

LA LITERATURA COMO CELEBRACIÓN DE LA VIDA *

RICARDO PINILLA¹

RESUMEN: Se aborda la cuestión del contenido en el arte en su acepción estética, perfilando la idea del ejercicio del arte como celebración, a partir de los planteamientos de Merleau-Ponty y Valéry. Como campo de aplicación de esta indagación se toma la creación de la ficción literaria y se ensaya una definición de literatura como celebración narrativa y verbal de la vida. Se cierra la reflexión con una meditación de la relación de la idea de vida con el arte y las diferencias de esa relación con la misma filosofía, a la luz del pensamiento estético de Krause.

PALABRAS CLAVE: arte; contenido; literatura; ficción; celebración; vida.

Literature as a Celebration of Life

ABSTRACT: The question of content in art is explored with regard to its aesthetic meaning, outlining the idea of artistic creation as a celebration. Applying the approaches of Merleau-Ponty and Valéry, this research concerns the creation of literary fiction and tests a definition of literature as a narrative and verbal celebration of life. The article closes with a reflection on the relationship between the idea of life and art, as well as the differences of this relationship with philosophy itself, in the light of Krause's aesthetic thought.

KEY WORDS: art; content; literature; fiction; celebration; life.

* Nota a manera de prólogo: El presente texto es una reelaboración y sustantiva ampliación de una comunicación presentada en el XIX Congreso Mundial de Filosofía (Moscú, 22-28 agosto de 1993) dentro del simposio de Fenomenología: «Literatura y fenomenología: La literatura y los ideales de la humanidad». Ese texto inicial, en su versión inglesa, quedó finalmente inédito (agradezco a Nathan Domínguez la transcripción del manuscrito en español de ese texto inicial). Con esta ocasión, de homenaje a la profesora Isabel Romero, he querido volver sobre él, tanto porque en él trato de la realidad literaria, como por hacer un ejercicio retrospectivo de ese amplio periodo de tantos años, los treinta que más o menos hace que conocí en la Universidad Pontificia Comillas a la profesora Isabel Romero, y el tiempo en el que fuimos cultivando una entrañable amistad posibilitada desde la relación académica y abonada sin duda por la pasión común por la literatura, las artes y lo inevitable de reflexionar vitalmente sobre ellas. Acometo ahora la revisión de lo que era una vieja comunicación con la certeza aprendida del magisterio y obra de Isabel Romero de que la literatura no sólo hay que «pensarla», sino que, antes de nada, hay que escuchar y percibir cómo ella nos «piensa» y nos permite ahondar un poco más en el enigma de nuestra existencia.

¹ Universidad Pontificia Comillas. Correo electrónico: pinilla@comillas.edu.

1. EL PODER DEL ARTE Y LA IDEA

El poder del arte ha de ser total. Su texto es sencillo y radicalmente libre; ahí arranca su fuerza, su capacidad de expresar más allá de la palabra pensada o de los cánones preestablecidos. Es ridículo subordinar un canto o una pintura a una teoría estética, no tanto a una idea. Las ideas pueden ser pensadas y razonadas; pueden degenerar en proclama y ser desgastadas, y también pueden ser vividas, gozadas y jugadas hasta su sustrato estético. En estos últimos casos puede comenzar una expresión sin complejo de forma vacía o por el contrario de concepto desnudo y emerger una genuina expresión artística. Debemos admitir que la mera consideración y reflexión sobre lo vivido y lo experimentado puede también conducir a un estado del gozar en el que el convencimiento se convierte en acción metafórica; en expresión artística. Cuando así acontece, lo considerado y lo vivido no se tornan en algo irracional o irrazonable, pero sí se constituyen desde un momento averbal, más bien adiscursivo. Y esto se advierte en el mismo uso poético y estético del lenguaje. Pongamos el sencillo caso de una palabra en un poema: los diversos procesos de uso metafórico, de usos sintácticos atípicos, la mera repetición y otros recursos y licencias que llamamos poéticas, son capaces de dotar a esa palabra de una realidad y de una fuerza jamás soñada por el discurso, pues ahí la palabra no sólo se hace presente de modo signifiante, en definitiva como medio para acceso y referencia a un significado, sino que comparece simbólicamente generando un torbellino de sentido, abierto de otro lado a un campo de relaciones con otras palabras y campos semánticos y sobre todo a una dimensión afectiva difícil de concretar en un significado concreto y definible. Podemos establecer una analogía de este proceso con lo que sucede en el uso de los diversos materiales y elementos expresivos en las otras artes, en las que nunca se da una articulación de los mismos al servicio de una suerte de lenguaje discursivo, esto es, la obra de arte no es sin más un mensaje traducible a una sentencia o una exposición articulable en un discurso. Este modo de uso de esos materiales convierte a la obra, desde la generosa y heroica acción del artista, en verdadero foco emisor, en una estructura fontanal de sentido y de sugerencia que siempre guardará un fondo inescrutable, un horizonte enigmático².

En este punto surge la pregunta crítica. Si el arte lleva a la idea a un punto de adiscursibilidad, la hace indiscutible, y por lo tanto desde el punto de vista conceptual se podría mostrar incluso tiránica. Se impone sin razón,

² Esta cuestión la desarrollé en Pinilla (2010).

o sin concepto, en expresión de Kant, o más bien no admite su rechazo ni tampoco su aprobación desde un razonamiento previo (*De gustibus non est disputandum*). Esta crítica es argumentativamente certera, pero no por ello debemos avergonzarnos de esta posibilidad de la expresión estética y como consecuencia buscar una reformulación más «razonable» de su procedimiento, que llevase al arte a un cautiverio o censura previa desde instancias de tipo moral, cognitivo o político. El arte puede ser utilizado para someter y aniquilar y para sanar y salvar vidas; para destruir y para redimir al mundo. La historia nos aporta innumerables ejemplos de cómo la expresión artística y las obras de arte se han ido inscribiendo y posibilitando desde diferentes contextos ideológicos y doctrinales, fueran religiosos, políticos o morales. ¿Nos lleva ello de nuevo a un vaciado o instrumentalización de la noción de arte y a admitir el mandato del contenido de una idea en última instancia, una intención o una suerte de ética que dirimiría entre obras buenas y edificantes y obras destructivas o alienantes? Sí y no, más bien, no. Bastaría plantear si y cómo todas esas obras de arte, especialmente las obras maestras, sobrevivieron y traspasaron sus contextos ideológicos de génesis, pero demos un paso más en torno a la cuestión del contenido del arte.

2. PROPUESTA DE UN NUEVO CONCEPTO DE CONTENIDO: EL CONTENIDO ESTÉTICO

Y es que quizá el error de la paradoja planteada radique en un concepto confuso o erróneo del *contenido* en el arte. Muchos autores se han esforzado en abolir de la teoría estética la distinción clásica entre contenido y forma, que como toda distinción sugerente se presenta tan brusca que obliga a plantearse su falsedad o al menos a cuestionar su legitimidad³. Más que intentar de nuevo falsear o neutralizar su sugerencia podríamos preguntar directamente qué mientan exactamente los términos «contenido» y «forma» en una manifestación artística. El contenido sería el asunto, una idea; el *qué* de la obra. La forma sería el modo en el que esa idea es expresada. Es hora de detectar el dualismo en su error más grave. No es que no haya tal dualidad y todo fondo sea en parte forma y no haya forma pura sin contenido, sino más bien que no cualquier contenido, cualquier idea es expresable de cualquier

³ Un ejemplo clásico de este cuestionamiento lo realizó Benedetto Croce (1985), pp. 37 ss.

forma. Dicho de otra manera: el contenido, una idea debe poseer condiciones intrínsecas para poder ser gozada de modo estético, y de un modo preciso. No cualquier idea puede constituirse en cualquier vivencia estética; se daría, cabe decir, un idilio único entre lo expresado y su expresión⁴, de modo que en su ensamblaje se produjera un abrazo en la obra que nos mostrase una cierta indiscernibilidad entre uno y otro aspecto. Pero ese idilio no sería prescriptible *a priori*, por supuesto. Por eso este planteamiento está lejos de cualquier intento de cribar las ideas en válidas y no válidas para una u otra expresión artística, cercenando así la libertad temática de la expresión artística. No es esa en absoluto nuestra intención. Lo que aquí nos interesa plantear es la recuperación del contenido como problema legítimamente estético, como un elemento que entra en juego de modo muy íntimo en todo el proceso creador, y no como algo ya facturado que se toma prestado de otras esferas de la vida: la política, la moral, las costumbres o la religión, por nombrar los ejemplos típicos desde donde se viene leyendo el llamado «contenido» o «significado» de una expresión artística. En plena eclosión de las vanguardias artísticas (1912) en la que parecía una revolución y ruptura formal radical, fue uno de los maestros de toda la vanguardia, W. Kandinsky, quien cifrará en la recuperación del contenido en el arte de su tiempo un requisito ineludible, pues el arte nos lleva a contenidos que sólo a través de él podemos acceder: «Este qué es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son propios» (Kandinsky, W., 1973, p. 32).

Ese contenido no sería ya para el gran autor ruso el prestado de otras esferas, sino el *contenido artístico*, que en íntima alianza con la forma podría traer una renovación espiritual a su época.

De otro lado la forma también es arrancada de su problematización estética si la reducimos al problema de las «técnicas de expresión», y a los modos de simbolización o estilización de una idea. Nada más cómodo de otra parte. Se trataría de insertar un contenido previo en la maquinaria del arte reducido a mera técnica. Pero el acontecer del arte no es tan sencillo ni mecánico, y es a un tiempo mucho más simple, en el sentido de que se da una unidad dinámica y procesual entre el qué y el cómo de la obra muy difícil de discernir en sus diversos elementos y etapas.

Hay ciertas ideas, ciertos motivos y determinadas perspectivas que se pueden cantar. Hay melodías que *hablan* por sí solas y que ningún texto

⁴ En esta iluminadora idea insistía Merleau-Ponty al hacer la analogía de la obra de arte con el cuerpo, Merleau-Ponty (1945), p. 177. Hay que señalar que sin duda a estos planteamientos del genial pensador francés debemos el arranque fundamental de todo este escrito, que no es sino una glosa o mínimo desarrollo de su reveladora concepción de la obra de arte y su relación con la expresión y síntesis del propio cuerpo.

superpuesto lograría falsear. Por qué, nos debemos preguntar, por qué hay momentos en los que se grita y por qué hay palabras que nunca se podrían gritar⁵. No hablamos de lógica eterna, ni de contenidos naturales para el arte; nada más lejos. Hablamos de necesidades muy concretas de un artista al expresar una idea y no otra, de una determinada manera y no otra. Esa necesidad concreta, disfrazada de total gratuidad, en la conjunción de tema y forma constituye uno de los elementos más gozosos del misterio del arte. Lo llamaremos *celebración*.

3. EL CASO DE LA LITERATURA: LO POSIBLE Y LO CONCRETO

En la narración y en la literatura en general se produce de modo claro esta necesidad estética del contenido, a la vez que no se pierde la necesidad de la expresión y de la configuración formal. Una novela puede ser resumida en su argumento, y dicho resumen puede llegar a ser sugerente, mas ese resumen nunca suplirá a la novela ni a la experiencia lectora de ésta (Merleau-Ponty, 1945, p. 176). En el cine advertimos con claridad hasta qué punto una historia llega a surgir en la misma elección de plano y en el modo de disponer las secuencias temporales del discurso y de lo narrado. En la literatura sucede esto mismo, y acaso con muchas más posibilidades de manejo del tiempo y el espacio. Esto dota a la literatura de un cierto mayor grado de libertad con respecto al medio visual, pero a su vez somete al escritor a mayor angustia en la elección, una elección que puede ser en muchos casos elíptica, esto es, no explicitada. Por ejemplo, de un personaje se nos puede dar una información y no otra, a diferencia del medio visual y cinematográfico, en donde el personaje ha de tener un rostro determinado.

La literatura contemporánea rebasó todas las barreras posibles sobre el contenido, esto es, sobre cuál o cuáles serían los contenidos más idóneos para la creación literaria. Debe verse ridículo cualquier intento de limitación o conformación de lo narrable por motivos morales, de buen gusto, o incluso sociopolíticos, si bien en las últimas décadas los argumentos de la comercialidad (las audiencias y el impacto) y el de una pacata y castrante comprensión de la llamada «corrección política» han conseguido cercenar de nuevo la libertad de contenidos y la misma experimentación en literatura, al menos en la literatura más dominante.

⁵ Entiéndase esta afirmación en un sentido simbólico e intencional, no en un sentido literal, sino en el que Bachelard decía que las escaleras del sótano siempre son de bajada y las del desván siempre son de subida, Bachelard (2000), pp. 43 ss.

Pero si consideramos la literatura como una creación en toda su libertad ¿dónde debemos buscar entonces la necesidad y legitimidad de contenido en una narración? La respuesta formalista no es sino evitar una vez más el problema y regalar lo estético del contenido a la ética, la religión o la política. La pregunta por la determinación estética del contenido, como tantas otras preguntas de la filosofía del arte, no debe plantearse desde la generalidad. No vale decir: «como hoy día casi todo puede ser contenido de una novela, decimos que todo es narrable, y en consecuencia el contenido no es algo estéticamente relevante». Contrario a esto, nuestro planteamiento es individual y concreto, y preguntamos: ¿Por qué un determinado escritor, en un momento dado elige una situación y una historia y no otra?

La abstracción y la experimentación formal parecerían que escamoteaban o se desvinculaban de esta necesidad de individuación y concreción, pero, al contrario, los mejores exponentes de esas tendencias literarias no hicieron sino descubrir mundos alternativos, nuevos paisajes y nuevos personajes. La concreción literaria no se extingue ni siquiera en la mayor abstracción o la más dislocada experimentación estilística y lingüística. Siempre se nombran personas, situaciones y ámbitos concretos, siempre se cuenta algo, aunque lo narrado sea un flujo inconexo de acontecimientos, incluso en el poema más libre se da ese modo de concreción literaria, ahí radica la diferencia con el discurso teórico y filosófico, al menos en su sentido más tradicional. El texto literario puede albergar disquisiciones filosóficas de altísimo rango, pero siempre lo hace inserto en un ámbito narrativo. Se roza aquí una de las notas esenciales de la creación artística: la concreción celebrante, que evoca tanto lo manifiesto como lo inescrutable de lo singular. Sin la concreción estética una historia sería equiparable a un ensayo o a una descripción sociológica. Pero ¿es dicha necesidad simplemente el poder ejemplar del caso concreto, a modo de una fábula moral? más bien no. El caso y la parábola siguen al servicio de una idea y de una linealidad de pensamiento. La concreción literaria puede ser plural e incoherente desde el punto de vista de los sentimientos morales y humanos que se ponen en juego. Y es que la verdadera narración utiliza y «juega» también con los más altos ideales de humanidad. Esto no quiere decir que se relativice, se frivolicé o se vacíe el contenido, sino que tal contenido se requiere o se hace *necesario* por motivos *estéticos y literarios*, y no por prescripción ética o de cualquier otra índole.

4. LA PRETENSIÓN FICCIONAL DE LA REALIDAD LITERARIA

La realidad literaria llega a ser verosímil en su concreción. Dicha verosimilitud no viene determinada por un prurito técnico de la reproducción mimética. Por mucho que Zola y los naturalistas del S. XIX se empeñasen en imitar al científico social, sus novelas siguen respirando esa ambigua mezcla de capricho y verosimilitud que requiere la ficción literaria.

De otro lado no podemos decir que en Joyce o Borges haya más o menos realidad ficcional literaria que en Zola, Balzac o Galdós. La ficción literaria somete el principio de mimesis a un curioso imperativo de mentira. La historia contada no es un intento de parecer real o verosímil, sino que se dice de ella misma como verdadera desde el primer momento, por disparatada que pueda ser; es una escritura que entra directamente en lo contado, como el buen narrador que no avisa ni hace preámbulo, salvo que la presentación del relato ya sea un sutil comienzo de la narración, como sucede en el célebre prólogo del *Quijote*. Ni en los mayores juegos metalingüísticos de Borges o Cortázar se abandona por un momento la pretensión de ficción y de mentira. En sus lecciones de Estética, Hegel ya hizo un fino análisis de esta pretensión de engaño en el arte (Hegel 1986, pp. 22 ss.), y de otro lado es cierto que la fenomenología del hecho estético nos enseña que hablar de una presunta mentira o engaño en el arte surge de un concepto restrictivo de lo real que el análisis intencional plural de diferentes planos puede y debe superar sin de otro lado confundir. Hay que abrirse así a diversos planos de realidad, dentro de los cuales cabría hablar de *realidad* literaria. Pero en un paso ulterior debemos incluir en las notas del fenómeno estético, y sobre todo del literario, la misma pretensión de mentira y de ficción. Una historia que no pretendiera ficción sería una falsa literatura; es cuando se pretende verdadera cuando la ficción se convierte en verdadera mentira.

Creemos que esta pretensión ficcional inherente al estatus de la realidad literaria tiene mucho que ver con esa necesidad estética del contenido que he esbozado anteriormente. La ficción acontece por la individuación y concreción. Esta individuación comienza a veces en el mero acto de nombrar con un nombre propio; de llamar Guillaume Thomas a un impostor, en la novela homónima de Cocteau (1923), que mentirá sobre su edad y en busca de aventura, y se topará con la cruda realidad de la guerra, o Alonso Quijano a un caballero que enloquece leyendo novelas de caballerías. Un nombre, un lugar o una fecha se muestran como un algebra inocente de sustitución del concepto y el caso por un algo y un alguien concreto. Pero tras dicha inocencia de la sustitución nace inmediatamente una vida independiente desde el primer momento que se emancipa de la conciencia conceptual del escritor.

Unamuno plasmó y problematizó esta fundamental operación literaria de modo magistral en su novela *Niebla* (escrita en 1907 y publicada en 1914)⁶.

5. LA CELEBRACIÓN NARRATIVA DE LA VIDA. HACIA UNA RESPUESTA A LA CUESTIÓN DEL CONTENIDO LITERARIO

La magia de la concreción literaria y la emanación de vida independiente a partir de lo narrado, no sólo de caracteres y personajes, sino de mundos y de historias, es una de las posibles perspectivas de lo que anteriormente hemos denominado *celebración*. Esa conjunción singular entre los medios y el contenido, afirmamos que es una conjunción celebrante.

Esta idea de «celebración» viene directamente sugerida por un pasaje de *El ojo y el espíritu* de Merleau-Ponty. En ese ensayo genial sobre la mirada pictórica, el pensador francés se plantea en un momento dado lo común a la pintura de todo tiempo, en toda cultura y a lo largo de la historia y tenga o no una función cultural o meramente artística:

En cualquiera civilización que nazca, de cualesquiera creencias, de cualesquiera pensamientos, de cualesquiera ceremonias de que se rodee, y aun cuando parezca enderezada a otra cosa, desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no figurativa, *la pintura no celebra jamás otro enigma que el de la visibilidad*. (M. Merleau-Ponty, 1964, p. 16)⁷

Concluye este pasaje con una afirmación que estimo de alta densidad: el arte *celebra*, concretamente: la pintura *celebra el enigma de la visibilidad*. Se celebran asuntos dignos de conmemoración, de congregación, de alabanza, de reverencia incluso, se celebran cosas excelsas o hitos relevantes, y también en buena medida misteriosos, que nos desbordan y trascienden. No es inadecuado decir que la celebración en su sentido cultural y especialmente el religioso tiene por objeto algo enigmático, algo que a la vez que vertebrata y congrega a una comunidad, la trasciende desde su misterio. Pero la afirmación del pasaje se resuelve casi irónicamente: todo el enigma que celebra el arte no es otro que el de la *visibilidad*. La visibilidad es quizá, y más para

⁶ En el título y presentación en portada de esta obra se entra ya en el juego de la ficción literaria, jugando con la autoría al anunciar un prólogo escrito por un amigo del protagonista, la alusión al neologismo «nivola» apela también al deseo de Unamuno de alejarse de un excesivo realismo narrativo: Miguel de Unamuno, *Niebla (nivola)*. *Prólogo de Víctor Gotí*, Renacimiento, Madrid y Buenos Aires 1914.

⁷ Cfr. también: M. Merleau-Ponty (1986), p. 21. (El subrayado es mío).

la pintura, lo *evidente*, lo más palmario. Avivemos así el potencial no sólo irónico, sino paradójico de esta expresión: la pintura no celebra otro enigma que el de lo más evidente: la visibilidad como tal, un enigma que por evidente tal vez venía pasando inadvertido. Desde luego que se asume que lo visible es material primario de la pintura. En la teoría tradicional de la pintura siempre se destacan los elementos básicos que maneja y a la vez seducen al pintor: la luz, la forma, las sombras. Pero, desde una teoría tradicional del contenido, se considera lo visible, la visibilidad misma, como el umbral a algo que lo trasciende, a lo invisible incluso. Contrario a esta visión «trascendente» y espiritualista del arte, Merleau-Ponty condensa esos elementos fundamentales de la pintura en un ámbito intencional abarcante: la visibilidad, y de otro, decide con firmeza afirmar que ese es todo el enigma que la pintura celebra, acaso un enigma inadvertido, sobrepasado sin más por una mirada ajena a la del pintor, que sólo busca la factura operacional y conceptual de lo visto para manejarlo y manipularlo⁸. La tesis sobre el enigma de la visibilidad no es así una suerte de superación del enigma, sino una reafirmación del mismo en lo que pasaba por evidente o mero medio o umbral inicial. Cabría desarrollar mucho más este asunto y en futuros trabajos retomaré esta idea de celebración como una clave esencial, o eidética, dicho al modo husserliano, de toda experiencia estética⁹. En el acontecimiento artístico y estético no se trata tanto de una representación, conocimiento o exposición; sino que se *celebra* expresivamente algo que sobrecoge, algo que de otro lado aflora en nuestra sensibilidad, en nuestros modos de estar e insertarnos en el mundo a través de nuestro cuerpo, nuestros sentidos, nuestro sentir y nuestra conciencia.

Pero, retomemos ahora analógicamente esta expresión para el tema de la literatura y del arte poético del lenguaje en general. Cabría preguntarnos que si la pintura celebra el enigma de la visibilidad, cuál es el enigma que celebra la literatura: *qué* celebra la literatura¹⁰. Con esta pregunta curiosamente descubrimos un texto y un autor que muy posiblemente es el mismo inspirador de la reflexión antes citada de Merleau-Ponty. Me refiero al gran Paul Valéry, que entendió precisamente la poesía como una *fiesta del intelecto*:

⁸ El comienzo de este texto esclarece muy bien este punto. La ciencia y el pensamiento operacional es esa forma antípoda de la mirada pictórica: «La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas...»: M. Merleau-Ponty (1964), pp. 9 ss.

⁹ Ya he acometido esta tarea en otros trabajos, Pinilla (2010), así como en las lecciones de Estética (tema 5) que imparto en la Universidad Pontificia Comillas.

¹⁰ Esta pregunta aplicada a cada una de las artes puede iluminar y articular toda una teoría de las artes; tal como expongo en el programa de Estética (II) que vengo impartiendo en la Universidad Pontificia Comillas desde hace años: cfr. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/70931/Gu%c3%ada%20Docente.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (cfr, pp. 7 ss).

Un poema debe ser una fiesta del Intelecto. No puede ser otra cosa.

Fiesta: es un juego, pero solemne, pero reglado, pero significativo; imagen de lo que no se es de ordinario, del estado en que los esfuerzos son rítmicos, redimidos.

Se celebra algo realizándolo o representándolo en su más puro y bello estado.

Aquí, la facultad del lenguaje, y *su fenómeno inverso*, la comprensión, la identidad de las cosas que separa. Se dejan de lado sus miserias, sus debilidades, su cotidianidad. Se *organiza* todo lo *posible* el lenguaje.

Acabada la fiesta, nada ha de quedar. Cenizas, guirnaldas pisoteadas. (Paul Valéry, 1962, pp. 146s.)¹¹

El apelativo a la «fiesta» en este pasaje incluye con lucidez las notas sobre la celebración que veníamos describiendo y nos descubre otros muy interesantes: juego, pero solemne, reglado, imagen significativa, algo fuera de lo ordinario; y por otro lado Valéry nos recuerda que la fiesta o la celebración es algo que «se realiza», se consuma, no es un objeto inerte escindido de los sujetos que participan de esa celebración que es acontecimiento.

Con estas especificaciones, la definición de Valéry puede alejar esa inicial alusión al intelecto de una noción intelectualista o racionalista de la literatura. Sí cabe pensar en una concepción más cercana al formalismo, esto es, a una autorreferencia al medio y al material literario por excelencia: «la facultad de lenguaje» y el que llama su *fenómeno inverso*: la comprensión. Se apela como contenido de la literatura a «la identidad de las cosas», pero estas son las cosas que el mismo lenguaje «separa», es decir es el lenguaje la retícula determinante de las cosas nombradas y que comparecen en el relato literario. El pasaje acaba con un lapidario final de fiesta en el que nada ha de quedar. Sin duda estos matices separan algo la visión de Valéry de la de la fenomenología de la mirada pictórica de Merleau-Ponty, en la que la existencia y la confrontación con lo que rodea y vive el artista parece tener relación más permeable con su oficio pictórico y los materiales implicados. De hecho, en la celebración propuesta por Merleau-Ponty no se apela a esos materiales, sino al hecho intencional básico de la «visibilidad». Creo que desde este planteamiento la literatura podría asumirse como una celebración de todo cuanto nos ocurre, de nuestra misma vida, de nuestra conciencia e identidad, filtrado y expresado a través del lenguaje. Cabría hablar de una celebración expresiva de la «lingüística» como vínculo con el mundo. Claro que tal lingüística es algo más que un sentido, y supera esa relación corporal y estética más presente en la mirada o en el oído. Creo que ahí radica uno de

¹¹ Agradezco a la profesora Anna María Brigante la localización de este pasaje en la obra de Valéry. Sobre la relevancia filosófica de la poética de Valéry, cfr. su espléndido estudio: Brigante (2008).

los grandes retos del uso estético y poético del lenguaje: el seguir manteniendo esa actitud celebrante y habitante, ese juego creador con una creación cultural tan inmensa como es el lenguaje, que rebasa constantemente su uso poético, y se suele instalar con más frecuencia en su dimensión informativa, enunciativa y cognitiva.

Quizá con la visión, frente a la mera audición no *indicial*, tal como ocurre con la música, se establezca un reto similar, pero no cabe duda de que la carga de contenido, y aún intelectual, es mucho mayor con el uso del lenguaje. El desafío de la literatura describe así una paradójica situación, pues ofrece una versatilidad expresiva constante, y a la vez siempre presenta la tentación de invitarnos a un ejercicio de lectura meramente informativa o intelectual en el mejor de los casos. Ese desafío la hace apasionante, tanto desde el oficio de la escritura como desde la misma lectura.

Aquí planteamos una resolución sencilla, a la vez que meramente tentativa, en torno a la definición de todo contenido literario, y proponemos que la literatura es una celebración del lenguaje y como tal del nombrar, del identificar y de establecer relaciones entre lo nombrado, procediéndose en esa operación una «celebración narrativa de la vida». Todas las artes se ubican en un ámbito de nuestra relación con el mundo: espacial, temporal, auditiva; y la literatura nos ubica en esa relación tan especial que es la relación verbal con nuestro ser y lo que nos rodea: el uso de la palabra, que siempre es un uso nominativo y a la vez relacional, y que implica enseguida la escucha de las palabras de los otros.

Antes del ejercicio literario consciente de la celebración de la vida como tal como fin de la literatura, acontecido históricamente en la literatura occidental sobre todo a partir de la segunda mitad del s. XIX, encontramos su tematización filosófica en el proceso que discurre desde la estética romántica hasta Hegel (1986, pp. 70 ss.). Entre los filósofos que más claramente articularon esta idea se encuentra K. Ch. F. Krause, que identificó la tarea del arte, y especialmente del arte dramático, con la representación de la belleza de la vida en todas sus dimensiones (Krause 1882, p. 167)¹². La representación de la vida vendría en principio a reformular el contenido u objeto de la literatura al abandonar ésta los límites temáticos del clasicismo ceñidos al estilo alto, y a las vidas de héroes y sucesos ideales. Una lectura simplificadora del arte y de la literatura del XIX vendría a decir que se pasa de un contenido ideal a un contenido realista. La literatura dejaría de ocuparse de la vida ideal para adentrarse en la vida cotidiana. Esta interpretación se basa en el concepto

¹² Krause articulará su sistema de las artes desde la idea de vida, definida esta como un modo de ser que realiza su esencia en el tiempo: cfr. Pinilla (2013).

no estético del contenido literario que antes he criticado, por lo que cabría replantear una celebración narrativa de la vida sin por eso cercenar desde el concepto el tipo o modo de vida. En este sentido cabe entender el fenómeno de las nuevas formas de épica de un lado, de literatura fantástica, o de otro la experimentación introspectiva en muchos casos de la gran literatura contemporánea, que toma la vida diaria como umbral de viajes o desdoblamientos inesperados. En este sentido, quizá una de los momentos más gozosos en la creación literaria sea la creación de los personajes, que constantemente rebasan y se revelan ante las intenciones o el trazado narrativo del propio autor. Creo que, en ese ejercicio, que sin duda cabe en otras artes, especialmente en el cine, descubrimos una de las celebraciones más enigmáticas del arte: la creación de la libertad, esto es, de la espontaneidad de la acción y de la conformación de la identidad del personaje que se va configurando. De ahí que el tema del doble y del desdoblamiento¹³, y de la correlación y analogía entre personajes ofrezca un arsenal tan fecundo en toda la gran literatura, especialmente desde los maestros de la literatura moderna, como Cervantes, Shakespeare o el teatro del Siglo de Oro español.

Volviendo a la distinción apuntada, Krause distingue el arte de la filosofía todavía desde el concepto de «Ideal» (*Urbild*), diciendo que la filosofía «muestra la idea o concepto originario de la vida» (*Urbegriff*), y el arte en cambio «deja ver o vislumbrar el ideal de la vida» (Krause 1882, p. 176; Krause 1882^a, p. 250). ¿Se refería Krause a un ideal como mero contenido ético-conceptual del arte? ¿O por el contrario en la distinción idea/ideal, pareja a la de filosofía/arte, y verdad/ficción (estética y literaria) apelaba de modo implícito a una especificidad propia del contenido estético, a diferencia del contenido conceptual? A pesar de ciertas concesiones al concepto tradicional de contenido, creo más fecunda la segunda interpretación para entender la distinción krauseana entre arte y filosofía. En este caso estaríamos ante una recuperación de la afirmación: «el arte expone los ideales de la humanidad» válida tanto para nuestra propuesta acerca del contenido estético, como para el arte y sobre todo la literatura contemporánea.

El problema es aceptar que esa especificidad de la representación estética de contenidos, que la sensibilidad artística de Krause supo captar, sea identificable con el ideal de la vida humana. Para admitir esta afirmación se requeriría de una revisión fenomenológica renovada de la experiencia

¹³ Entre la narrativa más reciente, el escritor Eduardo Iglesias ha revisitado el que fuera su primer personaje (Iglesias, 1992), que se desdobra en dos: Manga Rangan; creo que la obra de este escritor, y de modo patente su última novela, ofrece una muestra actual y viva de lo que podríamos llamar una celebración narrativa del enigma de la (propia) identidad: cfr. Iglesias (2023).

estética y de la obra de arte desde donde se pueda interpretar la obra literaria y las relaciones entre lo narrado, la vida, y los ideales de lo humano desde una nueva y más profunda perspectiva. A la vez debemos ser críticos con el mismo concepto de vida y prevenirnos de posibles mistificaciones de este concepto fundamental, ya presente por otra parte tanto en el romanticismo como en el vitalismo. Pero estas son cuestiones que rebasan los límites de este artículo. Quede nuestra propuesta acerca del contenido estético, y de su concreción en la literatura, como ficción literaria, como herramienta fecunda de análisis de la diferenciación de Krause entre arte y filosofía a través precisamente de la función idealizadora del último como cuadro sugerente de discusión problemática de la afirmación: «la literatura expone los ideales de la humanidad», una afirmación que quedaría sustancialmente, eso sí, modificada en su función verbal, pues antes de nada, la literatura, como arte de la palabra, *celebra*, y nos invita a una celebración en común del uso de la palabra y una inmersión en la selva fascinante que ofrece el uso creador del lenguaje.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (2000). *Poética del espacio*, F.C.E. México.
- Brigante, A. M^a. (2008). *Obstinado rigor. La teoría de la acción poética en Paul Valéry*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Jean Cocteau, J. (1923). *Thomas l'imposteur*, Gallimard, Paris.
- Croce, B. (1985). *Breviario de estética*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Hegel, G. W. F. (1986). *Vorlesungen über Ästhetik*, 1, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Iglesias, E. (1992). *Aventuras de Manga Ranglan*, Madrid: Libertarias Prodhufi.
- Iglesias, E. (2023). *Manga Ranglan y el viento de la memoria*, Huerga & Fierro, Madrid.
- Kandinsky, W. (1973). *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona.
- Krause, K. Ch. F. (1882). *System der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, hrsg. P. Hohlfeld, A. Wünsche: Otto Schulze, Leipzig.
- Krause, K. Ch. F. (1882a). *Vorlesungen über Aesthetik oder über Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, hrsg. P. Hohlfeld, A. Wünsche: Otto Schulze, Leipzig.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard, Paris.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona.
- Pinilla, R. (s.f.). *Estética II*. Guía Docente. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11531/45744>
- Pinilla, R. (2010), La evidencia del enigma: expresión artística y modelos comunicativos. En: María G. Navarro, Betty Estévez Antolín Sánchez Cuervo (eds.), *Claves actuales de pensamiento contemporáneo*, Plaza y Valdés/CSIC, Madrid, pp. 475-507.

- Pinilla, R., (2013). *Krause y las artes*, Universidad Pontificia Comillas, Col. LKM, Madrid.
- Unamuno, M. de (1914). *Niebla (nivola)*. Prólogo de Victor Goti, Renacimiento, Madrid y Buenos Aires.
- Valéry P. (1962). *Oeuvres II*. Édition établie et anotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris.
- (Valéry, P.) (2014). La literatura según Valéry. En: *La raíz invertida*. *Revista Latinoamericana de Poesía*, (8. Sept. 2014), núm. 40.