

LA EXPERIENCIA DEL MUNDO: POR UNA ESTÉTICA EXISTENCIAL DEL ASOMBRO

THE EXPERIENCE OF THE WORLD: FOR AN EXISTENTIAL AESTHETIC OF WONDER

Emilio Sierra García¹

Universidad CEU San Pablo, España

Resumen: Los conceptos de “mundo”, “belleza” y “vida” han servido en la historia del pensamiento para expresar y describir la experiencia que el hombre hace de sí, de la realidad y de los objetos que crea y usa por medio de la técnica. Este artículo propone la tesis de una experiencia integral que lo primero que encuentra en el mundo y busca en la vida es la belleza tras la admiración. El arte secundará esa belleza prolongando los efectos de lo bello en la vida de los hombres recomponiendo al hombre fragmentado y pragmático.

Descriptorios: Mundo · Vida · Hombre · Estética · Metafísica · Belleza

Abstract: The concepts of “world”, “beauty” and “life” have served in the history of thought to express and describe the experience that man makes of himself, of reality and of the objects he creates and uses through technique. This article proposes the thesis of an integral experience that the first thing you find in the world and look for in life is beauty after admiration. Art will support this beauty by prolonging the effects of the beautiful in the lives of men, recomposing the fragmented and pragmatic man.

Keywords: World · Life · Man · Aesthetics · Metaphysics · Beauty

Enviado: 30/01/2023. Aceptado: 03/05/2023

I. INTRODUCCIÓN: DEL MUNDO DEL POSITIVISMO AL MUNDO DEL ASOMBRO

La experiencia originaria que el ser humano hace de la realidad es la de la percepción del ser en tanto que bello. Maritain (1955), p. 195, recoge una cita de Plotino que afirma que: “Sin belleza”, ¿qué sería del ser? Sin el ser, ¿qué sería de la belleza?² P. Paolo Passolini, en su película *Medea*, pone en boca del centauro Quirón las siguientes palabras dirigidas a Jasón niño: “Todo es santo, todo es santo. No hay nada natural en la naturaleza, no lo olvides. Cuando la naturaleza

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad San Dámaso, España. Escuela de Filosofía. E-mail: emilio.sierragarcia@colaborador.ceu.es

² Para la actualidad y perennidad de la estética platónica puede verse: Tirado san Juan, V., (2013): *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. pp. 67-155. Madrid: UESD.



te parezca natural todo terminará y empezará algo distinto”. Se da una experiencia de la santidad de lo real y del carácter epifánico de lo que existe. Balthasar (1999), p. 67, ha realizado un exhaustivo análisis fenomenológico de este hecho innegable que hunde sus raíces en la experiencia maternal y filial de ser acogidos en este mundo por unas manos calientes y un rostro al que pronto se reconoce. No somos heideggerianamente arrojados a la existencia, ni habitamos un mundo hostil y fantasmal, sino que somos acogidos en un universo de naturaleza servicial y amable (Han, 2023, p. 54).

Muchos son los filósofos, poetas y músicos, que han expresado la certeza de experimentar el mundo como un don que acoger y en el que somos acogidos. Por ejemplo, Wittgenstein ha descrito la experiencia con la clave del asombro ante la existencia del mundo, el cual es percibido “como un milagro”. En su *Diario filosófico* (1982), p. 49, puede leerse: “El milagro artístico es que exista el mundo, que haya lo que hay”. También, desde el campo de la música, Schönberg (2015), p. 35, ha afirmado que: “Creemos comprender lo que es natural; sin embargo, el milagro es natural en extremo, y lo natural es en extremo milagroso”.

Desde los planteamientos baconianos y la herencia de Hume y Descartes que desemboca en Kant; desde Marx (1970), p. 86, el mundo ha sido concebido como un algo referido necesariamente al hombre que debe ser transformado para satisfacer sus necesidades materiales. La relación que por medio de la técnica moderna el hombre establece con el mundo no se basa en el cuidado, el respeto y el amor campesino o artesano. Los análisis de Heidegger (1985), p. 68, han puesto de manifiesto que la técnica se guía por un impulso que somete todo lo dado y convierte el mundo en algo almacenable, distribuible y domeñable. Para Heidegger (1950), p. 239, la ciencia objetiva es lo que existe según los requerimientos propios del hombre y su intención de dominio. En acuerdo con esto, Sáez Rueda (1997), p. 134, sostiene que la técnica moderna lleva al extremo la voluntad de poder del hombre. En este sentido, H. Rosa (2020) habría puesto de manifiesto que el mundo tardomoderno es un mundo muerto, un mundo que ha pretendido cifrar lo mundano en la disponibilidad de lo visible-cognoscible, la del alcance o accesibilidad física, la de lo dominable-controlable y la de lo utilizable. El análisis final de Rosa es que el mundo en tanto que disponible se torna ilegible y mudo, produce miedo, dominio, explotación y falta de sentido y misterio. Para Rosa (2020), pp. 147-156, habría que recuperar el mundo a través de lo que él denomina la resonancia, que no es otra cosa que una experiencia con sabor a estética y mítica, en tanto que lentitud, belleza y misterio.

El mundo primordial, exento de elaboraciones prejuiciales y complejas, es un todo que se ofrece al abrazo del ser humano. El mundo es una manifestación de

la positividad del ser como ha puesto de relieve en su filosofía Luigi Pareyson.³ Este artículo se servirá del planteamiento y de las lecturas del filósofo italiano para intentar esbozar una recuperación a partir de la experiencia estética y mítica que hacen del mundo lugar de asombro y misterio. Pareyson busca romper el cerco mágico de la metafísica óptica y objetivante, donde el ser y la verdad serían fundamentos y presencias estables, estructuras fijas e inmóviles.⁴ Pareyson (1988), p. 80, plantea el acogimiento del ser como libertad que se me entrega en el mundo, don de positividad y generosidad al modo de un evento heideggeriano.⁵ La experiencia del hombre, si no quiere permanecer a la sombra de una metafísica conclusa y demostrativa que lleva a la técnica y a la destrucción de la naturaleza bajo la excusa del dominio y la explotación, está llamada a volver a su origen y mezclarse de nuevo con la experiencia estética y mítica.

En el presente artículo partiremos de la experiencia estética que hacemos del mundo a través de la experiencia de lo bello en tanto que experiencia del artista. Después veremos cómo la realidad descubierta con carácter de epifanía nos describirá el medio estético para conocer el mundo. A través de la teoría de la formatividad estableceremos en la tierra lo bello como evento sagrado que nos permita recuperar el mundo como algo que puede ser no solo objeto de explotación, manipulación o investigación científico-positiva. La conclusión del artículo nos llevará a contemplar el mundo no como algo, sino como interlocutor y fin por medio de la veneración, la poesía y el encuentro.

³ Las influencias que recibe Pareyson de Kierkegaard, Jaspers, Guzzo, Plotino, Aristóteles, Maritain, Dostoiévsky, Fichte y Schelling ayudan a comprender las bases de su razonamiento y su modo de abordar la relación entre la verdad y la belleza, el ser y la persona. El propio Pareyson (1985), p. 213, cuenta que: “L’ambiente culturale in cui crebbi fu per forza di cose la maturità dell’idealismo crociano e gentiliano, come del resto è accaduto per tutti quelli della mia generazione (...). La scuola nella quale mi formai fu il pensiero di Augusto Guzzo, ch’era una forma di idealismo parallela a quella di Croce e Gentile, derivata no da essa, ma direttamente dal neohegelianismo napoletano. I primi studi ai quali per affinità elettiva mi dedicai furono la filosofia dell’esistenza, specialmente di Jaspers e Marcel in principio, e poi soprattutto di Heidegger, e fu principalmente da essa che trassi la mia prima ispirazione”.

⁴ Según Longo (2000), p. 165, hay un matiz de positividad en todo el planteamiento pareysoniano: “La realtà è perché è, dice Pareyson, senza fondamento, del tutto gratuita, vertiginosamente sospesa sull’abisso della libertà”. La filosofía de la libertad profundiza y revisa la esencia de lo que significa ‘interpretar’, pues aparece la libertad originaria en cierto sentido anterior al mismo ser en la positividad del hecho de que las cosas sean, en su reposo sobre una afirmación positiva de que existan dependientes de poder no existir. Véase Pareyson (1988), pp. 83-85: “Il principio è positività (dialettica eterna e storia) e generosità (abisso e origine)”.

⁵ El evento en Heidegger hace referencia al Ser, al tiempo, a los dioses, al hombre y a los demás entes que son dados en el evento y son constituidos en él en lo suyo propio. Berciano (1991), pp. 91-118, subraya que en el evento acaecen también la apertura, la verdad y el lenguaje originario.



II. LA EXPERIENCIA DEL MUNDO POR PARTE DEL ARTISTA

De manera originaria, el ser humano es enfrentado en desnudez ante la naturaleza y encuentra en ella un esbozo de colores y formas, incompleto e inacabado que solo a través del ojo del hombre se convierte en imagen. En este sentido, Pons (2015), pp. 229, recoge una cita del filósofo personalista F. Ebner que afirma que: “El artista no solo tiene el ojo creador de imágenes, sino también la mano creadora de imágenes, y su obra es, para los que no son artistas, la obstétrica del ver espiritual que Dios puso en el hombre cuando lo creó. Porque también los sentidos son espíritu”. Todo hombre es artista porque todo hombre percibe la imagen del mundo ante sí. Esta percepción es inmediata, sin prejuicios conceptuales ni reflexión previa sobre los datos empíricos. El mundo se presenta como imagen asequible y asombrosa. El árbol se presenta como árbol, la montaña como montaña y el rostro en tanto que rostro. Los elementos de la imagen que llega hasta nosotros y su conexión articulada corresponden a los elementos de la imagen y a su conexión real; la estructura lógica de la imagen, puesto que la imagen no nos resulta paradójica ni contradictoria, refleja la estructura real del mundo y de los hechos. Alfaro (2002), p. 115, sostiene que “lo que la imagen representa es su sentido”, pero el ser humano en su experiencia primordial no trata del sentido de las cosas, sino de la realidad de la imagen que es imagen de la realidad. Ciertamente esta reflexión tiene sus inconvenientes en un mundo digital y virtualizado. En este sentido, Günther Anders (2011), p. 120, ha subrayado que, puesto que estamos abastecidos, no nos ponemos en camino; permanecemos sin experiencia. El mundo no es camino y se queda sin caminos. “El hombre contemporáneo ya no valora su viaje (...), porque tiene hambre de omnipresencia y de un cambio rápido sin más”. El árbol ya no es árbol, la montaña ya no es montaña y el rostro ya no aparece en tanto que rostro. La experiencia queda falseada o hereda el ansia de exposición y difusión propia de la red. El árbol y la montaña son enclaves y el rostro un selfi. No hay espacio para la contemplación (Han, 2023). Sin embargo, el ser humano tarde o temprano hace experiencia de la naturaleza y es ahí donde se abre a lo bello. Lo bello es aparición, desdeñando las influencias del idealismo que entiende la aparición de lo bello desde el espíritu del hombre. En este sentido, Anders (2011), p. 119, habla de una antropologización de la epifanía. Para Anders, según el idealismo el mundo habría cambiado de lugar de fuera a dentro. La metamorfosis del mundo en algo de lo que disponemos se ha llevado a cabo de manera real. Pareyson (1976) sostiene que Hegel consideraba el mundo como botín, Fichte como algo “puesto por el hombre”, fruto de la acción de su yo, pero el mundo es algo ajeno a nosotros, salvaje y deslumbrante, indisponible.

El mundo para las ciencias positivas consiste en una imagen manipulable y en una realidad a dominar (Descartes), algo que conceptualmente no existe o lo hace de manera antinómica (Kant), extraña al pensamiento o sin sentido (Wittgenstein). La ciencia no se ocupa del mundo en cuanto tal, sino del mundo en cuanto objeto de estudio y explotación. Rivadulla (1986) ha estudiado en profundidad cómo la ciencia se ha convertido en su mayor parte en técnica (p. 35). No obstante, tiene mucho sentido hablar de mundo puesto que el mundo es una experiencia originaria y sensorial. Podemos hablar de mundo, de hecho, lo hacemos, en tanto que lugar en el que habitamos y en el que nos descubrimos a la luz de lo bello. La experiencia del mundo es una experiencia mística que no trata del cómo, sino del qué. “Lo místico no es cómo es el mundo, sino que el mundo es (existe)” (Wittgenstein, *Tractatus*, 6. 44). Hay un algo Trascendente en lo que se muestra del mundo que hace de la ciencia, del lenguaje y de la ética algo secundario y no primordial.

El mundo se percibe como algo en donde soy (Heidegger), pero más aún como algo frente a lo que soy. Es una realidad anterior a mí, autónoma, regida por procesos inmanentes no instituidos por mí. La ley del aparecer rige la experiencia originaria, la vivencia es la guía y el testigo de ello. Estar y ser frente al mundo es una experiencia singular que interpela al entusiasmo, la identificación, la perplejidad, la familiaridad y la distancia. La experiencia que el ser humano hace del mundo no es una experiencia que efectúe la inmediata llamada a la transformación y el trabajo, sino que la primera llamada que el hombre experimenta por parte del mundo es la de la acogida y la contemplación. Al principio de nuestra existencia, jugamos y miramos, no trabajamos para subsistir. El niño sería el prototipo y paradigma de lo humano en este sentido. Solo más tarde, en un segundo momento, el hombre adquirirá la consciencia de la necesidad de la transformación de la naturaleza, de la expresión de sí mismo por medio del arte en una belleza irreductible a la naturaleza, en una cultura y en un lenguaje.

III. LA ESTÉTICA DE LA EPIFANÍA Y EL MEDIO DE CONOCIMIENTO DEL MUNDO

Desde la experiencia que hacemos del mundo se puede elaborar una estética de las formas en tanto que estética de la epifanía que anuncia y hace ver epifánicamente el ser en su conjunto, y se abre al misterio de una ontología estética general (Balthasar, 1985). Tendríamos casos prácticos y concretos como, por ejemplo, el poeta Hölderlin que habría mostrado esta experiencia en el camino de descubrir el mundo por medio de la palabra poética como dialéctica del encuentro entre lo humano y lo



divino.⁶ El pintor Kandinsky lo habría hecho por medio de la abstracción volviendo a la experiencia visual del mundo. En este sentido, M. Henry (2008) destaca que, frente al nuevo idealismo de Husserl para el cual el objeto es un polo de identidad ideal más allá de la multiplicidad de sus apariciones sensibles, Kandinsky no busca pintar un polo ideal de una entidad sino las “apariciones sensibles” en su singularidad y su ámbito de influencia, esa forma de contornos inaprehensibles, poblada de destellos que fulguran”. Es lo que Kandinsky experimentó viendo el almuerzo de Monet en Moscú en 1895 y con la lectura de Niels Bohr. El mundo no es solo materia, sino también inmaterialidad y misterio.

El conocimiento y la experiencia del mundo es un conocimiento y una experiencia poética que se obtiene por inclinación o connaturalización.⁷ Entre el mundo y el ser humano se da una connaturalización afectiva que esencialmente se refiere a la condición receptora y creadora del espíritu y que se expresa de manera primordial en la obra de arte. Hombre, mundo y arte están estrechamente conectados. El mundo y el objeto creado por el arte, el poema, el cuadro y la sinfonía en su existencia propia, como mundo asimismo propio, desempeñan el papel que en el conocimiento ordinario despierta el asombro. Este conocimiento del mundo, obtenido por connaturalización, tiene lugar por medio de la emoción. Maritain (1955), p. 149, afirmó que: “El conocimiento poético procede del intelecto, en la capacidad más genuina de este, si bien a través del vehículo instrumental indispensable del sentimiento”. No estamos hablando de una emoción primaria o meramente subjetiva ya que el hombre apenas puede conocer su propia subjetividad, o si la conoce, ello es de un modo informe y poco preciso.

⁶ En este sentido, Vigolo ha situado simbólicamente junto al fuego celestial de Hölderlin la voz de la tierra que aparece en los versos de Belli, dando vida a una configuración original e intensa. En 1929, cuando escribió su *Instance of an-Absolute Poetics*, Vigolo aún no había conocido a Hölderlin. Revisándolo en 1962, para publicarlo por primera vez, Vigolo vuelve a hablar del fuego, afirmando que en el momento de escribir ese ensayo había centrado toda su “razón para vivir solo en fuego poético”. El fuego hace que el encuentro con la palabra sea exclusivo, un encuentro que, después de Hölderlin, pierde gran parte de su teoría y su *hybris* -inicial- para convertirse realmente en una forma poética. Sin embargo, el impacto lingüístico está siempre vivo, el que en 1929 hizo que Vigolo iniciara su Instancia con referencia al pasaje del cuarto evangelio en el que la Palabra, la Divinidad y el Todo se asimila de la misma manera celebrada finalmente a imagen de Cristo-poeta; en esta *Instancia* de 1929, la decisión con la que Vigolo afirma la fundamentalidad de la poesía con respecto a cualquier otro “valor”, tiene una originalidad insuperable. (Moretti, 1999).

⁷ En este sentido la filosofía habría dejado de lado a la experiencia y al conocimiento para realizar distintas ideologías. Di Lasio (2017) subraya cómo, en este sentido, la ideología cumbre sería el marxismo. Ya Pareyson (1985), p. 228, afirmaba que: “Il pensiero filosofico (...) è speculazione, cioè riflessione sull'uomo, sulla sua esperienza, sulla sua natura, per fondarla e spiegarla e giustificarla, e li trova, eventualmente, una *reale* conoscenza e coscienza almeno implicita dell'assoluto, un reale trascendimento di sé o un esistenziale rapporto con l'essere, insomma una *reale* apertura ontologica, comunque intesa, e di tale conoscenza o coscienza o trascendimento o rapporto o insomma apertura esso parla, per indicarla nella sua evidenza, preciserla nella sua presenza, svolgerla nella sue conseguenze, esplicitarla nelle sue virtualità”.

La subjetividad, en cuanto subjetividad, no puede ser formulada conceptualmente; constituye un abismo incognoscible que representa sin imagen la realidad en la que se encuentra. Se revela al hombre en la objetividad de lo dado, en lo bello a través de la forma que es el mundo y de las formas que se encuentran en él y lo conforman. El ser humano percibiría las formas de lo real en su dimensión cualitativa con una capacidad de autodesarrollo, con una fuerza y una unicidad de ocultación y falseamiento. La capacidad receptora ante la experiencia del mundo y la capacidad creadora por medio del arte es la raíz del acontecer de lo bello. La experiencia fundamental se traduce en el deleite que en las Bellas Artes se da de manera pura y sin ningún elemento adventicio. Maritain (1955), p. 73, sostiene que: “La pura facultad creativa de la inteligencia del espíritu tiende a cumplir algo en lo cual esa inteligencia encuentra su propio deleite; esto es, aspira a producir un objeto en la belleza. Entregado a la libertad de su naturaleza espiritual, el intelecto aspira a engendrar en la belleza”. Así pues, la experiencia de la belleza refiere al conocimiento intuitivo y al deleite. La belleza nos hace deleitarnos en el acto mismo de conocer, deleite que se derrama de la cosa a la que alcanza este acto. Ahora bien, aquella que conoce, en el estricto sentido de esta palabra, es la inteligencia. Daríamos un paso del sentir y la emoción viva que percibe la realidad a la inteligencia como la capacidad de percepción propia de la belleza. La inteligencia supondría un *intus legere*, un leer por dentro el mundo para acceder a él y a la obra de arte. Leer sin saber leer implica una educación del instinto de contemplación para no reducir lo bello al gusto ni lo real al concepto.

La belleza es una gracia *gratis data* en el sentido más incondicionado y, Pons (2015), p. 242, lo ha remarcado, solo el amor puede dar gratuitamente. Kant desde el ámbito del juicio estético habría dado una vuelta de tuerca al primado de la realización del deber ético. La belleza como revelación y donación gratuita no depende ni resulta de nuestro autónomo empeño ético. La “finalidad sin fin” que Kant atribuye a lo bello supone un giro al vacío de una naturaleza que en el fondo no deja de ser mecánica y cumplir el deber de su funcionamiento inexorable. Lo bello no se puede ligar al deber y al cumplimiento, sino al amor y a la donación. El idealismo kantiano lleva al solipsismo y a la clausura frente al mundo y a una concepción del arte en la cual el sujeto termina por disminuir el rigor del imperativo ético o no logra verlo, desembocando en el puro juego y, a veces incluso, en el sinsentido. Anders (2011) ha sostenido que, en la actualidad, se daría un tipo de clausura en el ser humano ante un mundo que está fabricado y proyectado por medio de los medios digitales y audiovisuales. La experiencia de lo bello se habría reducido a la experiencia de lo pulido en la falta de distanciamiento contemplativo y en la transformación de lo contemplable en degustable y consumible (Han, 2015).



No obstante, lo bello tiene su sede en los sentidos, en la experiencia primaria. En las influencias que Pareyson recibe se encuentran Tomás de Aquino y T. Haecker. Estos autores le ayudan a indagar en la experiencia de lo bello en tanto que recepción del mundo (Finamore, 1999). El clásico el adagio de Tomás de Aquino: *pulchra dicuntur quae visa placent* (*Summa Theologiae*, I, q. 5, a. 4, ad. 1) sería la base de la tesis de Haecker por la cual lo bello tiene su sede originaria en el sentir. Haecker (1945), p. 90, afirma que el sentir como la intimidad más íntima de nuestro ser supondría el fundamento originario y fundamento indeterminado de la subjetividad. El sentir recibe el mundo en cuanto tal y ambos pertenecen al ser. El sentir no está fuera del mundo y no lo condiciona ni lo crea.

La experiencia de la belleza mundana precede siempre a la subjetividad humana no solo en el tiempo, ya que el mundo está antes que nosotros, sino metafísicamente, como lo verdadero que la subjetividad conoce y desea. El ser humano y el artista no podrían percibir y crear nada bello si la belleza no estuviera ya dada en el ser como una propiedad suya, si no estuviera dada primero. ¿Cómo podríamos hablar si no escucháramos primero? ¿cómo leer y componer una partitura sin saber sobre armonía y solfeo? Hemos de pasar ahora a la consideración de que dicha experiencia de lo bello encuentra un refuerzo en el arte ya que el arte reproduce la belleza que encuentra en el mundo y lo hace de manera bella y formativa. El arte sería una manera de reforzar la experiencia originaria del mundo por parte del hombre.

IV. FORMATIVIDAD HUMANA, LA TIERRA, LO BELLO Y LO SAGRADO

El aspecto más llamativo del arte para nuestro propósito, o al menos, aquel en el que nos queremos centrar es el del aspecto del creador. Ya Nietzsche (2011), p.67, subrayaba en la tercera consideración de la *Genealogía de la moral* que hasta Kant se ha hecho una estética del espectador en tanto que espectador, que habría que realizar una estética del creador. La creación artística nos permite hablar de la formatividad del arte, del arte en su aspecto realizativo, ejecutivo y poiético. La vida del artista, del ser humano en cuanto tal, se vincula con la belleza. La vida es como el arte, un hacer-producir-realizar que a la vez es encontrar el modo de hacer-inventar-saber hacer.⁸ La simbiosis entre la personalidad artística y la personalidad biográfica que se abre al mundo describen, no solo en la estética, sino también en la existencia humana que la experiencia primordial se decide en la vida a través del

⁸ Para más información al respecto, puede verse Pareyson, L., (2013): *Problemi dell'estetica. Storia*. pp. 96-118. Milano: Mursia y Vattimo, G., (2007): "Il concetto di fare in Aristotele". *Opere complete I. Ermeneutica*, pp. 97-119. Milano, Meltemi.

compromiso por y con lo bello por medio del arte y de la existencia contemplativa.⁹ El artista afirma su propia personalidad humana en el hecho de hacer arte, propósito al cual dedica toda su vida entera, de la misma manera que el ser humano dedica toda su vida entera en pos de la belleza. Para Pareyson (2005), p. 59, si formar es sobre todo hacer, *poiein*, lo específico de la formación es que es un hacer que, mientras hace, inventa el modo de hacer. Por lo tanto, formar es ‘hacer’ y ‘saber hacer’, la existencia es “vivir” y “saber vivir”. Frente al aislamiento digital, la experiencia integral que afecta a todas las dimensiones de lo humano ofrece una comunión. En ella el arte es entendida como prolongación de la naturaleza. No se absolutiza el arte o se realiza al margen de la naturaleza, no se da una intelectualización o una primacía de los sentidos, sino que se abarca una integralidad razón-sentidos-existencia de la que resulta la experiencia originaria. El arte es la encarnación de la encarnación, el reflejo del misterio que es misterio en sí mismo. Platón afirmaba que:

Tú sabes, que la palabra *poiesis* significa muchas cosas, ya que toda actividad que determina un paso del no ser al ser es *poieisis*, de manera que todas las obras producidas por cualquier tipo de arte son *poieseis* y los operarios que realizan tales obras son todos *poietai*, o sea, *hacedores* (...) y solo se llama poesía a esa porción del conjunto de la *poiesis* (en el sentido general del arte) que está separado del resto y que se refiere a la música (*mousiké*) y a las medidas melódicas; y aquellos que poseen esa porción de la *poiesis* son llamados poetas (Platón, *El Banquete* 205a).

Todos somos poetas-artistas porque todos somos *hacedores* de la recepción que hacemos del mundo en nuestra existencia. La experiencia integral por medio de la contemplación la realiza.

En los estudios de Argullol (1982), p. 48, podemos ver cómo la experiencia primordial del mundo ha llevado a una corriente viva de la filosofía en su búsqueda del infinito, a la concepción del “Anima mundo” que, en un principio provino de la Inglaterra neoplatónica y se asumió en Alemania con la *Naturphilosophie* y el debate a raíz de la obra de Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza* (1785), que, “alrededor de la obra de Spinoza, entusiasma a los críticos alemanes de la *Aufklärung*”. *Hölderlin se habría servido de esta concepción para sostener una supuesta división* originaria sujeto-objeto en la que el ser expresa el desgarramiento de la totalidad que ya no es uno. El camino de vuelta a la unidad ha de realizarse en una nueva mitología trágica que lleve

⁹ Afirma Pareyson (1968), p. 92: “Per un verso l’interesse per le opere si ripercuote sul loro autore, cioè su quella che ne è stata l’energia formante e l’iniziativa creatrice: si cerca di ricostruirne la biografia soprattutto perché interessati dalla sua poesia; ma appunto perciò questa biografia avrà il compito di presentare una vita posta sotto il segno dell’arte, e nell’arte troverà il fine a cui orientarne i diversi e dispersi fatti. Per l’altro verso è evidente che un fatto della vita d’un artista, magari di per sé muto e insignificante, diventa eloquentissimo e significativo se interpretato alla luce delle sue opere”.



a término la reunificación de la Unidad escindida. La Unidad asume la contradicción y la unifica sin diluir los contrarios. En este sentido, Balthasar (1985), p. 282, ha sostenido que lo sagrado y lo bello se hacen uno “en una *kenosis* cósmico-panteísta de Dios”. No obstante, el primer acto del ser humano consiste en recibir la libertad y el ser, no en cuestionarla. Existir es consentir con ese don: el hombre es libertad porque en la base de su existencia hay una gratitud originaria. Si no consiente con ese don, el camino de vuelta es el suicidio, la única cuestión filosófica importante según Camus (2021), p. 14. La contingencia que experimenta y le define no han de ser asumidos con influencias heideggerianas refiriéndolo a la pura finitud y mera nulidad.¹⁰ El hombre hace experiencia de una contingencia con dos rasgos que no se han de absolutizar ni reducir. En primer lugar, vive una “contingencia contingente”, que no es mero emerger de la nada, sino de la sobreabundancia; y, en segundo lugar, el hombre existe en el prisma de una contingencia problemática, es decir, una contingencia que resulta precariedad y riesgo pero que, sin embargo, más que remitir a la angustia y la nada, refiere al exceso de la existencia, al don originario.

Por ello, es en el seno del catolicismo donde puede realizarse esta estética del asombro y una nueva mitología que recoja el hecho de considerar el mundo como un milagro en tanto que realidad y misterio. Afirma Schelling (1998) que:

lo que más ha contribuido en la edad moderna a la creación de un mundo mitológico ha sido el catolicismo. El cristianismo tendía de por sí a la supresión de la mitología y de la poesía; inclinado enteramente a la interioridad, empeñado en la negación de lo finito y en la conquista de lo infinito, indiferente a la vertiente física de lo infinito y vuelto a lo suprasensible, no había lugar para la encarnación sensible y concreta de lo absoluto en la que residen la mitología y la poesía (p. 210).¹¹

¹⁰ Los antecedentes remotos de esta concepción se encuentran en Lutero que se jactaba de conocer a Aristóteles mejor que santo Tomás y Escoto. Según él sólo serían permitido conservar los libros aristotélicos de lógica, retórica y poética o reducirlos a forma más breve para que se leyesen útilmente. Calvino habla de la realidad como una “maestra muda”. En Wittenberg surgirá una escuela alemana de metafísica, paradójicamente por la necesidad de sustentar la teología en una filosofía. No es difícil establecer la conexión entre los primeros profesores de Wittenberg y la posterioridad en Leibniz, Kant y Hegel. No ha de sorprender que la hermenéutica haya sido iniciada y desarrollada en ámbito protestante (Schleiermacher). Por otra parte, se puede pensar en que el predominio del pensamiento germánico de corte antropocéntrico ha podido llevar a la crisis de la filosofía y de las ciencias en Occidente, algo que ha puesto de relieve V. Soloviev en 1874 con su tesis sobre *La crisis de la filosofía occidental*, donde defiende que la filosofía europea ya había agotado su ciclo, instalándose en un racionalismo estéril o en un positivismo superficial. Este racionalismo y positivismo se continúa en el juego discursivo de la filosofía hermenéutica. Soloviev también expone esto, con el consiguiente desinterés por la filosofía y el pensamiento religioso (Soloviev, 2006).

¹¹ Pareyson (1998) recoge las afirmaciones en las que Schelling afirma que: “solamente el catolicismo ha vivido en un mundo mitológico. De aquí la serenidad de las obras poéticas surgidas en el catolicismo, la pureza, la libertad con que ha sabido tratar la materia que le es propia, tal como los griegos trataron su mitología. Fuera del catolicismo, no hay que esperar nada más que subordinación a la materia, movimiento torpe y carente de serenidad, y mera subjetividad al trabajar la materia” (p. 215).

El mundo es santo (Passolini) y constituye una encarnación de lo invisible. El misterio se hace palpable para el hombre a través de la experiencia, lo infinito está a la mano sin filtro de razón o sentidos prejuiciados.¹² La primacía de la vida y del hombre concreto se pone de manifiesto en Luigi Pareyson. El ser humano hace experiencia de la naturaleza en integridad (tierra, aire, fuego y agua) y no solo con uno de sus elementos. El idealismo, de la mano de Hölderlin, destacaría sobre todo el fuego, que se eleva hacia arriba y otorga levedad, ligereza. Aquí se situaría la visión de B. Croce, al que Pareyson se opondría, reforzado el idealismo de Croce por la ausencia de tierra que indica en ella la imposibilidad de equilibrio y, con esto mismo, de supuesta verdadera poesía y experiencia. Hölderlin se desequilibra hacia arriba y se encuentra como suspendido. El fuego sería capaz de vincular la existencia a la palabra, haciéndola arder en una desarmonía divina. Moretti (1999), describe al hombre contemporáneo con esta herencia como un ser atrapado entre las teorías idealistas, por un lado, y por otro por un cierto hermetismo que renuncia a la vida, el hombre contemporáneo no podría evitar sentirse aislado.

La conexión del ser humano consigo mismo y con el mundo de la naturaleza en el asombro exige repensar la relación entre el mundo natural y el arte en su imitación. El arte no copia la naturaleza como un objeto, sino que hurta de ella, según Maritain (1955), p. 268, “los modos operativos en virtud de los cuales la naturaleza maneja sus propios materiales en bruto, de forma, color y luz para impresionar nuestros ojos y espíritu con la emoción de la belleza. Hablar de imitación sobrestima el papel del arte y le resta importancia a la pura contemplación y a la vida. Aristóteles afirmaba que las artes imitan a la naturaleza y estas se originan en aquella a partir de necesidades connaturales de lo humano. Algunos autores como Mikkeli (2002) sostienen que el arte es prolongación de la naturaleza y que la completa en fines que ella misma establece, pero que no es capaz de cumplir, como bien destaca Blumenberg (1999), p. 91. Estos planteamientos adolecen de centralidad geocéntrica y antrópica, pues la naturaleza es capaz de realizarlas a través de sí y en nada precisa ayuda. Las supuestas técnicas que el hombre necesitaría para su supervivencia son, en su gran mayoría, superfluas. La intervención de las artes está prevista por la natu-

¹² Afirma Schelling (1987): “Por tanto, si la exigencia cumplida en la mitología griega era la exhibición de lo infinito como tal en lo finito, la simbólica de lo infinito, en el cristianismo reside como fundamento la contraria, acoger lo finito en lo infinito, esto es, elevarlo a alegoría de lo infinito (...) Lo finito no vale nada por sí sino solo en tanto que significa lo infinito. El carácter de tal religión es, por tanto, el sometimiento de lo finito a lo infinito. En el paganismo está lo finito infinitamente, como en sí mismo, valiendo también respecto a lo infinito, hasta el punto de que en él es incluso posible la sublevación contra lo divino. Este es precisamente el principio de lo sublime. En el cristianismo hay una entrega incondicionada a lo inmenso, y este es único principio de belleza” (p. 222). Schelling previamente ha explicado la diferencia entre lo simbólico, lo alegórico y lo mitológico, sosteniendo que el cristianismo es la síntesis perfecta y la representación más acorde de una mitología para nuestro tiempo, mitología abierta al infinito y no cerrada en el mundo de los dioses y que expresa lo universal y no se conforma a lo individual, haciendo de la naturaleza un misterio y del mundo ideal una manifestación.



raleza misma, no son algo externo a ella, sino que le pertenecen. Maritain (1955), p. 269, sostiene que la imitación que realiza el arte nos procura un fundamento y una justificación de la transfiguración y refundición “de las apariencias de la naturaleza en la medida en que ellas constituyen medios de que la obra manifieste por modo intuitivo la realidad transparente” que aprehendemos. Pareyson (1988), p. 144, lo ha puesto de manifiesto como la intuición del segundo Goethe que veía en la naturaleza “la constancia e inmutabilidad de sus leyes y la armonía y perfección de sus formas”. El segundo Goethe estaba influido por el estudio científico de la naturaleza y el viaje a Italia, país católico por excelencia. El arte no es una expresión incontrolada de un espíritu portador de la caótica vitalidad de la naturaleza, sino la búsqueda atenta de la armonía, que gobierna el universo y dirige las acciones naturales”. La experiencia humana puede leer esta armonía en el mundo. Hallarse en la armonía del mundo.

El arte puede llegar a la intensidad y perfección de la naturaleza en lo que se refiere a la creatividad y belleza de sus formas, pero, subraya Pareyson (1988), la naturaleza:

es infinitamente superior al arte en la vida, ya que el arte se debe contentar con lo ilusorio; pero el arte es superior a la naturaleza en cuanto a la perfección y eternidad de sus modelos, ya que la naturaleza está a menudo sometida al flujo incesante de su devenir (p. 147).

La naturaleza reproduce y renueva la vida en un movimiento constante de formación y transformación. Sus obras parecen marcadas por la caducidad y predestinadas a la muerte, pero en un eterno retorno y en una constante evolución, nada se malogra. El arte, en tanto que su prolongación, extrae las formas de la naturaleza en el momento culminante de su perfección y las fija en figuras durables y definitivas, Pareyson (1988), p. 147, afirma que el arte; “concentra las bellezas dispersas de la naturaleza en creaciones modélicas y perfectas (...) y penetrando en su interioridad les colma de sentidos espirituales”. De alguna manera, las formas de la naturaleza que el arte elabora realizan seres recreados. No es cierto, como decía O. Wilde (2014), p. 17, que la vida y la naturaleza imiten al arte. Arte, vida y naturaleza están unidos,¹³ y el arte, como dice Pareyson (1988), p. 148, es el órgano “con el que el hombre se acerca más a la naturaleza, penetra la realidad y capta su esencia más íntima”. El

¹³ Arte y naturaleza están unidos, pero en otro están sumamente distantes. Afirma Pareyson (1988) que: “El arte se aleja de la naturaleza en cuanto instauran su propio mundo, absolutamente distinto del natural. Pero para llegar a esto el hombre ha debido apropiarse y prolongar la misma creatividad de la naturaleza (...). Una obra de arte es obra del espíritu humano y como tal es una realidad nueva e independiente, más allá de la naturaleza; pero al mismo tiempo el espíritu humano penetra en la naturaleza y retoma sus propios mecanismos de actuación, no estando así la obra de arte fuera de la naturaleza, sino que es en gran medida obra de la naturaleza misma” (p. 148).

arte nos permite conocer la naturaleza, ampliar y autenticar la experiencia integral del mundo. El arte nos muestra el carácter de misterio y nos revela la intimidad del mundo que lo digital y tecnológico nos vela. El arte prolonga la naturaleza continuando en la actividad humana la creatividad y perfección que le son propias. Un ejemplo claro de esto sería el de la pintura abstracta aparentemente innecesaria.¹⁴ A partir del Renacimiento, en Occidente se ha vivido la ilusión de que el arte pictórico era un arte esencialmente representativo. Gilson (2000), pp. 211-341, ha sostenido que el arte abstracto habría desempeñado la misión de enseñar que la figura pictórica no es imagen-signo sino viva realidad independiente. En el itinerario de la experiencia integral del mundo, descubrimos, como ha puesto de relieve M. Henry (2008), p. 26, que el arte abstracto trae “una realidad abstraída del mundo, concebida, delimitada, decidida y elaborada a partir de él, y, finalmente, como su modo de expresión más adecuado”. Kandinsky bucea en lo profundo de la realidad, realiza la experiencia integral y así nos abriría al mundo en su totalidad. Baltasar (1985), p. 291, afirma que se recorre un “camino desde el entusiasmo inmediato que vibra en el ritmo natural (y que por tanto baja y sube siempre según este), al sufrimiento de la lejanía de Dios, ‘cuando es el fin y el día se ha extinguido’, a la experiencia del Dios como relámpago precisamente en esta noche” opuesta a la intimidad y rescatada por el amor que produce el descenso del espíritu a la indefensa y gloriosa contingencia como última verdad y gloria del ser.¹⁵

¹⁴ El libro *Pintura y Realidad* de E. Gilson es un libro leído, comentado y discutido por Pareyson (1988), pp. 85-99. En lo que se refiere a la abstracción. A. Vega (2006) afirma que: “El progresivo desprendimiento de recursos parece destinado a comprender la vía del arte como una vía negativa que busca la descripción de la realidad al modo como practicó esta disciplina la fenomenología husserliana. Atravesar la realidad de los fenómenos parece un cometido que la pintura supo asumir con la intención de promover una imagen del mundo hasta, hacía muy poco, característica de la metafísica. Quizás por esta razón la fina mirada de algunos fenomenólogos, como Merleu-Ponty, se dirigió a la obra de arte como el lugar más propio de la visión intelectual (...). La pintura pone en crisis la imagen de la realidad o, más exactamente, los modos de representación y conocimiento de la realidad. El lenguaje de la abstracción aportaba la estructura de pensamiento necesaria que permitía apartarse del ilusionismo al tiempo que dotar a las nuevas manifestaciones de un fundamento teórico de gran potencia. El movimiento latente en el espíritu de la abstracción es, en efecto, el de separación; una suerte de búsqueda de las esencias formales de la realidad, aunque estas ya no pueden ser consideradas arquetipos o formas primordiales residentes en el mundo suprasensible” (p. 55).

¹⁵ Existe un pacto sellado en el origen entre el ojo y lo visible que no se disuelve, sino que actúa en la infinitud de sus virtualidades con una eficacia más plena. Foucault (1981), pp. 47-51, ha subrayado que sería Magritte y no Kandinsky, quien realizaría la concepción de una pintura opuesta y complementaria a lo que hasta entonces se ha entendido como pintura según lo expuesto por Gilson. Sin embargo, para Foucault sucede así porque Magritte se corresponde más a su intención de disociar la realidad o mostrar una realidad disociada y disuelta.



V. CONCLUSIÓN: LA RECUPERACIÓN DEL MUNDO

La desintegración y fragmentación de la experiencia originaria propia del pensamiento y la existencia del siglo XXI se debe no solo a las vicisitudes epistemológicas y psicológicas de la historia del pensamiento de los dos últimos siglos, sino también a la descomposición del hombre en una multiplicidad de funciones como han mostrado Chomsky y Foucault (2006). Es la descomposición del hombre que masca chicle, recibe un masaje, oye la radio y mira una revista, o del hombre que escucha a Beethoven mientras lee un cómic acerca de la guerra mundial. Sin duda, la destrucción del hombre no puede ir más allá, el hombre no puede llegar a ser más inhumano. Anders (2011), p. 145, afirma que: “En ese sentido, aún es más abstruso e hipócrita el ‘renacimiento de perspectivas integrales’, celebrado por la psicología actual con énfasis y aplomo, y que de hecho solo es una maniobra para ocultar bajo la toga académica de la teoría los fragmentos del hombre”. Hemos querido realizar en este artículo un itinerario en el que se pueda esbozar la recuperación de una imagen nueva del mundo. Recuperar la experiencia del mundo a través de la experiencia del arte, no solo vinculada al arte sino a todas las esferas de lo humano, es recuperar al hombre y recuperar al hombre es volver a instaurar en la vida la belleza que salva, esa belleza de la que ya habló Dostoievsky (1987), p. 211. Dicha salvación será eficaz y real si permitimos que sea el asombro el que guíe al conocimiento para que este no solo busque dominar o explotar, sino celebrar y contemplar lo conocido.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, J., (2002): *De la cuestión del hombre a la cuestión de Dios*. Salamanca: Sígueme.
- Anders, G., (2011): *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valencia: Pre-Textos.
- Argullol, R., (1982): *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Balthasar, von H. U., (1999): *Sólo el amor es digno de fe*. Salamanca: Sígueme.
- Balthasar, von H. U., (1985): *Gloria. Una estética teológica. 5. Metafísica, la Edad Moderna*. Madrid: Encuentro.
- Berciano, M., (1991): “El evento (*Ereignis*) como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger”. *Acercamiento a la obra de Martín Heidegger*, pp. 91-118. Salamanca: Sociedad Castellanoléonesa de Filosofía.

- Camus, A., (2021): *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- Carpio, A. P., (1985): “La pregunta por la técnica”. *Época de Filosofía*, Año 1, N°1, pp. 195-207.
- Chomsky, N. & Foucault, M., (2006): *La naturaleza humana. Justicia versus poder*. Buenos Aires: Katz.
- Blumenberg, H., (1999): *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós.
- Di Lasio, B., (2017): *Luigi Pareyson. Fede e ricerca filosofica*. Manfredonia: Dianioia.
- Dostoievsky, F., (1987): *El idiota*. Barcelona: Juventud.
- Finamore, R., (1999): *Arte e formatività, l'estetica di L. Pareyson*. Roma: Città Nova.
- Foucault, M., (1981): *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Gilson, E., (2000): *Pintura y Realidad*. Pamplona: Eunsa.
- Haecker, T., (1945): *Virgilio, padre de Occidente*. Madrid: LPGSA.
- Han, B-C., (2015): *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Han, B-C., (2023): *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*. Barcelona: Taurus.
- Henry, M., (2008): *Ver lo invisible: ensayo sobre Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- Longo, R., (2000): “La radicalizzazione della libertà nell'originaria scelta”. *Il pensiero di Luigi Pareyson nella filosofia contemporanea*. G. Riconda – C. Ciancio (eds), pp. 160-183. Torino: Trauben.
- Maritain, J., (1955): *La poesía y el arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Marx, K., (1970): *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid.
- Mikkeli, H., (1992): *An Aristotelian response to Renaissance humanism: Jacopo Zabarella on the nature of arts and sciences*. Helsinki: SHS.
- Moretti, G., (1999): *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*. Imola: La Mandragora.
- Nietzsche, F., (2011): *Genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid: Alianza.
- Pareyson, L., (1968): *L'estetica e i suoi problemi*. Milano: Mursia.
- Pareyson, L., (1976): *Fichte. Il sistema della libertà*. Milano: Mursia.
- Pareyson, L., (1985): *Esistenza e persona*. Torino: Taylor.
- Pareyson, L., (1988): *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Pareyson, L., (2005): *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- Pareyson, L., (2013): *Problemi dell'estetica. Storia*. Milano: Mursia.
- Pons, J., (2015): *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Barcelona: Acontilado.
- Platón (2005), *El Banquete*. Madrid: Alianza.
- Platón, (2011), *Filebo*. Madrid: Encuentro.



Rivadulla, A., (1986): *Filosofía actual de la ciencia*. Madrid: Tecnos.

Sáez Rueda, L., (1997): “Lo indisponible y el discurso. El legado de Heidegger en la polémica modernidad-posmodernidad”. *Revista de Filosofía*, vol. 18, pp. 135-157.

Schelling, F. W., (1987): “Filosofía del arte”. *Schelling. Antología*. J. L. Villacañas (ed.), pp. 222-223. Barcelona.

Soloviev, V., (1986): *La crisis della filosofia occidentale: “e altri scritti”*. Milano: La Casa di Matriona.

Soloviev, V., (2006): *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de religión*. Salamanca: Sígueme.

Tirado san Juan, V., (2013): *Teoría del arte y belleza en Platón y Aristóteles. La idea de la estética*. Madrid: UESD.

Tomás de Aquino (1955): *Summa Theologiae*. Madrid: Editorial Católica.

Vattimo, G., (2007): “Il concetto di fare in Aristotele”. *Opere complete I. Ermeneutica*, pp. 97-119. Milano: Meltemi.

Vega, A., (2006): *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: UPNA.

Wilde, O., (2014): *La decadencia de la mentira*. Barcelona: Acantilado.

Wittgenstein, L., (1973): *Tractatus logicus philosophicus*. Madrid: Alianza.

Wittgenstein, L., (1982): *Diario filosófico*. Madrid: Ariel.