“A Joan Miró, avec mon admiration pour son oeuvre de SOLEIL”(sic)

Este ejemplar se encuentra en la Fundació Pilar i Joan de Palma de Mallorca.

Con la última ilustración, intencionalmente, sin referencia ordinal, conjeturo que Miró con este detalle, indicaría un corte en el contenido temático de su narrativa anterior. Pienso, pues, que con esta última ilustración no “numerada” Miró deja de hablar del Devenir de Heráclito para pasar, ahora, a hablarnos del Devenir creador de sí mismo. Efectivamente esta ilustración me sugiere estas dos cosas: a) una explosión de vida creadora, evocada por la posición vertical de la ilustración y su “*big-bang*” de colores; b) la presencia del artista, evocada por su contraseña: la cruz. Por todo ello, conjeturo que esta ilustración tendría el papel narrativo de una conclusión del texto anterior, cuyo contenido sería este: todo lo expuesto anteriormente sobre el Devenir heraclitiano le dice respecto, puesto que su vida (la cruz) fue para él (Miró) un devenir creador (la explosión de colores).

Toda esta ensoñada interpretación, fruto de mi confesada *rauxa* catalana, la fundo sobre el contenido cristalino de las verdades que nos revelan las otras tres ilustraciones, que componen la otra parte, que llamo introductoria, del libro. Explico:

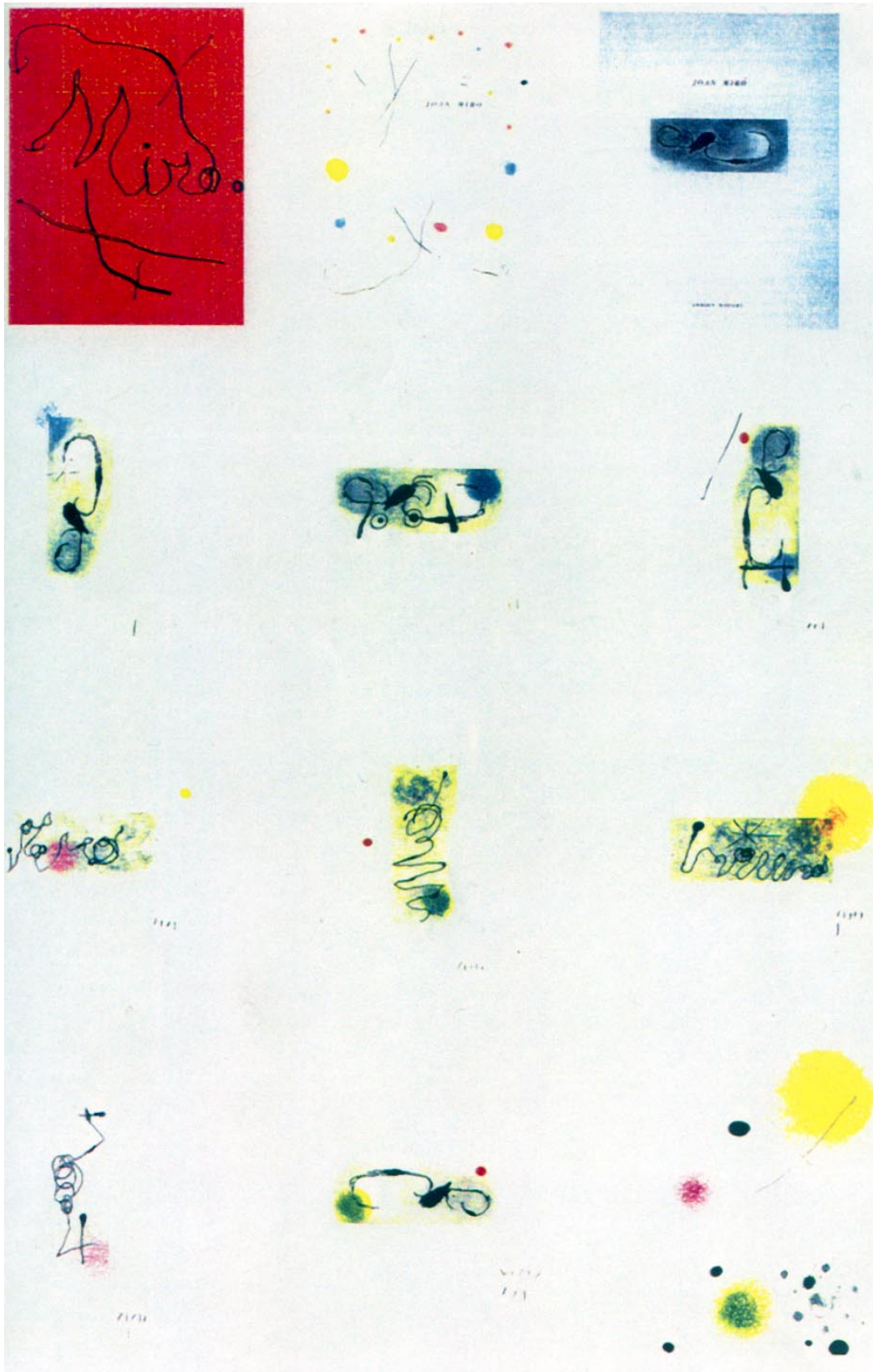
-La 1ª, un aguafuerte (282x247 mm) sobre tela color naranja, que ilustra el forro (*chemisse*), a primera vista sugiere la figura extraña de un “antropoide”, encorvada hacia el suelo, cuyo gesto parabólico de sus espaldas, sin embargo, queda quebrado por una línea roja que, por su formato ascensional, sugeriría un penoso movimiento contrario hacia arriba, como lo sugieren también las líneas cruzadas, que están a sus pies y que forman el ya comentado signo-símbolo de la cruz/pájaro, la marca registrada de su identidad artística. A partir del contenido de esta ilustración introductoria no tengo ninguna duda sobre la pertinencia de mi afirmación anterior sobre que el tema del libro sea, principalmente, hablarnos, fundado en Heráclito, de su propio Devenir creador artístico. Separando, pues, la línea superior de tal figura, como ilustra mi ilustración, aparecen con todas sus cuatro letras alfabéticas su asignatura: MIRÓ. Con este detalle este, de forma sutil o a la mironiana, el autor nos dice, con todas las letras, que el tema del libro es, de hecho, su persona y su trabajo artístico.

-La 2ª, un aguafuerte y aguainta en colores (310x240mm), que ilustra la cubierta del libro, tiene de nuevo el mismo tema de la anterior: la persona de Miró con su identidad artística de pintor. Miró nos dice esto, a través, de estos dos recursos: las cruces que lo representan y la danza de los colores primarios: el carmín, amarillo y azul, junto con el originario negro, que el propio artista orchestra en un ritmo casi circular

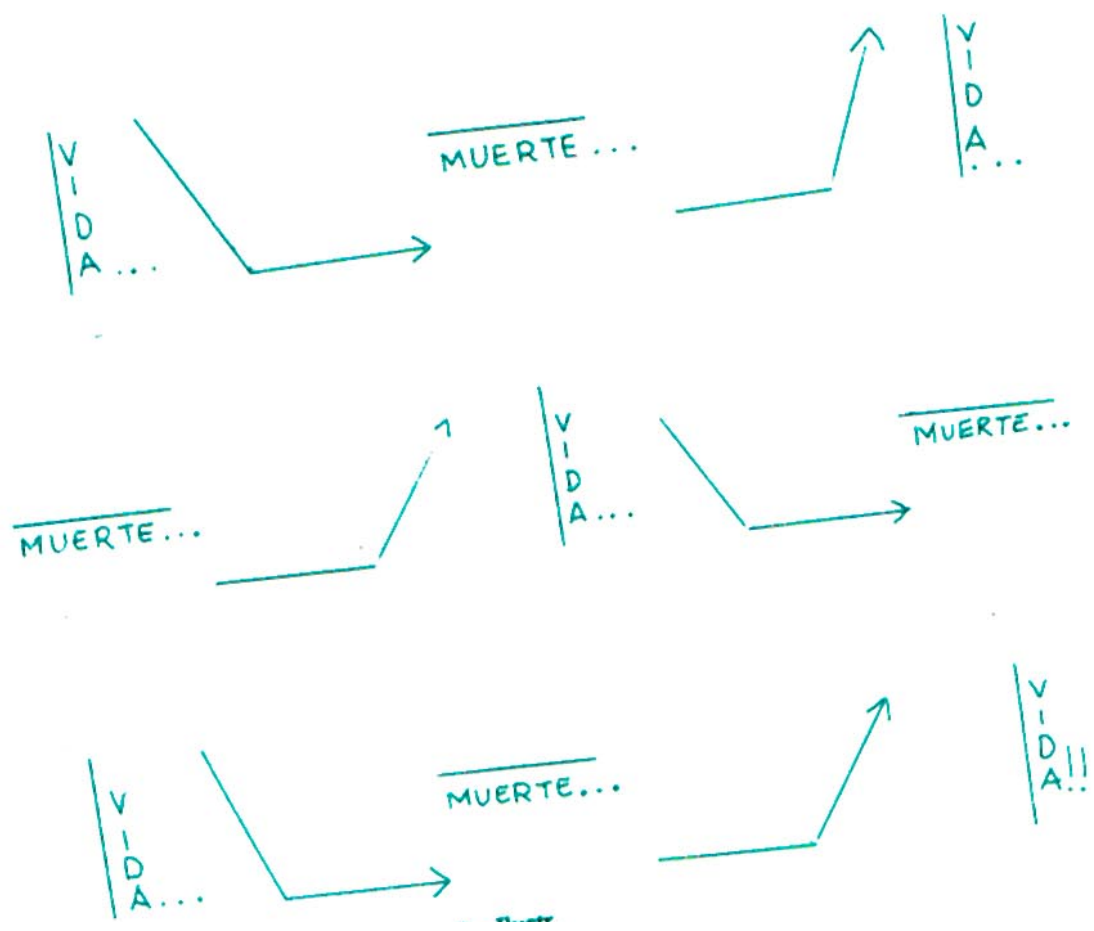
-La 3ª, un aguafuerte (60x145mm), que sirve como página de título, que, a mi ver, tendría la función de índice de los temas tratados en su enigmático librito: 1) el Devenir como movimiento creador expansivo (sugerido, en la figura, por las líneas que se abren); 2) la armonía de este movimiento, nacido de la tensión entre fuerzas antagónicas (sugerido por el celeste poder armonizador del azul); 3) el ciclo vital de vida/muerte/vida...(sugerido por el negro con fondo carmín/azul).

Confieso que el contacto manual con este oracular librito de Miró, manoseándolo con guantes quirúrgicos sobre una mesa de una de las salas del subsuelo, donde se

encuentran los archivos de la Fundación Joan Miró de Barcelona, y estando ayudado por la inteligente estudiosa de la obra de Miró, Carme Escudero i Angles, fue para mí una experiencia inolvidable y mágica. Por unos momentos sentí que pisaba el recinto sagrado del templo de Artemis, donde, según leyenda, se encontraba el libro de Heráclito y que fue incendiado por el tristemente célebre piromaniaco, Herostrato.



3 – Ilustr.



4 - Ilustr.

3-“Personaje en un paisaje cerca del pueblo” (1965): el estallido de vida, oculto en el *Neant* creador del negro mironiano.

En esta curiosa obra, realizada sobre la tela de una pintura de otro artista y en el mismo año que Miró compuso su “Heràclite d’Ephèse”, a mi ver, el artista expondría, también, esta idea herclitiana: la de que, en el Devenir, cada cosa nace de la muerte de otra, como ejemplificaba el presocrático:

-“La vida (zoé) del fuego nace o deviene (*ges*, derivado de *gignomai*) de la muerte(*thanatos*) de la tierra (frag.44 in op. cit.).

Y Miró, com esta obra, ya de cara nos diría lo mismo, o sea, : mi chispeante y coleante pintura superpuesta nace del seno de otra “muerta”, la de la tela de otro artista anónimo.

Por lo enunciado queda claro que se trata de una obra de profundo contenido metafísico, pese su aparente no pensado estilo *graffiti*, como el que caracteriza algunas producciones de su fase de “las pinturas salvajes” (1935), llamándolas, Miró, de “graffiti sobre papel de alquitrán”, cuyo propósito, en aquel entonces, era apenas expresar, com ellas, su libertad creadora a ultranza y su estado de espíritu angustiado e indignado por los trágicos acontecimientos sociales y políticos de aquella conturbada época, especialmente, en España. J. Dupin, refiriéndose a esos *graffiti* comenta: “pero lo que cuenta, al fin y al cabo, es la violencia, la evidencia de la inscripción, perentoria” (J. Dupin, 1993: 199)

En esta tela, en cambio, las pinceladas gruesas de negro alquitrán, a pesar de rápidas y espontáneas y lacónicas, obedecerían,paradójicamente, a una calculada intención y propuesta de carácter metafísico existencial: la de plasmar la idea de que, en el eterno ciclo vital del devenir, la vida tiene como su envés, la muerte y su complementaria, la de que la muerte tiene como su envés, la vida.

Veamos cómo Miró , genialmente, plasma, en su tela, esta idea central del Devenir heraclitiano, hartamente explicada, y que, ahora, el artista nos la traduce el artista con nuevos recursos simbólicos:

1) Con el simbolismo de su “Personaje central“ (el propio Miró). Su figuración recuerda la de su comentado autorretrato superpuesto (1937/1960). Cotejando los dos, encontramos, sin embargo, diferencias de profundo significado simbólico:

a) la de los ojos. Aquí no nos deparamos con unos ojos abiertos como los de la lechuza de Minerva que caracterizan los de su autorretrato superpuesto. En esta tela, los ojos del personaje están ocultos detrás de un antejo negro circular, evocando así, que con estas lentes oscuras, puede percibir el fulgor oculto o esencial de los objetos de la otra tela en juego, o sea, con ellas puede su alma, metafóricamente hablando, escrutar el fulgor revelador infrarrojo de los objetos del paisaje, con su palpitar de vida esencial que escaparía a la percepción física de los ojos del cuerpo;

b) la de su gesto de los brazos a lo alto, que faltan en el autorretrato. Con este nuevo detalle el artista simbolizaría, ahora, su vuelo creador, sobre todo, evocado por su brazo y mano izquierdos, con toda su fuerza instintiva no socializada, o sea, sin barreras, como sugiere su mano en forma de alas de pájaro, que falta en su brazo derecho.

c) la de las ténues pinceladas de blanco sobre el negro de la figura, reforzando así el poder germinal del negro. Kandinsky a este respecto enseña sobre el simbolismo del blanco:

-“Es un silencio que no está muerto, sino que, por el contrario, lleno de posibilidades

-“Es la“ nada ”juvenil, o mejor dicho, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial” (Kandinsky, op. cit.: 86).

2) Con el estallido de vida del seco tronco cortado y de la crateriforme roca del paisaje, evocado tanto por los sablazos en todas direcciones de las fumaradas del negro que exhala el inerte tronco, cuanto el cañonazo de amarillo - Kandinsky no dice también que el

amarillo “suenan como una trompeta tocada con toda fuerza o un tono de clarín” (ibid.:81) – que irrompe de la callada roca, rompiendo así su anterior silencio sepulcral.

3) Con la presencia de la “verde luna”. Recordemos que esta constituye uno de los 21 signos símbolo de su “cortejo de obsesiones”. Este signo, en este nuevo contexto, adquiere todo su simbolismo arquetípico de fuerza vital y cósmica, al unísono con la verdad que expresa la voz gritona del negro y de los otros colores citados que le hacen coro.

Resumiendo, Miró, con todos estos elementos simbólicos, “alquitrana” en el sentido de incendiar o dar nueva vida a la tela “muerta” del paisajista desconocido. Otro bello ejemplo del poder del devenir creador de nuestro artista, que, aquí, de nuevo, simboliza su *Neant* o negro alquitrán. Lo más tocante y curioso, sin embargo, desde el punto de vista estético, reside en la proeza de Miró conseguir que con su subversivo gesto de “*esperonar per tot el negre*”-como diría Foix- no profane ni destruya o apague toda la belleza silenciosa, luminosa y clásica de la tela que alquitrana. Mágicamente, ella recupera una nueva vitalidad en su idílica belleza. Milagros del espíritu creador de Miró.

La riqueza de esta tela mironiana no se agota apenas con lo dicho. Como para Miró todo tiene una vida oculta, como la descubierta en el seco tronco y la catatónica piedra del paisaje que reinterpreta genialmente, no es para extrañarnos estos dos aspectos de su proceso creador, nacido de:

1) su sensibilidad por el choque que le causa lo “imprevisto” de todas las cosas:

-“I l’imprevist! És una altra seducció. Ni que feu servir la mateixa fórmula, el mateix grau de cocció, no obtindreu mai el mateix resultat. L’imprevist provoca un xoc, i aixó és una cosa que m’atreu.(Miró-Declaraciones:426)

2) su intuir creador, según los postulados bergsonianos y defendidos también por Heidegger con su filosofía del lenguaje poético y por el Arte Nuevo de Kandinsky, que lo hace capaz de captar o escuchar, traducir, usufructuar, plasmar y comunicar la “centralidad” o esencia viva de todas las cosas, con que se tropieza en su cotidiano. Por

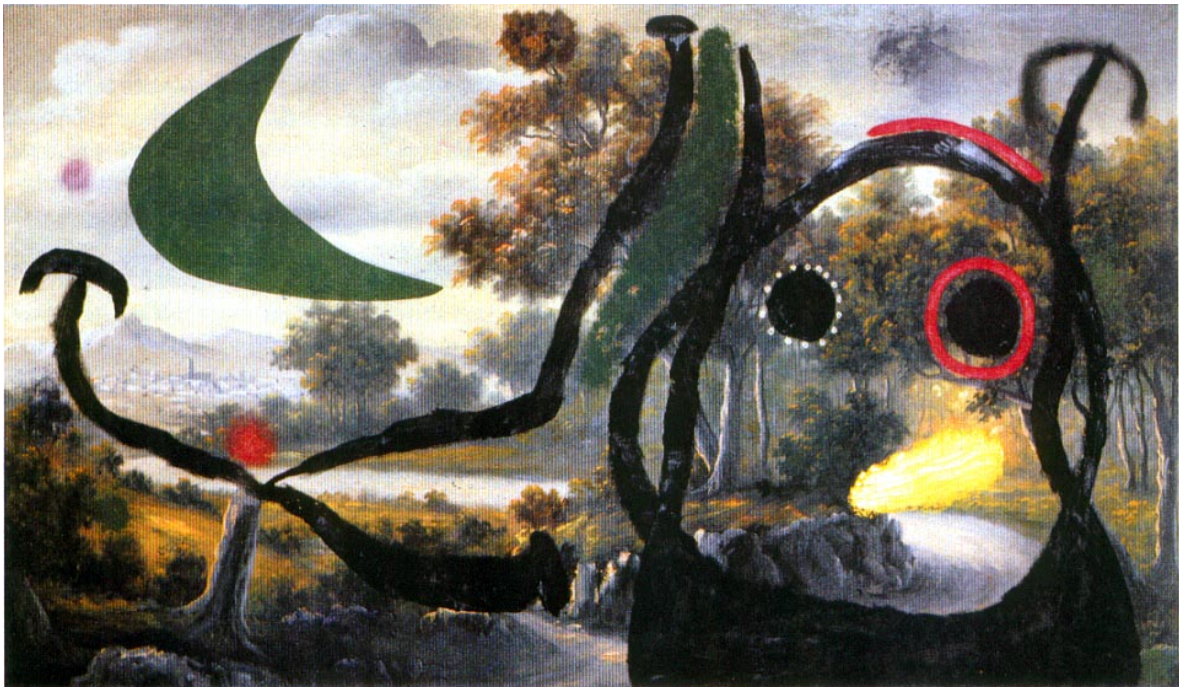
este motivo, hay que entender al pie de la letra estas declaraciones de Miró, que nada tienen de retórico:

-“Jo era a pagès”(Miró-Declaraciones: 230).

-“ Considero el meu taller con un hort, Aquí, caxofers.Allà, patates. Perquè els fruits creixin, s’han detallar les fulles, i en un moment donat s’Ha de podar.Treballo con un jardiner, con un vinyater.Les coses vénen a poc a poc. El meu vocabulari de formes, per exemple, no l’he descobert de cop i volta. S’Ha anat formant gairabé malgrat jo mateix. Les coses segueixen el seu curs natural. Creixen, maduren. S’Ha de empaltar. S’Ha dírrigar con amb lénciam. Va madurant en el meu esperit . I per això treballo en moltíssimes coses alhora.I fins i tot en ambits diferents: pintura, gravar, litografía, escultura , cerámica.

La matèria , l’instrument em dicten una técnica, un mitjà de donar vida a una cosa”.(Miró, bid.: 426).

No cabe duda sobre la eficiencia mostrada por nuestro jardinero Miró, en la huerta, que *d’improvisat*, descubrió en el campo adormecido de la tela del “Personaje en un paisaje cerca del pueblo “.



5 – Ilustr.

4-“Personaje delante del Sol” (1968) : las solares posibilidades del creador devenir humano.

Como expuse, en la obra de Miró, identificado con el pensamiento heraclitiano, el negro está para el devenir, así como la imagen roja del sol está para las posibilidades creadoras de la vida, especialmente, la humana.

Esta luminosa, alegre y hasta lúdica tela, que ahora analizo, a mi juicio, por su ascetismo figurativo, por su pasión cromática, y, sobre todo, por su contenido simbólico metafísico antinhilista, sería una de las más emblemáticas de su última fase creadora, que se sigue a la década de los sesenta. Bajo el ángulo con que ahora la analizo, ella sintetizaría como ninguna, el pensamiento del presocrático de Éfeso sobre la grandeza del ser humano y su fecundo quehacer existencial.

Efectivamente, Heráclito, en el capítulo de su obra sobre la Naturaleza o de las cosas creadas, compuesto apenas de ocho fragmentos, luego a seguir del comentado fragmento 70, que sirvió de texto base para el libro de Miró: “*Heràclite d’Ephèse*”, escribe el 74, cuyas palabras que, pese a la opinión de todos los estudiosos no pueden ser entendidas, al pie de la letra, personalmente, sin embargo, definiendo que ellas deban ser entendidas literalmente, en el sentido de afirmar y propugnar, sin ambages, la grandeza divino-humana del hombre, por su cualidad de ser el centro de la Creación, igual a la del Sol como centro de nuestro Universo conocido.

Esta grandeza humana, que llamo “solar” para expresar su congenialidad divina, en el campo filosófico, no es apenas defendida por Heráclito, sino también por toda la tradición filosófica que le sigue. Basta recordar Platón, cuando, por la voz de Timeo, patristicamente, enseña:

-“Cuando el Padre que había engendrado el mundo comprendió que se movía y vivía, hecho imagen nacida de los dioses eternos, se alegró con ello y, en su alegría, pensó en los medios de hacerlo más semejante aún a su modelo“ (Platón, *ibid*. cit.:36 a)

Este Dios Creador que hizo semejante a Sí mismo, sobre todo al hombre, como el mismo Timeo nos recuerda a todos los humanos:

-“Dioses, hijos de dioses de quien yo soy el Autor y de obras de las que soy el Padre, habéis sido hechos indisolubles (eternos) por mí, puesto que yo no voy a querer destruirlos” (ibid.: 41 a).

Modernamente, será Nietzsche quien defenderá este mismo punto de vista, cuando nos dice que su Zaratustra:

-“Se puso delante del Sol y así le habló:

-“Cuál sería tu felicidad, oh grande Astro, si no tuvieras aquéllos a quienes iluminas!

-“Bendíceme, pues, ojo tranquilo, que puede sin envidia contemplar una tal gesta (la del existir humano) aunque sea ella demasiado grande!” (Nietzsche, 1987: 27).

Ni qué decir falta sobre los que nos dicen todas las tradiciones religiosas, que tienen como postulado central su defensa de la estirpe divina o eterna del hombre. Ilustro apenas con la verdad defendida por la religión bíblico cristiana:

-“Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó y los creó macho y hembra.” (Génesis: I:27).

Y cuál sería la proposición heraclitiana de este fragmento sobre la grandeza del hombre, cuyo contenido divino humanista, la obra de Miró, artísticamente, no revela? Respondo con el contenido del referido fragmento, que traduzco en su sentido literal y de forma didáctica:

-“Acerca de la grandeza (su vastedad) del sol (*peri megéthous elíou*)-podríamos decir- que tiene la misma vastedad(*eurós*), que la que puede andar el pie humano (*podós anthropeion*). (frag. 74.ibid.op.cit.).

A este respecto el significado del gesto del personaje de la tela mironiana, empujando el sol, no podría ser más elocuente y taxativo.

Toda la fuerza de la expresión simbólica metafísica del gesto de este solar personaje mironiano hay que buscarla en las raíces de las verdades míticas que corrían en la sangre del espíritu del artista, y, que, sin duda alguna, la lectura del referido fragmento calentó y despertó. Cuáles serían estas raíces? Respondo:

-1º) Las de su identidad mediterránea. Sobre ellas, en mi ensayo *El Mediterráneo y Joan Miró (1975)*, tuve oportunidad de escribir, comentando la obra que me ocupa:

-“Esta obra, por su luz, su sol, su color y calor, según nuestra modesta opinión, sería, simbólicamente, la más mediterránea de sus creaciones. Apoyando nuestra proposición estarían los estudios preparatorios de esta tela. En el ejemplo ilustrativo, podemos observar cómo el sol (luz/vida) y el azul (cielo/mar) son sus componentes básicos. Y no podemos olvidar que sol/luz (vida) y mar/cielo (espíritu) son los atributos mediterráneos e isleños por excelencia.

Analizando, humorísticamente, los detalles de esta irónica versión de la figura mitológica icaria, descubrimos: a) El personaje central no tiene alas ni brazos y, por supuesto, no vuela y, mucho menos, se cae. Al contrario, tiene un andar olímpico, pisando firme, empujando y acompañando al astro/sol, en su diurno caminar sideral; b) Su cuerpo no chorrea cera derretida (artificio) y sí el sudor del esfuerzo de su cuerpo mortal/ inmortal.

A fin de cuentas, como nos enseña Miró: la altura de los cielos, trágicamente para los hombres, es escalada (“*muntada*”) y no volada. (S. Pesquero, 1995: 70-71).

2º) Las de su identidad catalana, que se engendró, ancestralmente, en la identificación con la grandeza solar, conforme atesta su milenar y mítico rito solar de la *Sardana*.

3º) Las de su identidad semita, nacida de la identificación con el *Adán Cadmón*, y, como tal sentirse, centro, síntesis y colaborador creador del Universo, conforme enseña la doctrina semita cabalística, que así sintetiza el profesor A . Safrán:

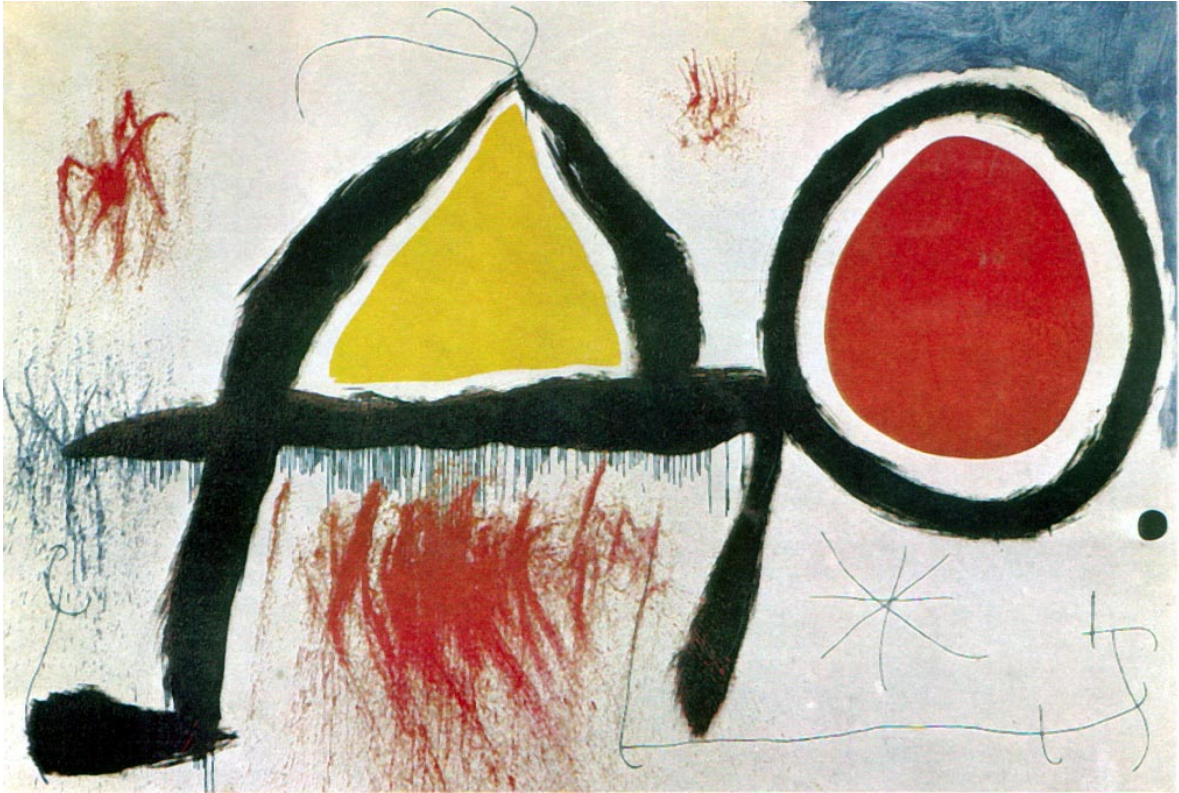
-“La Cábala Ha dotado de alma a las células y a las partículas. Este alma dispone del ser al que gobierna, pero obedece“ libremente ”al Alma de las almas, principio regulador de la vida. Ante todo, todas las almas convergen hacia la del hombre, que es no sólo una consciencia reflexiva, sino también la consciencia pensada de todas las criaturas, animadas o no.” (A, Safrán,1989: 261).

-“La tierra poblada de justos“ ya no tendrá al sol como iluminaria durante el día ni la luz de la luna le alumbrará más; sino que el Eterno será para él luz eterna y su Dios será su gloria! ”(Ibid.: 265).

Para finalizar, sobre el ejemplar “*Curriculum vitae*” o el paulino *Bonum certamen* del *sol* del prolongado devenir creador del *justo* y divino-humano, o, si se quiere, ultrahumano Miró , que apaga y vence cualquier sombra de nihilismo existencial, Jánis Mink presenta estos datos y reflexiones:

-“En sus 90 años de vida, Miró produjo una obra de proporciones deslumbrantes: al menos 2000 óleos,500 esculturas,400 piezas cerámicas y 5000 dibujos y *collages* .Mediante la litografía ,el aguafuerte y otras técnicas del grabado, creó otros 3500 cuadros, que en su mayoría se reprodujeron en tiradas de cincuenta a setenta y cinco ejemplares. Y todos ellos contienen algo de su patria catalana, que con el tiempo encontró expresión en el lenguaje nacido de ella. Miró escribió en 1936 :“ Mis contemporáneos saben lo que hay que luchar hoy día cuando se es pobre. Eso se acaba cuando su cuenta se pone bien. Comparados con esa gente, que comienza su vergonzosa decadencia a los treinta años, admiro a artistas como Bonnard o Maillol. Estos lucharán hasta el último aliento. Cada nuevo año de madurez es para ellos un nuevo nacimiento. Los grandes crecen y se desarrollan a cualquier edad.”Obviamente Miró se había autodisciplinado de tal manera, que se convirtió en uno de esos artistas: luchaba, aprendía, evolucionaba mientras vivía, sin traicionar su propio estilo. Creó un arte fresco y vital hasta una edad avanzada, sin

preocuparle el espíritu de los tiempos. El rótulo del tren que Miró encontró en una tienda y que tenía colgado en la puerta de su estudio parisino, porque tanto le gustaba, parecía haber sido estampado para él: “ESTE TREN NO PARA.” (J. Mink, 1993:91).



6 – Ilustr.

5 -El “Adán *Cadmón*”de la Masia: la clave del enigma del saber creador y existencial mironiano.

En los Prolegómenos anunciaba el rumbo de mi ensoñada o utópica (folla i rauxosa) travesía por la mar ancha de la interioridad -lo que Hegel llama de “subjetividad infinita y espiritual en sí misma” (Hegel,1993:292)- de nuestro Joan Miró, cuya inmensa vastedad tan sólo el saber de lo trascendente, de lo mítico o de lo metafísico “teológico” es capaz de surcar y su mapa trazar. Por esta razón justificaba el carácter filosófico-metafísico de mi estudio acerca del *Faktum* Miró, puesto que su intelección escapa “a cualquier otra lectura de tipo “psicologista”, tentado explicarlo apenas como fruto de condicionamientos filogenéticos o socioculturales.” En este sentido, “explicaba, también, que, la vida y obra de Miró fueron dirigidas por un saber existencial y creador mítico, que traspasaba lo apenas temporal y cuya verdad hay que encontrarla en las aguas profundas de su alma que fluyeron, al recorrer de su productivo devenir existencial. O, como él mismo nos decía, refiriéndose a la unidad y poder revelador de toda su obra:

-“El problema de la fecha (la de las obras) es simplemente anecdótico, lo que importa es el conjunto de la obra de toda mi vida, cuando yo dejar de poderla continuar, será un alma puesta al desnudo”. (Miró-Declaraciones: 402).

Como neófito mareante me hice a la mar de Joan Miró, haciendo rumbo para arribar al puerto de la intelección o comprensión fenomenológica de la verdad de mi proposición inicial: la de que la Masia es la clave para descifrar el mítico creador saber artístico y existencial de Miró. Alcanzar la tierra de tales orillas, confieso que no me fue tarea nada fácil, aunque siempre, confortante. Muy trabajosa, por cierto, como atestan los centenares de pliegos de mi escrito. Confieso que para no zozobrar en tan audaz emprendimiento, tuve que echar mano del auxilio de más experimentados y seculares marinantes, reclutados en todas las áreas del saber de lo trascendente sobre el poder creador artístico y existencial antinhilista del ser humano.

Cada etapa de mi lengua travesía y sus hallazgos, la registro en cada una de las cuatro partes de mi tesis. Ahora, cuando piso el suelo de mi último tópico de la IV y final parte, anuncio el punto final de la verdad alcanzada: la que el personaje central de la Masia a quien convengo llamar de *Adan Cadmón*, por todas la razones que ya expuse sobre todo, en las II y III partes de mi estudio- sintetiza y nos revela por su rica significación, la concepción mítica y por ende *mí(s)tica* sobre la grandeza del hombre y su existencial devenir creador, con cuya luz, nuestro artista dirigió su fecundo y ejemplar existir.

No voy a repetir todo lo que largamente expuse hasta ahora y que constituye el tema central de mi trabajo. En este momento, y en este nuevo contexto explicativo sobre el efecto ético antinhilista, que la vida y obra de Miró representan para la Modernidad y Pósmodernidad, para finalizar, apenas, subrayaré las verdades o significados profundos, que tal enigmática figura de la Masia nos revelaría con ese triple simbolismo de que está revestida:

1º) el de máscara/esfinge. Instigadoramente, su figuración nos sugiere la forma de máscaras y el misterio de una esfinge.

Sin delirios de interpretación psicoanalista, la figura sugiere, como puede constarse a primera vista, la forma de dos máscaras: una, la de la forma de la cabeza y otra, la de la forma del pecho y barriga del referido personaje.

Sobre el simbolismo arquetípico de la máscara. J. Cirlot explica:

-“Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso al mismo tiempo, puesto que lo equívoco y lo ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún continúa siendo lo que era. Por esto, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, facilitando el pasaje de lo que se es para aquello que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida.” (J. Cirlot, 1984:375).

El significado de la máscara, por lo expuesto, sería en nuestro caso, imagen de las potencialidades ocultas del devenir del hombre y, con el él, las del *Cosmos* todo.

Según el mismo autor, el significado de la esfinge con todo su misterioso enigma a ser descifrado, sería complementario al de la máscara. Escribe:

-“en su enigma escondese el mito de la multiplicidad y de la fragmentación enigmática del *Cosmos*. En la tradición esotérica, la esfinge de *Gizé* sintetiza toda la ciencia del pasado. Contempla el sol naciente y parece referirse al cielo y a la tierra. Naturalmente, es un símbolo que unifica, incluso en el caso de la heterogeneidad, los cuatro elementos (*tetramorfos*) y la quintaesencia o espíritu, aludido por la parte humana de este ente.” (Ibid.: 233).

O sea, la esfinge esconde y revela el misterio del poder unificador del hombre para armonizar las fuerzas antagónicas que dirigen su devenir creador.

2º) el del negro (finitud) y del amarillo (infinitud). Sobre el significado del negro o del *Neant* mironiano, como símbolo del fecundo ser eterno del no-ser del devenir humano pienso que no caben más explicaciones que las ya expuestas anteriormente, con repetición y prolijidad, si se quiere, mas que fueron, a mi ver, didácticamente necesarias, dada la importancia substantiva del tema.

Sobre el significado del amarillo, que Miró, semíticamente, emplea como símbolo de *L'Infini*, en el comentado “Cortejo de obsesiones” de la I parte de mi estudio, reitero lo anteriormente dicho: a) que el amarillo, como el más claro de los colores, sería el color más apropiado para ejercer su papel de “signans” de la naturaleza del Infinito (*El Sofar*), sinónimo en la tradición cabalística, de *ZHOAR (BRILLO)*; que como color pigmento, es indescomponible y que, por ello, sería el color más apropiado para simbolizar la individualidad tanto del Creador cuanto la de sus criaturas, especialmente, la del hombre con su libertad y responsabilidades creadoras infinitas. Recordaba que Foix, por este motivo, llamaba el *groc* mironiano de *celibetari*.

A este respecto, no hay que olvidar que, según la doctrina cabalística, Dios como *EIN SOPH* (sin límites), en su secuencial manifestación sephorítica, que el diagrama del *Adán Cadmón* ilustra, como imagen para los judíos del Mesías y para la Cábala cristiana de Jesús, sigue una línea descendiente, que va, como explica Peradejordi, :

-“Desde la Corona (*Kether*), la primera sephirah, que raya con la abstracción, hasta el Reino (*Malkut*), la última, la concreción perfecta, es una representación simbólica del proceso de manifestación en el mundo de la regeneración“. (J. Peradejordi,1986:58).

Como acabo de exponer, los colores que, según nuestro Miró, simbolizan estos dos momentos de la manifestación del *Adán Cadmón* , serían: a) el marillo como “signans”de la Divina Infinita Voluntad Creadora;b) el negro como “signans”del acto creador divino “*ex nihilo*”, sinónimo de tinieblas.

Sería por esta razón que Miró representa su humano-divino *Adán Cadmón* de la Masia, sin duda, como definiendo, imagen de su propia identidad semita, con la conjugación integrada, y no maniqueísta,de estos dos colores: el amarillo y el negro.

Señalo, sin embargo, que, en el hombre, en la cualidad de imagen creada del divino y universal *Adán Cadmón*, el movimiento de integración de lo finito e infinito se procesa en dirección contraria. Quiero decir, en el hombre, su primer momento es el de lo finito, extenso o creado, siguiéndose a este, el segundo momento que se caracteriza, conforme el paradigma hegeliano, a mi ver de inspiración semita, por su esfuerzo histórico y cósmico de dialécticamente, “instalarse” de nuevo, en lo Infinito o lo Absoluto.

3º) el de su lenguaje corporal. Su comentada (en la II - parte) posición anura evocaría la condición terrena o animal del *Adán Cadmón* humano. Por otro lado, el gesto abarcador de la figura evocaría la responsabilidad asumida y reconocida de saberse, en cierto modo, un *Pantocrator*, y así, seguir el consejo de Diógenes:

-“Comprende- hombre -que eres otro mundo diminuto y que en ti se encuentran el Sol, la luna y también las estrellas.” (cit. In J. Cirlot, op. cit.: 302).

Después de lo mucho dicho, imagino que, en el ánimo del paciente lector, surge esta pregunta: Miró tuvo o no conciencia de todo este sistema de ideas y de todos sus actos creativos, que sus bellas y mágicas obras lo traducen?

Sumariamente respondo:

1º) Miró tuvo clara conciencia de que su vida y obra tradujeron la fuerza e imperativos de su espíritu o alma.

2º) Miró tuvo, también, clara conciencia del carácter trascendente o mítico de su saber creador y existencial, en el sentido de que este saber se situaba más allá de los límites de su conciencia de vigilia o de despierto. Por ello, al preguntarse por su identidad profunda se respondió:

-“Lo esencial (en su identidad o subjetividad) no será quizás esta irradiación misteriosa, que emana de la hoguera oculta (fuera de los límites de la conciencia de los sentidos) , donde la obra se elabora y acaba por convertirse en el hombre todo?- Responde sin tapujos -Aquí reside la verdadera identidad.” (Miró , apud M. Rowell,1986: 240).

A esta “identidad oculta” Kant llamará de: “facultad oculta para nosotros mismos, en sus fuentes.” (Kant, 1990: 304) y Hegel, como arriba cité, llamará de: “subjetividad infinita y espiritual en sí misma.”

Hago mía, también, la respuesta dada por J. Cirlot sobre esta cuestión, al escribir:

“Está por debajo de su consciencia y de su voluntad; su vocación y sus aptitudes se les imponen como pudiera hacerlo una grave enfermedad, gestada desde tiempo desconocido y cuya brusca aparición sobresalta y confunde. En esto reside la“ significación ”de tal tipo de arte, que entendemos a la manera griega de“ posesión ”por parte de la idea sobre el individuo, hasta someterlo totalmente a su imperio”. (Op. cit.: 10).

Repito: Miró, por esta dimensión mítica de su vida y obra, refleja, como pocos artistas, el verdadero espíritu de nuestro tiempo, tan olvidado o desconocido por los artistas jóvenes españoles de nuestros días, como señala Javier Maderuelo en su reciente artículo, en *El País*, donde critica:

“Mas, sobre todo, muchas obras denotan el desconocimiento que la mayoría de artistas tiene del pensamiento y de las teorías que animan la Modernidad [...]

Necesitamos tener fe en los poetas y en los artistas, en creadores, que puedan tomar el pulso de la historia y tratar de temas universales. Queremos creer en artistas contemporáneos que trabajen con arquetipos y no con objetos, que sean capaces de colocarse en la realidad”. (J. Maderuelo, 1999).

De mi parte, como espectador/actor, tengo tentado relatar, dentro los límites de mi humana capacidad, mi experiencia vivida con el *faktum Miró*, que nos revela el saber existencial de una verdad eterna y universal, que, por su propia naturaleza mítica, apenas puede ser dramatizada o vivida y relatada. Imposible de ser racionalmente conceptuada. Abierta, sin embargo, para una dialógica intelección.

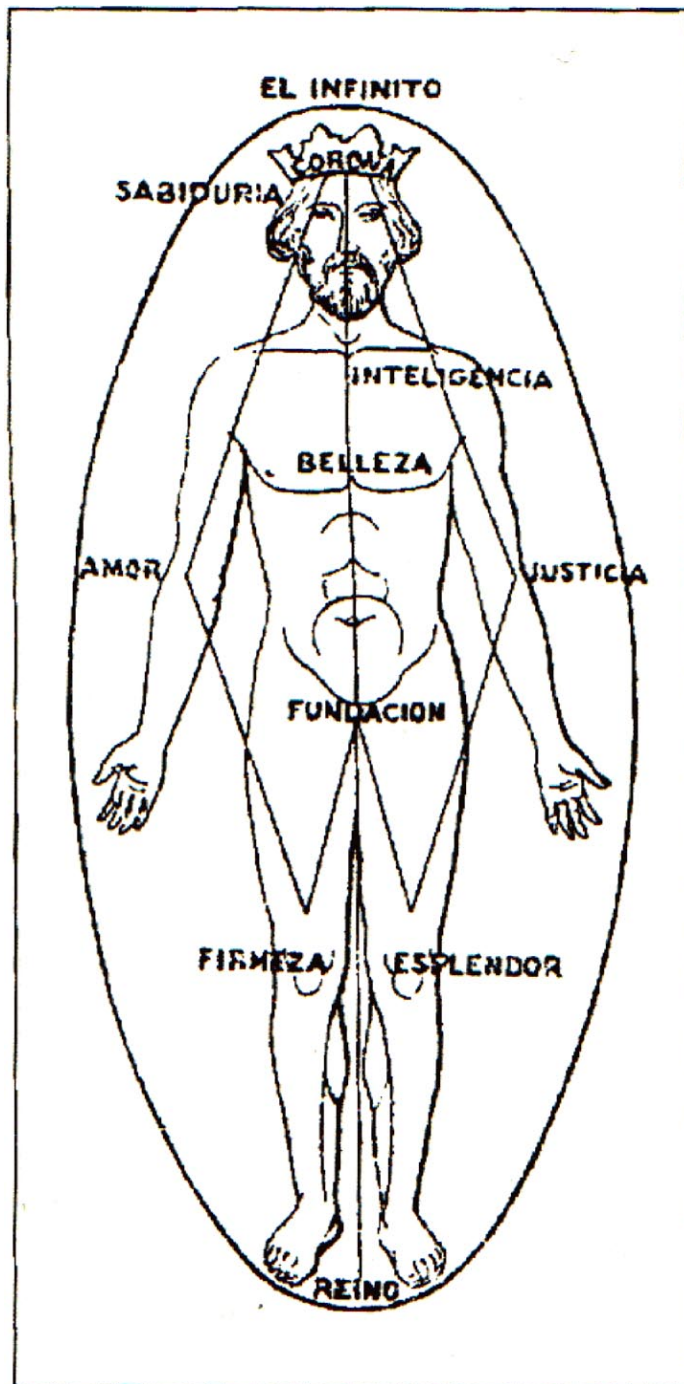
Después de mi lengua travesía por los mares de la mítica interioridad de Miró, atónito confieso: “Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay”! En Miró, pues, la sabiduría existencial del Espíritu o alma humana toma cuerpo y hueso o se hace extensa para que todos los ilustrados e incrédulos tomases nihilistas de nuestro tiempo puedan palparla, o mejor, en nuestro caso, MIRARLA.



7 – Ilustr.



8 – Ilustr.



Home arquetip.

ÍNDICE

PROLEGÓMENOS.

I PARTE: CON QUÉ TRAZOS LA CONCIENCIA Y OBRA DE MIRÓ NOS MOSTRARÍAN LA ÍNDOLE MÍTICA DE SU SABER ESTÉTICO Y EXISTENCIAL?

Era una vez un artista llamado Joan Miró...

1.1-Autoconciencia de la verdad mítica de la grandeza de su espíritu humano y creador:

1.1.1: Las tres experiencias transcendentales del espíritu humano según Jung:
 1.1.1.1: La experiencia religiosa. El lado religioso de Miró. 1.1.1.2: La experiencia numinosa esotérica. Estudio de la Alquimia. Miró fue un Alquimista? Estudio de los fenómenos sincrónicos. El lado “supersticioso” de Miró. Miro creía en la reencarnación? 1.1.1.3: La experiencia creadora. Origen del acto creador en la Antigüedad y en los Tiempos Modernos: Platón y Aristóteles, Kant, Hegel y Jung. Miró y la fuente de su poder creador. Las características del acto creador artístico:
 a) Las aguas del Arte no son las de la Ciencia. Cómo Miro encaraba su quehacer artístico? b) El insondable curso del Arte y su fuerza ejemplar: Miró bien lo sabía.

1.2 -Fidelidad obsesiva a las verdades míticas que corrían por las venas de su alma semita catalana.

1.2.1: El cortejo de sus obsesiones. 1.2.1.1: Signos metafísicos: (l’ínfini; le neant; cercle, chiffre trois; chiffre treize; chiffre neuf). 1.2.1.2:Signos vita-fontales: (Soleil; Lune; Testicules; Femme; Sexe de femme, Fleur qui eclate). 1.2.1.3: Signos humano-

existenciales: (échelle de l'évasion; oiseau; oeill; bleu azur; oiseau; flêche qui s'envolve vers l'infini; etoile; etoile filante; trois cheveux)

1.3 -Poder de imprimir a su obra un mágico efecto ético.

A guisa de introducción. 1.3.1: La fuerza ética del saber estético. 1.3.2: Lo que enseñan los filósofos: PLATÓN (un saber infuso, contagioso e instructivo); ARISTÓTELES (un connatural sabio saber con poder de clarividencia existencial y urgencia ética); KANT (un connatural y afectivo saber creador trascendente, comunicable y heurístico); HEGEL (un saber esencial de la racionalidad y de la voluntad libre con poderes subjetivadores y de transformación de lo cotidiano); JUNG (un mítico saber arquetípico con mágico poder subjetivador y humanizador) 1.3.3: El contexto estético histórico de la experiencia mironiana. 1.3.4: El secreto de la fuerza mágica del saber y del lenguaje primigenios mironianos. 1.3.4.1: El quilate poético primordial. 1.3.4.2: La perennidad de las verdades del léxico signico mironiano. 1.3.4.3: La magia de la “Miróglifia”.

II - PARTE: POR QUÉ *LA MASÍA* ES, DE HECHO, LA OBRA CAPITAL QUE CRISTALIZA Y TRADUCE ESTE SABER MÍTICO QUE DETERMINA LA PARTE MÁS SUBSTANTIVA DE SU OBRA PICTÓRICA?

2.1- *La Masia*, metáfora mayor del habitar (existir) poético (mí (s) tico) de Joan Miró.

2.2- Algunos datos sobre *La Masia*:

2.2.1-El momento evolutivo creador donde *La Masia* nace.

2.2.2-La experiencia parisiense y su nacionalismo catalán como los catalizadores psicosociales que la suscitan.

2.3.3-Los caminos de su cenicienta suerte.

3- El genuino quilate surrealista del estilo de *La Masia*:

2.3.1-Consideraciones preliminares.2.3.2-Las dos facetas del Surrealismo.

2.3.3-El automatismo surrealista *versus* los poderes autónomos de la interioridad creadora mironiana.

2.3.4-El valor surreal o imaginario de *La Masia*, cuyo filón no fue totalmente desvenado. El malentendido surrealismo mironiano.

4- *La Masia* como consolidación del saber de las verdades míticas que dirigieron la vida y obra de Joan Miró:

2.4.1-El enigma de la Masia.

2.4.2-La descubierta *a posteriori* del significado *troncal* de *La Masía*.

2.4.3-*La Masia* y *las Constelaciones*: metáforas-clave de su habitar o existir poético.

2.4.4-El *background* semita-catalán de su saber habitar poético o religioso existir.

5- El cariz intrínsecamente cabalístico de los principales símbolos de *La Masia*:

2.5.1-El “mural románico”de *La Masia*.

2.5.2-La singular capacidad creativa simbólica mironiana.

2.5.3-Una visión general de los símbolos del “mural”de *La Masia*.

2.5.4 – Los tres símbolos de inspiración cabalística.

Prenotandos.

- a) El mironiano Adán Cadmón;
- a) El mironiano Eucalipto/Árbol de la vida;
- c) Los “siete pies” (pasos) creadores de la “marche penible” mironiana.

III-PARTE: CÓMO SUS AUTORRETRATOS SON LOS ESPEJOS DE LA TRAYECTORIA DE LA CONCIENCIA DE ESTE SABER CREADOR Y EXISTENCIAL MÍTICOS?

3.1- Los autorretratos de Miró: un “miro(ir)” del *mythos* de su propia interioridad creadora y existencial.

Prolegómenos.

3.1.1: Qué es un retrato según la tradición estética occidental clásica?

3.1.2: En qué sentido, la moderna y original concepción retratista mironiana reformula y enriquece esta misma tradición clásica? 3.1.2.1: Cuáles serían los elementos de la verdadera *mimesis* según enseña el pensamiento de la tradición filosófica? 3.1.2.2: Cuál es el valor del quilate mimético de los autorretratos mironianos?

3.2 -Mi lectura de sus autorretratos/personaje.

3.2.1: Autorretrato de 1917: *mimesis* de su iniciación artística.

3.2.2: Autorretrato de 1919: *mimesis* de la proclamación de su identidad artística y humana catalanas.

3.2.3: Autorretratos: I de 1937-1938 y II de 1938, junto con la serie de esbozos explicativos de 1938: *mimesis* de la descubierta de su participación en el devenir cósmico a través de su gesta existencial de motivación semita. 3.2.3.1: Lectura del Autorretrato I, 1937-1938. 3.2.3.2: Lectura del Autorretrato II, 1938. 3.2.3.3: Lectura de los esbozos “*Autoretrat*”, 1938.

3.2.4: Autorretrato superpuesto de 1960: *mimesis* de su plenitud humana y de su plena libertad creadora.

3.3- Breves consideraciones sobre su proyecto abandonado del *Gran Autoretrat*, 1940-1942.

IV PARTE: CUÁL SERÍA EL ALCANCE ESTÉTICO CREADOR Y ÉTICO DEL HECHO JOAN MIRÓ?

Introducción.

4.1 -Pros y contras de la equívoca denominación de Estética para designar la Filosofía del Arte:

4.1.1: El punto de vista de Kant. 4.1.2: El punto de vista de Hegel. 4.1.3: La reciente propuesta de Julio Cabrera.

4.2 -La Modernidad del lenguaje mironiano (saber estético) :

4.2.1: La moderna creatividad sígnica mironiana.

4.2.2: Miró, pionero del Arte Nuevo.

4.2.3: Miró creador de un nuevo lenguaje.

4.3 -El contenido de su moderna conciencia existencial. (saber ético) :

4.3.1 : La fenomenología el espíritu, que se revela en el Arte Histórica, conforme los tres momentos hegelianos: a) el simbólico; b) el clásico; c) el romántico. El Arte Flamenco y Miró.

4.3. 2 : La característica fundamental de la nueva conciencia que guía el espíritu del Arte Nuevo. Por qué el Arte Nuevo señalaría el 4º “Moment” de la Infinita Subjetividad del espíritu humano?

4.3.3: Los pasos de la Moderna Metafísica existencial antinihilista , que el Arte Nuevo de Miró también refleja:

4.3.3.1: Breve histórico del pensar metafísico occidental acerca de la temporalidad/eternidad del devenir del ser del no-ser del ente humano: A) Parménides y la eternidad del ser que atraviesa los entes del devenir de la temporalidad o de lo sensible (Naturaleza). B) Platón y la eternidad “participada” del ser del no-ser del Devenir del Cosmos creado. C) Ramón Lull y la conciencia y experiencia místicas (foll) de la infinitud (eternidad) del devenir (esdevenirse) de todo lo creado. A) Nietzsche y Heidegger : el “Ultrahombre” y el “Cura/Dasein”, lanzados, eternamente, al histórico, individual y libre acaecer del venirse-en-ser (*esdevenirse*). E) Sartre: el moderno Sofista del Ser y la Nada.

4.3.3.2 : El ejemplo de la vida y obra mironianas, como *praxis* de la moderna conciencia existencial antinihilista, gracias a la descubierta del poder de nuestro devenir creador, que el pintor catalán simboliza a través de su signo pictórico *LE NEANT*.

Prenotandos: Los nuevos caminos antinihilistas que rompe la fuerza del espíritu de poetas y filósofos contemporáneos. La otra cara del nihilismo: la de su ansia metafísica.

El FAKTUM Miró:

1) El significado antinihilista del *Neant* mironiano.2) El “*Heràclite a’Ephèse* “ mironiano (1965) : el Sol (fuego) como eterno y originario principio del *Panta sei* heraclitiano. 3)“ Personaje en un paisaje cerca del pueblo ”(1965) : el estallido de

vida, oculta en el *Neant* creador del negro mironiano. 4)“Personaje delante del sol”(1968) : las solares posibilidades del creador devenir humano.5) El *Adán Cadmón* de la Masia: la clave del enigma del saber creador y existencial mironiano.

LISTA DE ILUSTRACIONES :

1. El tocador de llaut,1661.Pintura de Henrick Maertensz Sorgh.Rijksmuseum, Amsterdam.
2. Interior Holandés I ,1928. Öleo sobre tela, 92x73 cm. The Museum of Modern Art, N. York.
3. 12 ilustraciones del libro de Joan Miró : Héraclite a'Éphèse. Apud : Joan Miró-Catalogue Raisonne des Livres Ilustrés de Patrick Cramer Editeur, Genève,1989,pág.:258.
4. Diagrama explicativo del mismo.
5. Personaje en un paisaje cerca del pueblo.(1965). Öleo sobre pintura de otro artista, 73x103 cm. Colección particular.
6. Personaje delante del sol,1968.öleo sobre tela ,174x260 cm. Fundació Joan Miró de Barcelona.
7. La Masia (detalle), 1921-1922. Öleo sobre tela, 132x147 cm. National Gallery of Art, Washington. Donación de Mary Hemingway.
8. La Masia (detalle). Ibid.cit.
9. Home Arquetip. Apud : Salvador Espriu : Israel. Obres Completes-Edició Crítica.Barcelona, Edicions 62,1994.

BIBLIOGRAFÍA

- AMENGUAL, G. *Presencia Elusiva*. Madrid, PPC, 1996.
- _____ *El Sujeto en la Transformación de la Filosofía de K-O APEL*. Mallorca, “Estudios Filosóficos” n. 116. Vol. XLI, enero/abril, 1992.
- _____ *Cristianismo e Individualismo*. In: M.C. Paredes (ed) *.Política y Religión en Hegel*.Salamanca, Universidad de Salamanca,1995.
- _____ *Nietzsche*. (Introducción) . In: Taula - “Quaderns de pensament”. n.21-22. U.I.B., Mallorca, 1995.
- _____ *Modernidad y crisis del Sujeto*.Madrid, Caparrós Editores,1998.
- ARHEIM, R. *El Guernica de Picasso*.Trad. Esteve Rimbau i Saurí. Barcelona, G.Gili,1983, 3ª Ed.
- APEL. K-O. *La Transformación de la Filosofía*. Trad. Adela Cortina et alii. Madrid, Labor, 1985, vol. I ,II.
- ARISTÓTELES. *Tratados Ético-Morales*. Trad de Francisco de P. Samaranch. Madrid Aguilar, 1991.
- _____. *De Anima*. Sir David Ross. London, Oxford University Press, 1961.
- _____. *Metafísica*. Trad. Trilingue por V. García Yebra. Madrid, Ed. Gredos, Ed. 1990, 2ª edic.
- _____. *Ethica Nicomachea*. I. Bywater. London, Oxford University Press, 1966.
- ABBAGNANO, N. *Historia da Filosofia*. Trad. Armando da Silva Carvalho. Lisboa, Ed. Presença, 1983.
- ADORNO, T. W. *Teoría Estética*. Trad. de Fernando Riaza. Madrid, Taurus, 1986.
- ALBERTÍ, J. M. *Ensayos*. Palma de Mallorca, Cap Farrutx, 1987.
- ANGLÈS i ESCUDERO, C. “Theatrum Chemicum. Miró i l’art de la transmutació”. In:

- Miró en Escena*. Barcelona, Fundación Joan Miró.
- AMADES, J. *Refranyer Catalá*. Barcelona, Edit. Selecta.
- AUSEJO DE, S. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1964.
- BATTISTINI, I. *Héraclite d'Éphèse*. París. Edit. Cahiers d'Arte, 1948.
- BLOOM, H. *Cánone Ocidental*. Trad. Marcos Santarita. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva. 1993, 2ª Ed.
- BRENTANO, F. *Aristóteles*. Trad. Moisés Sánchez Barrado. Barcelona, Labor, 1983.
- BRAVO, I. *El gran projecte*. In: *Miró en Escena*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995.
- BRUN, J. *Héraclite ou le Philosophe de L'Eterne Retour*. Paris, Edit. Seghers, 1969.
- BUTLER, S. *Miró*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa, Stampa, 1995.
- CABRERA, J. *Problemas de Estética e Linguagem-uma abordagem analítica*. Sta. María (Brasil), Edit. UFMS, 1986.
- CASSIRER, E. *Filosofía de las Formas Simbólicas- El pensamiento mítico*. Trad. A . Morones. México, Fondo de Cultura Económica, 1972, vol. II.
- CRAMER, P. *Joan Miró: Catalogue raisonné des livres illustrés*. Ginebra, P. Cramer, 1989.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*. Trad. Ruben E. Ferreira. S. Paulo, Edit. Moraes Ltda. 1984.
- _____. *Joan Miró*. Barcelona, Cobalto, 1949.
- COHN, P. *Heidegger: Su Filosofía a través de la Nada*. Trad. A . García Fluixá, Madrid, Guadarrama, 1975.
- CONILL, J. *El Crepúsculo de la Metafísica*. Barcelona, Antropos Ed. 1988.
- CORA, C. *Vintém de Cobre - Meias Confissões de Aninha*. Goiânia (Brasil). Edit. UFG 3ª. edic. 1985.
- CHABANNET, T. *Dessins de Miró: une savante naïvité*. París, Art Press, novembre, 1978.
- CHIPP, H. A . *Teorías da Arte Moderna*. Trad. W. Dutra. S. Paulo, Livraría Martins Fontes, 1988.

- DALÍ, S. *As Confissões Inconfessáveis*. Trad. Flávio e F. Moreira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- DASNOY, J. A. *Peinture Naive*. Bruxelles, Laconti, 1970.
- DOWELL, M. *A Gênese da Ontologia Fundamental de M. Heidegger*. S. Paulo. Ed. Loyola, 1993.
- DUPIN, J. *Joan Miró*. Barcelona, Ed. Polígrafa S.A. 1993.
- _____. "L'Oeill Oiseau". In: *Miró en Escena*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1995.
- DARÍO, R. *Azul... Cantos de Vida y de Esperanza*. Madrid, Alianza Edit. 1980.
- DUFRENNE, M. *Esthetique et Philosophia*. París, Ed. Klincksieck, 1967.
- ESTIÚ, E. *El problema metafísico en las últimas obras de Heidegger*. In: Heidegger. *Introducción a la Metafísica*, op. cit.
- ELÍADE, M. *O sagrado e o profano*. Lisboa, Livros do Brasil, 1956.
- FERRATER, J. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Alianza, 1982.
- FOULQUIER, P. *Diccionario del Lenguaje Filosófico*. Barcelona, Labor, 1985
- FOIX, J. V. *Quatre colors aparein el mon*. Barcelona, Gustau Gili, 1975.
- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite. S. Paulo, Perspectiva, 1992.
- FRENAUD, A. *Deux oiseaux fabuleux à Altomiró*. París, Xxe. Siécle, no. 28, juny, 1967.
- FISCHER, R. *Lenguaje y Arte*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Ed. 1972.
- FOUCAULT, M. *As Palavras e as coisas*. Trad. Antonio Ramos Rosa. Lisboa, Portugalia, Ed. 1996.
- FREUD, S. *Obras Completas*. Trad. Luis L. Ballesteros. Madrid, Biblioteca Nueva, 1971, 3ª. ed.
- GADAMER, H.G. *Arte y verdad de la palabra*. Trad. José Fco. Zúñiga García. Barcelona, Paidós Studio, 1998.

- _____ *Verdad y Método*. Trad. Ana Agud y Rafael Agapito. Salamanca, Sígueme, 1977, 7ª Ed.
- GALVÁN, J. Ma. *Reportaje*. In: *O Mundo dos Museus*. Madrid, Codex, 1967.
- GAY, P. *Freud, una vida para nosso tempo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GIMFERRER, P. *Les arrels de Miró*. Barcelona, Pligragfa, 1993.
- GIRALT, A. *Joan Miró y los poetas*. Barcelona, Batik, juny. 1976, n.26.
- GREEN, CH. *Joan Miró, 1923-1933: el darrer i primer pintor*. In: *Joan Miró 1883-1993*, op. cit.
- GUERRA, M. *Simbología romana- El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Madrid, Fundación Universitaria, 1993.
- GOLDING, J. "Cubismo". In: *Conceitos de Arte Moderno*. Trad Alvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Edit. 1991.
- GOMBRICH, E. H. *A Historia da Arte*. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro. Edit. Guanabara, 1988. 4ª. ed.
- HEGEL, G. "Aesthetik". In: *G. Bras. Hegel e a Arte*. Trad. Mª Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar Ed. 1990.
- _____. "Esthetique". In: *Châtelet F. Hegel*. Trad. Aldo Porto. Rio de Janeiro, 1995.
- _____. *Estética*. Trad. Álvaro Ribero e Orlando Vitorino. Lisboa, Guimarães Ed. 1993.
- _____. *Introdução à Historia da Filosofia*. Trad. Euclides Carneiro da Silva. São Paulo, Hermus Ed. 1976.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad. de Márcio de Sá cavalcanti. Petrópolis (Rio de Janeiro) Vozes, 1988.
- _____. "Das Ding". In: *Historia e Mito*. Trad. Eudoro de Souza. Brasília, UNB Edit, 1988.
- _____. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Trad. J. Maria Valverde.

- Barcelona, Editorial Ariel, 1983.
- _____ *Conferencias y Artículos*. Trad. Eustaquio Borjau. Barcelona, Serbal Guitard, 1994.
- _____ *Introducción a la Metafísica*. Trad. E. Estiú. Buenos Aires, Ed. Nova, 1959.
- _____ *Sobre a essência do fundamento*. Trad. E. Stein. S. Paulo, Livraria Duas Cidades, 1971.
- HERÁCLITO, A. *Introducción a Platón*, apud Obras Completas de Platón. Trad. J. A. Dominguez Madrid, Aguilar, 1990.
- HERÁCLITO. In: J. BRUN. *Héraclite ou le Philosoph de l'Eterne Retour*. Op. cit.
- HERDER, J. G. "E. Fischer". In: *Lenguaje y Arte*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires. R Alonso Ed. 1972.
- HUMBOLDT, A. In : E. Fischer, *ibid*, cit.
- IÑIGUEZ, A . *Historia del Arte*. Madrid, Distribuidor E.I.S.^a 1966, II vol.
- JORDI, E. "Las Cometas". In: *Gala Miró*. Palma de Mallorca. Ed. Bitzoc, no. 6, 1993.
- JUNG, C. O *Espírito na Arte e na Ciencia*. Trad Álvaro M^a de Moraes Barros. Petrópolis Rio de Janeiro, Vozes, 1987, 3^a. ed.
- _____. "A Dinâmica do Inconsciente". In: *Obras Completas - VIII*. Trad de Pe. Mateus Ramalho. Petropolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1984.
- _____. "Interpretação psicológica do dogma da Trindade". Trad. De Pe. Mateus Ramalho. In: *Obras Completas - XI/2*. Petropolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1983.
- _____. "Psicología e Alquimia". In: *Obras Completas- XII*. Trad. Dora Mariana R. Ferreira. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1994.
- _____. "Mysterium Coniunctionis". *Obras Completas - XIV/1 e 2*. Trad. Valdemar de Amaral. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1985
- _____. *Memorias, Sonhos, Reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Riode janeiro, 1989, 12^a. ed.

- _____ *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Madrid, Aguilar, 1974.
- KANT, I. *Crítica del Juicio*. Trad. Miguel García Morente. Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- _____. *Crítica de la Razón Pura*. Trad. Pedro Ribas. Madrid, Alfaguara, 1993.
- KANDINSKI, W. *De lo espiritual en el Arte*. Trad. Genoveva Dietrich. Colombia, Labor, 1995.
- LOWENFELD, V. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Trad. Alfredo Ma. Chioldi. Buenos Aires, Kapeluz, 1961.
- LUBAR, R. *La Meditarrània de Miró: concepcions d'una identitat cultural*. In: *Joan Miró 1883-1993*. Barcelona, F.J.M. 1993.
- LLULL, R. *Llibre d'amic i Amat*. Palma de Mallorca, Ed. Moll, 1991.
- MADERUELO, J. *Arte espanhola está em crise*. Trad. Fioravante. In: *Fôlha de S. Paulo*. Cad. 4: 19/02/1999.
- MALET, R. Ma. *Joan Miró*. Trad. Fco. Castro Azevedo. R. Janeiro, Livro Técnico S. A. 1983.
- MANNERING, D. *The Art of Rembrant*. London, Optimum Books, 1981.
- MARTÍN, A. M. *Apasionado por Dios y por la Iglesia*. Trad. Fernando Urbina, testigo de nuestro tiempo. Madrid, pastoral Misionera, 1992.
- MINK, J. *Miró*. Trad. Carlos Caramés. Koln (Alemania), A. Taschen, 1993.
- MIRÓ, J. "Declaraciones". In: *Joan Miró 1893-1993*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993.
- MUNS i DELORS, R. M. *Salvador Espriu-Israel*. Barcelona, Ed. 62, 1994.
- NIETZSCHE, F. *El Nacimiento de la Tragedia*. Trad. A. Sánchez P. Madrid, Alianza, 1985.
- _____ *Assim falou Zaratustra*. Trad. Maria da Silva. S. Paulo, Bertrand Brasil, 1987, 5ª Ed.
- _____ *Vontade de Potencia*. Trad. Mário A. Ferreira Santos. S. Paulo, Ediouro, 1987.
- _____ *A Filosofia na época trágica dos gregos*. Trad. José Cavalcanti et alii. In: *Os Pré-socráticos*. S. Paulo, Edit. Nova Cultural Ltda. 1996.

- PARMÉNIDES. In: *Os Pré-socráticos*, op. cit.
- PASSERON, R. *Encyclopédie du Surrealisme*. París, Somogy, 1977.
- PERADEJORDI, J. *La Cábala*. Barcelona, Ed. Obelisco, 1996.
- PENROSE, R. *Los Ojos de Picasso*. Buenos Aires: Ed. Hermes, 1967.
- PESQUERO, S. *El Mediterráneo y Joan Miró*. Mallorca, Bec Farrutx, 1995.
- _____ *Joan Miró, o arauto da libertação, espontaneidade e pureza primordiais*.
In: O Popular, caderno 2, janeiro, 1984, Goiânia (Brasil).
- PORCEL, B. *Los chuetas mallorquines – quince siglos de racismo*. Mallorca, Miguel Font Ed. 1981, 2ª ed.
- PEDROSA, J. *Da cor inexistente*. Rio de Janeiro, FENAME, 1982.
- PLATÓN. *Obras Completas*. Trad. Maria Araújo et alii. Madrid, Aguilar, 1990.
- PLAZAOLA, J. *Introducción a la Estética*. Madrid, BAC, 1973
- RAFOLS, J. *J. Miró antes de la Masía*. In: Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Barcelona, 1948.
- RAILLARD, G. *Miró*. Trad. Carlos Peral. Barcelona, Gedisa Ed. 1993.
- READ, H. *Education Through Art*. Londres, 1942. Trad. Castellana: Educación por el Arte. Buenos Aires, edit. Paidós, 1973.
- RICHARDSON, A. *Introdução a Cabala Mística- Os frutos da árvore da vida*, Trad. N. Paula Lima. Riode Janeiro, Transpoint, 1987.
- ROWELL, M. *Selected Writings and Interviews*. Boston, K. Hall, 1986.
- ROVIRA i VALLÉS, I. *L'univers simbolic de Juan Miró, 1930-1980*. Barcelona, "D'ART", març, 1990.
- SAFRAN, A. *La Cábala*. Trad. Carlos Ayala. Barcelona, Edit. Martínez Roca, S. A. 1989.
- SAMUELS, S. *Jung e os pós-junguianos*. Trad. Eva Lucia Sam. Rio de Janeiro, Imago, 1985.
- SARTRE, J.P. *O Ser e o Nada- Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. R. de Janeiro, Vozes, 1997, 4ª Ed.

- SAGRADA BUIBLIA. Trad. Eloino Nácar Fuster et alii. Madrid, B.A.C.,1972.
- SCHILLER, F. In: E. Fischer, *ibid*, cit.
- SERVERA, M. “El hombre que creía en sí mismo”. In: *Gala Miró*, Palma Edit. Bitzox, no. 6, 1993.
- SCHILDKRAUT, J. *Miró and the Mythical in Modern Art: Problems for Research in Metapsychiatry*. N. York, the American Journal os Social Psychiatry”, II, 4, Fall 1982.
- SCHOLEM, G. A . *A Cabala e seu Simbolismo*. Trad. H. Borges e Guinsburg. S. Paulo, Perspectiva, 1978.
- SOUZA de, F. *Wittgenstein e a filosofia da linguagem*. In: *Filosofía na América Latina III*, Revista *Reflexão 47*, Campinas (S. Paulo), PUC,1990.
- SYLVESTER, D. *Francis Bacon Interviewed*. London, Thames and Hudson, 1975.
- TAILLANDIER, J. *Pour une Cosmogonie de Miró*. Paris, Xxe. Siécle, dez, 1964, no.24.
- TATARKIEWCZ, W. *Historia de la Estética*. Trad. Danuta Kuzyca et alii. Madrid, Akal, 1987, vol. I.
- TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Trad. María de la Cruz. Lisboa, Ed. 70, 1979.
- TORRES, P. Qué es un retrato/ Notas sobre Plinio, Leonardo, Pacheco, Le Brun, Roger de Piles y Diderot. In: *Versalles, Retratos de una sociedad*, s. XVII-XIX.Barcelona, Lunweg, 1994.
- TRIAS, E. *Vigencia de Heidegger*. In: *Heidegger/Holderlin*, op. cit.
- VERÍSSIMO, L. F. *Do Éden ao Divã – Humor Judaico*. São Paulo, Ed. Shalom Ltda. 1990, 3^a ed.
- VINCI da L. *Tratado de Pintura*. Trad. Angel González Gracías. Madrid, Askal, S. A . 1993.
- _____. “L. da Vinci, apud Pascal Torre-Guardiolo”. In: *Versalles, retratos de una sociedad*, S. XVII-XIX. Barcelona, Lunweg. Ed. S. A . 1993.
- VENTURI, L. *Historia da Crítica de Arte*. Trad. Rui E. Santana Brito. Lisboa, Ed. 70. 1984.

VICENS, F. *Miró, creador de un nuevo lenguaje*. Barcelona: "Batik". Abril, 1978, no. 41.

ZUBIRI, X. *Cinco lecciones de Filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

_____. *Espacio. Tiempo. Materia*. Madrid, Alianza Ed. 1996.