

COMITÉS EDITORIALES:

POR LA ESCUELA ECUMÉNICA:

M.Sc. Francisco Mena Oreamuno (EECR)

Lic. Fernando Villegas Alfaro (EECR)

Licda. Ana Ligia Rovira Sánchez (EECR)

Lic. Helio Gallardo Martínez (EECR)

M.Sc. Leopoldo Cervantes (México)

Dr. Heinrich Schäfer (Alemania)

M.Sc. Loida Sardiñas (Cuba)

POR EDITORIAL SEBILA:

Br. Elizabeth Cook

Dr. José Enrique Ramírez

Lic. José Duque

Dr. Victorio Araya

M.Sc. Edwin Mora

Auspiciado por
Editorial SEBILA
Universidad Bíblica Latinoamericana
Convenio UNA–UBL
Maestría en Estudios Teológicos



Dirección: Escuela Ecuménica de Ciencias de la Religión

Universidad Nacional

Apartado 86-3000. Heredia, Costa Rica

Correo electrónico: ecumenic@una.ac.cr

Diseño de portada: Erick Quirós Gutiérrez. Publicaciones, UNA

Impresión: Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional

¿Verdad o Símbolo?

Naturaleza del lenguaje religioso

J. Amando Robles Robles



Facultad de Filosofía y Letras
Escuela Ecuménica de Ciencias de la Religión

Índice

PRESENTACIÓN.....	5
-------------------	---

CAPÍTULO 1

El arte en Gadamer, modo de ser y de verdad.....	11
- La verdad del arte, una pregunta necesaria.....	13
- La actividad del juego como símil	15
- El arte, modo especial de ser y de verdad.....	20

CAPÍTULO 2

El símbolo como expresión y modo de conocimiento.....	23
- Símbolo, un concepto demasiado amplio	24
- El concepto de símbolo en Jung.....	25
- Acotaciones al concepto de Jung.....	31
- Símbolo e imagen (Gadamer).....	34

CAPÍTULO 3

Formas simbólicas y mundos (Cassirer)	41
- El ser humano, animal simbólico.....	42
- Formas simbólicas	47
- El arte como forma simbólica especial.....	52

CAPÍTULO 4

El arte: su realidad, expresión y función, según Susanne K. Langer.....	59
- La realidad que es el arte	61
- Significación y "otredad" del arte	66
- El arte como símbolo.....	69
- Importancia del arte	75

CAPÍTULO 5

La naturaleza simbólica del lenguaje religioso	81
- Una primera aproximación.....	82
- La religión como forma simbólica: convergencias y diferencias con Cassirer	86
- Un reino de no formas	90
- El símbolo religioso	92

CAPÍTULO 6

Lectura simbólica de algunas "verdades" cristianas centrales	97
- La religión comparada con el juego y con el arte	99
- La religión vista como "realidad ambiental"	102
- Naturaleza simbólica o ambital especial de lo religioso	106
- Criterios de lectura de lo religioso en tanto realidad simbólica especial.....	110
- Naturaleza simbólica de las "verdades cristianas"	114
- Lectura simbólica de las "verdades" cristianas centrales	120

Presentación

El estudioso de lo religioso Mariano Corbí ha hecho en varias de sus obras una aseveración de una gran trascendencia: que el texto religioso (rito, celebración) genuinamente tal sólo se le puede leer como un poema, es decir, simbólicamente, como leemos el arte. Entre sus grandes aportes no está (todavía) el de mostrar la fundamentación que tiene para hacer tal aseveración, pero no cabe duda que ante lo que estamos es ante una convicción sin retorno; no solamente sin retorno, sino de implicaciones copernicanas en la religión y la teología cristianas, aunque no sólo. De ahí la importancia de poder mostrarlo.

Si, con raras excepciones (teología apofática y algunas teologías místicas), hasta ahora religión y teologías han leído los textos religiosos en términos conceptuales, aunque analógicos, descubierto que el material expresivo de lo religioso sólo es simbólico y no puede ser otra cosa, religión y teologías tendrán que tomar nota de ello y cambiar profundamente. Por ejemplo, siendo conocimiento la experiencia religiosa, no se podrá ir a los textos religiosos a buscar verdades; verdades sobre el alma, sobre la vida y la muerte, sobre el más allá, sobre el universo, sobre el fin de la historia y el proceso de ésta, rigurosamente hablando, ni verdades de orden moral. Las religiones, aunque lo pretendan y así se presenten, no son portadoras de tales verdades. Las verda-

desupuestamentereveladasno son verdades de esa naturaleza. El conocimiento de las religiones, si es auténtico, es silencioso, no funcional, profundo y totalmente desinteresado y desegocentrado, gratuito y nada más que gratuito; el conocimiento que se da cuando todo otro conocimiento ha desaparecido, ha sido silenciado (conocimiento silencioso).

Si no se puede buscar tal tipo de verdades, tampoco ni religión ni teologías podrán trabajar a partir de ellas y con ellas. Los contenidos religiosos, plenamente realizadores, son de otra índole; como el arte, que no transmite verdades, al menos como las transmiten la filosofía y las ciencias. La religión y las teologías de antes y después se parecerán muy poco. Entre ambas mediará la transformación profunda que tendrá que producirse.

El efecto de cambio que se produce al descubrir la naturaleza simbólica de la expresión de lo religioso no sólo afectará copernicamente a la religión y a las teologías sino también a la visión convencional que desde los demás dominios del saber y que hacer humano se tiene de la religión, por ejemplo desde la antropología, sociología, política, filosofía. Y la visión convencional o en uso tendrá que ir transformándose.

Nuestro trabajo ha consistido en estudiar y recoger aportes de autores que nos pueden servir en nuestro intento de “probar” y mostrar la naturaleza simbólica de la expresión de lo religioso. En primer lugar, los aportes que propedéuticamente Gadamer elaboró para mostrar la naturaleza específica, “sui generis”, de la hermenéutica como dominio especial de realidad y verdad; concretamente su aporte sobre el juego y sobre el arte. En segundo lugar, el descubrimiento que hizo Jung a propósito del símbolo, sobre todo de algunas de sus funciones y de la caracterización de la mismas, teniendo en cuenta que su objeto de estudio era lo simbólico en los sueños, muy diferente del nuestro, lo simbólico en lo religioso. En un tercer momento, el gran aporte de Cassirer con su develación de las formas simbólicas,

muy específicamente del arte. En un cuarto paso, y en la línea de profundización y concreción del aporte de Cassirer, los aportes de Langer sobre la naturaleza virtual y cognoscitiva del arte. Y, finalmente, aplicando lo hallado al campo de lo religioso, la naturaleza simbólica de lo religioso y su aplicación como criterios de lectura a algunas “verdades” cristianas centrales.

Es un trabajo todavía en proceso. Se trata de aportes para una nueva concepción de la religión y de la teología, un trabajo básico, lejos todavía de la tematización y sistematización que el problema amerita, pero que creemos necesario, y a tal título, relevante; máxime cuando un trabajo como el que aquí hemos comenzado, en religiones y teologías como las cristianas, y no sólo en ellas, aún está por hacer.

Capítulo 1

El arte en Gadamer: modo de ser y de verdad

Dado el objeto de nuestra reflexión, la religión como conocimiento y, en función de ello, la naturaleza simbólica de su lenguaje, es obligado para nosotros comenzar como comienza Gadamer su obra *Verdad y método*, y muy pertinente apoyarnos en él. Esto porque, salvada la desproporción entre su obra y nuestra reflexión, y la diferencia de campos, hermenéutica y religión, el reto es el mismo: hermenéutica y religión como modos específicos de ser y de verdad.

Es bien sabido cómo el objeto de Gadamer es la hermenéutica, más precisamente los “fundamentos de una hermenéutica filosófica” como reza el subtítulo de la obra, y con qué éxito lo logró: hasta el punto del ser el suyo un aporte fundador. Hasta él todo texto era visto como una unidad en sí de significado, que había que tratar de conocer y para ello interpretar; significado siempre inseparable de un sujeto. El descubrió que la hermenéutica que hacemos de un texto la hacemos como seres hermenéuticos que somos y desde una tradición hermenéutica que engrosamos; que la hermenéutica es un modo de ser específico, con su propia lógica y función de conocimiento y, por lo tanto, de verdad. A fundamentar este hallazgo dedicó su obra, de ahí el subtítulo y el carácter verdaderamente filosófico de la misma.

Después de ella la hermenéutica no nos aproximamos como antes, sino con y desde una nueva actitud epistemológica y axiológica.

Pues bien, para ello y de manera inductiva o más bien persuasiva, Gadamer comienza su obra con la «elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte», es decir presentando la verdad especial que tiene lugar en la experiencia del arte. Porque el arte es un buen ejemplo de verdad especial¹. Y a ello dedica toda la primera parte de su monumental obra, señal clara de su importancia.

A la verdad especial en que consiste el arte, la ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico, Gadamer no llegará sin previamente dar varios pasos. Nosotros retomamos tres: concretamente, la recuperación que hace de la pregunta por la verdad del arte, el juego como símil introductorio al arte en tanto campo de verdad especial, y la nueva comprensión de éste.

Al final de toda una reconstrucción y crítica de la concepción estética del arte, como último y supremo argumento Gadamer termina constatando: «En cualquier caso no cabe duda de que las grandes épocas en la historia del arte fueron aquellas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto de “arte”, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética» (Gadamer 1977:120). En otras palabras, el arte tiene objetivamente su verdad, no reducible a ninguna otra, y hacia ella es que hay que partir. Y Gadamer parte.

1 Es especial, y, en su pretensión, muy parecida a la hermenéutica. En ambas la verdad sólo es alcanzable en ellas mismas, dentro de su tradición y experiencia, no por otros caminos o métodos, exclusivos de un saber racional y metódico. O dicho de otra manera, tienen su propia verdad. Por ello Gadamer para poder dar cuenta de la verdad específica hermenéutica comienza persuasivamente por la verdad en el arte. «De este modo —dice en la Introducción— nuestro estudio sobre la hermenéutica intenta hacer comprensible el fenómeno hermenéutico en todos sus alcances partiendo de la experiencia del arte y de la tradición histórica» (1977: 25).

La verdad del arte, una pregunta necesaria

Si conceptos como el de gusto y genio en Kant o el concepto de vivencia en Dilthey no pueden, pese a su importancia, rescatar al arte de la subjetividad, hay que preguntarse por el modo de ser del arte y reconocerlo. Para poder hacer justicia al arte, dice Gadamer, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la «pureza» de lo estético. ¿Será posible? La evidencia, todavía actual, de la que han gozado conceptos como el de gusto y genio (Kant), vivencia (Dilthey) y genialidad artística, no auguran una tarea fácil, pero hay que hacerla. Hay que recuperar la pregunta por la verdad del arte.

Al arte hay que acercarse respetando la «distinción estética», esto es, la condición que tiene toda obra de arte de ser ella misma, de tener su propia entidad, independientemente de su contexto vital, de su función y de su mensaje. En este sentido toda obra de arte es una abstracción y el arte significa abstracción, abstracción de toda subjetividad pero no de la realidad cognoscitiva a la que pertenece. El problema de toda concepción estética es que, bajo pretexto de entender mejor las obras de arte, las abstrae de su lenguaje, las abstrae de su realidad misma, imposibilitándose así para verdaderamente entenderlas como arte. A este respecto hay que tomar nota de la advertencia que hace Gadamer: «Sólo cuando "reconocemos" lo representado estamos en condiciones de "leer" una imagen.» (Gadamer 1977; 132). Como ocurre en las obras de arte lingüísticas, que sólo cuando entendemos un texto, dominamos el lenguaje en el que está escrito, podemos comprenderlo como obra de arte lingüística.

El arte tiene un modo de ser como tiene un soporte, mejor dicho, muchos soportes; porque cada forma de arte tiene los suyos. Con la diferencia de que estos soportes son materiales,, mientras que su modo de ser es un registro humano histórica y culturalmente compartido y existente como tal, con su propio

ser y densidad, con su propia verdad, sólo al interior de la cual la obra de arte existe como obra de arte, “habla”, cobra sentido y tiene valor. Sin esta pertenencia ninguna obra de arte lo sería ni tendría sentido.

Por ello, como dice Gadamer, para poder hacer justicia al arte, la estética tiene que ir más allá de sí misma y renunciar a la «pureza» de lo estético. Tiene que volver a la hermenéutica artística y humana de la que toda obra de arte es parte. La estética tiene que convertirse en una historia de las concepciones del mundo, en una historia de la verdad tal y como ésta se manifiesta en el arte. Para hacer justicia al arte hay que hacerlo desde un marco más amplio que el de la conciencia estética.

Definitivamente, hay que preguntarse, como la hace Gadamer, ¿no hay en el arte conocimiento? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella, y con dicha pretensión una forma especial de conocimiento? Sin duda que éste diferirá del conocimiento sensorial, del conocimiento racional de lo moral y, en general, del conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, es decir, mediación de verdad?

El arte no es una actualidad intemporal que se presente a la pura conciencia estética, sino que es parte histórica de una forma que tiene de autocomprenderse el ser humano, y de comprender la realidad, de comprender todo. Consecuentemente el arte es conocimiento, en el que la experiencia de la obra de arte permite participar.

Pero al preguntarnos así por el arte tenemos que hacerlo objetivamente, por la verdad del arte en sí, independientemente de cómo la conciencia estética se ha pensando y se piensa a sí misma, su experiencia. Es cierto, y muy importante lo que

reconoce Gadamer, que «todo encuentro con el lenguaje del arte es **encuentro con una acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer**» (1977: 141). Y es comprensible que la conciencia estética entonces piense su experiencia y, en definitiva, el arte en términos de vivencias, de acontecimientos y de discontinuidades, neutralizando así el problema de la verdad. Pero por eso camino no se sale de la subjetividad.

La pregunta a la experiencia del arte tiene que ser por lo que de hecho ella es: qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella, como acota Gadamer, no sepa lo que es y aunque no pueda decir lo que sabe. Expresado de otra manera, tiene que ser una pregunta por lo que ella es, no por la conciencia que ella tenga de sí misma. ¿Cuál es el modo de ser de la obra de arte? ¿Cuál es su verdad? Para poder responder a estas preguntas, Gadamer evoca y analiza algo que formalmente se le pueda parecer: el modo de ser y de verdad del juego.

La actividad del juego como símil

Es usual cuando se habla así del arte encontrar un tanto extraño lo que se dice. Tan habituados estamos a concebir el arte como estética que no nos es fácil pensarlo como verdad y conocimiento. Sin embargo no es la única realización humana que tiene un modo de ser y de verdad especiales. Una actividad con su propio modo de ser y de verdad es el juego, que en palabras de Gadamer ha desempeñado un papel de la mayor importancia en la estética. De él nos habla el filósofo de la hermenéutica como inducción precisamente al modo de ser y de verdad del arte.

Hablar de juego es hablar de entretenimiento, de «distraerse». Porque en ello consiste. El juego es solamente eso, juego, y como tal se contrapone al resto de la vida, que por naturaleza es seria. Y lo es en tal modo, que forma una especie de realidad total y autorreferencial. De manera que sólo cumple el objetivo que

le es propio, distracción y entretenimiento, cuando el jugador se abandona del todo al juego. Dicho en otras palabras, el juego mismo tiene una seriedad que tiende a hacerse respetar y se basta. El que no se toma en serio el juego está en otra parte, no está jugando, igual que quien lo toma como objeto de análisis. El futbolista que actúa en el juego con mente y actitud de entrenador, no está jugando, está realizando una actividad racional más, demasiado interesada y seria.

El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace «no es más que juego»; lo que no sabe es que lo «sabe», advierte agudamente Gadamer. Por lo tanto no podremos preguntar al jugador si queremos conocer la esencia misma del juego. Tendremos que preguntar por el modo de ser del juego como tal.

Es la misma conclusión a la que llegamos en el caso del arte, donde lo importante no es la conciencia estética sino la experiencia del arte. Y ésta precisamente consiste, registremos literalmente la expresión de Gadamer, «en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo» (1977:145). La experiencia de una obra de arte modifica al que la experimenta, y, por lo tanto, al «sujeto». Lo que permanece y queda constante no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma.

Otro tanto sucede en el juego. Este lo es tanto más cuanto en él no hay «ningún ser para sí» ya que el juego en sí, su esencia, es independiente de la conciencia de los jugadores. En el fondo, el sujeto del juego no son los jugadores, sino el propio juego. A través de ellos, dice Gadamer, el juego simplemente accede a su manifestación. Efectivamente, se trata de «el primado del juego frente a la conciencia del jugador». Un primado universal, en la medida en que todo «jugar es ser jugado».

Así las cosas, nada extraño que el mismo culto pueda ser interpretado en esta clave, como un juego, y con propiedad se pueda hablar del «jugar sagrado» del culto (Huizinga, citado por Gadamer 1977: 147). Ambos, juego y culto, son representación, hablando más rigurosamente autorrepresentación. Aunque la representación del culto —como la del drama— apunta más allá de sí mismo, no es pura representación como el juego, sino «representación para...».

Por otra parte el arte converge con la naturaleza. Como ella, siempre es renovado, sin objetivo ni intención, sin esfuerzo. El vaivén lúdico del juego aparece como por sí mismo, como si se ejecutase solo. Y el juego, aunque no sea fácil, requiere en quien juega no sentirse esforzado. Es como una recreación cultural de la naturaleza. El es un proceso “natural” en el ser humano, no sin referencia con el arte y con lo que le trasciende. De ahí que se pueda decir, como lo hace Friedrich Schlegel, «Todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo a sí misma» (Gadamer 1977: 148).

Decíamos que el juego es representación. Por ello el juego requiere del espectador. Es un proceso que requiere esencialmente al espectador. Y no porque el juego sea algo abierto, por el contrario el juego es una realidad cerrada. La apertura hacia al espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego. El espectador sólo realiza lo que el juego es como tal. En el caso del culto o de la representación de un mito hay que hacer notar que a este respecto se da un giro completo. Los jugadores no se agotan en el juego representador. Tanto en la representación del culto como en la del mito los jugadores representan una totalidad de sentido para la comunidad. Ambas formas de representación siempre están abiertas al espectador y dirigidas a él, de modo que siempre terminan en él. En ellas, al igual que en todo juego escénico, y como dice Gadamer, el espectador ocupa

el lugar del jugador. Destacamos esta nota, porque en el arte también va a ser esencial que se realice para alguien, aunque, como observa Gadamer, no haya nadie que lo oiga o que lo vea.

Sólo resta añadir dos notas más, la que Gadamer llama «transformación en una construcción» y la mediación total. «Construcción» hace referencia al juego como obra, como *ergon*; realmente se trata de una construcción. Y «transformación», a la naturaleza autónoma que lo caracteriza. El juego es y constituye una realidad en sí, que nada tiene que ver con el resto de la realidad, como juego no depende de ella, es autónoma. Es más, el juego transforma de golpe la realidad en otra cosa completamente distinta. Por ello Gadamer prefiere llamarla así, «transformación en construcción», porque no altera sino que transforma, y aquello en lo que la realidad se ha transformado en virtud del juego y en la que consiste su verdadero ser, no es nada anterior. En palabras de Gadamer, «Nuestro giro “transformación en una construcción” quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero» (Gadamer 1977: 155).

Cambian los jugadores, los que se disfrazan dejan de ser ellos mismos, deja de existir el mundo que vivimos como realidad, y sólo el juego en su ser representacional permanece. Porque es una obra, una construcción, un modo de ser. Ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. Es una construcción que sólo en su ser se explica. Ninguna otra le puede servir de patrón, con la que se pueda medir por vía de analogía, imitación o copia. Y es una transformación. El paso de una realidad a otra, de la realidad no juego al juego, es total. Por ello no cabe hablar de imitación en el arte. En palabras de Gadamer, «el concepto de la imitación sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el sentido cognitivo que existe en la imitación.» (Gadamer 1977: 157).

Hablar de mediación total supone la no-distinción entre mediación y obra de arte misma, entre lo que suele llamarse forma y contenido. Toda obra de arte las supone, pero las ofrece unidas, de manera que no se pueden separar. En esto consiste la experiencia de la obra de arte y a esta realidad es la que Gadamer llama mediación total. La constatación de grandes consecuencias. «Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador» (Gadamer 1977: 165). Significa, pues, que la obra artística accede a su representación a través de ella y en ella. El contenido en la obra del arte está en la obra de arte misma, no fuera de ella, lo cual tiene que ver con la temporalidad de la obra de arte.

¿Cuál es su temporalidad? Gadamer dirá: «Mientras mantengan sus funciones será contemporáneas de cualquier presente» (1977: 165). En efecto, si como el juego la obra de arte es representación, donde emerge la unidad y la mismidad de sí misma como construcción, siempre se encontrará referida a su propia representación. Lo cual significa que, por muchas transformaciones y desplazamientos que experimente en sí, no por ello deja de seguir siendo la misma. El tiempo de la representación, como el tiempo de la celebración cúlrica, es el de la simultaneidad. Tomado este concepto tal como procede de Kierkegaard, que no quiere decir «ser al mismo tiempo» sino captar la actualidad de lo que sucedió en otro tiempo y tomarlo en serio. Un concepto que demanda implicación y trabajo de uno ante la mediación total de la obra de arte. Ya que, como advierte Gadamer, «cara al ser de la obra de arte no tiene ninguna legitimación propia ni el ser para sí del artista que la crea —por ejemplo, su biografía— ni el del que representa o ejecuta la obra, ni el del espectador que la recibe» (Gadamer 1977: 173). Su legitimación la lleva en sí misma la obra de arte.

De esta totalidad y de este tiempo nadie podrá salirse hacia cualquier otro futuro. Por ello, el receptor queda emplazado

en una distancia absoluta que le prohíbe cualquier participación orientada a fines prácticos. Aunque, como señala Gadamer, en el caso del arte esta distancia es estética en sentido auténtico, por sí misma no trasciende más allá de su alcance estético, y es objeto de olvido; olvido, auto-olvido, que permite el espectador experimentar su propia continuidad consigo mismo. Auto-olvido y mediación, las dos experiencias que jalonan la experiencia artística, cumpliéndose así la sentencia gadameriana, cuya realización es bien conocida en toda experiencia de lo absoluto: «Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser». (Gadamer 1977: 174).

El arte, modo especial de ser y de verdad

Lo fundamental ya ha sido dicho. En lo que sigue se tratará más bien de enfatizar algunos de los aspectos más importantes.

Como vimos, igual que el juego, el arte es representación, en el fondo autorrepresentación, y éste es su modo de ser: el arte es representación. No sólo en el sentido de que como construcción puede ser representado repetidamente y ser entendido su sentido, sino también en el sentido de que, así como el juego sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso, el arte, cada obra de arte, alcanza su ser pleno al ser representada. Porque es en la representación y sólo en ella donde se encuentra la obra misma, como en el culto se encuentra lo divino. Esto es particularmente evidente en el caso de la música, de la que con razón dice Gadamer que para que ésta se dé tiene que sonar; al igual que sólo hay verdadero drama cuando éste se lo representa.

Las dos realidades, la obra de arte como representación y la representación de la obra de arte, son necesarios. Y su necesidad Gadamer la expresó de esta manera: «Sin la mimesis de la obra, el mundo no estaría ahí como está en ella, y sin la reproducción es la obra la que no está» (Gadamer 1977: 186).

La representación como modo de ser es particularmente evidente en el drama, que a este efecto Gadamer califica de poesía, y en la música (Gadamer 1977: 160ss). En el sentido de que sólo representándose o ejecutándose ambas son drama y música, y de que por lo tanto es en la representación que, propiamente hablando, ambas acceden a su ser. De manera que más adelante Gadamer se preguntará si lo mismo sucede en el caso de las artes plásticas, de las artes estatuarías y de la literatura. Y su respuesta será que sí, que lo que ocurre en la poesía y en la música es algo esencial a todo arte: ser representación y manifestarse en ella.

La representación en que consiste el arte es, gracias a la distinción estética, no simplemente un conocimiento estético, que al fin de cuentas siempre sería subjetivo, sino un conocimiento esencial, de la realidad tal como accede a la representación, y de nosotros tal como en la misma nos autorrepresentamos. El conocimiento del arte no tiene fines prácticos, utilitarios. En este sentido es un conocimiento desinteresado.

El arte es conocimiento en tal sentido que es mucho más que simple gozo, reconocimiento e imitación, como con frecuencia se ha dicho. El gozo que producen las representaciones, por ejemplo en el caso de la representación que es un drama, es el gozo del conocimiento. Porque, no olvidemos, la representación en que consiste toda obra de arte, ya nada tiene que ver con la realidad, ésta ya no es su patrón. Por medio de la representación es otro tipo de verdad la que habla.

La imitación, que hablando con rigor no existe en el arte, sólo alcanza a describir el juego del arte, subraya Gadamer, si se mantiene presente el sentido cognitivo que existe en la imitación. Lo imitado está ahí, en ello consiste 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, observa Gadamer. Y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose

en acción a sí mismo. La imitación y la representación no son repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia.

Por lo que refiere al reconocimiento, tampoco existe ni se puede concebir éste como un mero reconocer lo ya conocido. La alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido. En el reconocimiento, remarca Gadamer, emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variedades de la circunstancias que lo condicionan y que permiten aprehender en su esencia.

La representación es el modo de ser propio del arte, y como representación es un modo especial de conocimiento y de verdad, un modo de ser y de verdad que en modo alguno no es accidental sino esencial. Es el estar ahí, en la representación, de lo que se representa. En expresión muy acertada de Gadamer, «El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser.» (Gadamer 1977: 185).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Gadamer, Hans-Georg, (1977), **Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica**, (título orig.: Wahrheit und Methode, Tübingen 4ª. ed. 1975), traduc. de Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca.



Capítulo 2

El símbolo como expresión y medio de conocimiento

El modo especial de ser y de verdad que es el arte sólo se puede expresar simbólicamente, esto es, mediante símbolos. El símbolo es el medio de expresión de ese modo de ser y de verdad, no hay otro. De manera que, descubierto ese modo, hay que preguntarse por el símbolo, por su naturaleza y su función. Es la única forma de llegar al arte y, como en su momento veremos, a la religión en su expresión genuinamente tal.

Y lo primero que hay que dejar bien sentado es en qué sentido vamos a hablar aquí de símbolo. Porque hay diferentes concepciones al respecto. Hay concepciones que no distinguen entre signo y símbolo, o distinguen pero restringiendo el concepto de signo al conocimiento animal y el de símbolo al conocimiento humano. Otras identifican lo simbólico con lo mítico, incluso con el arte y la religión, pero procediendo en ello más intuitiva y convencionalmente que racionalmente. Y hay concepciones del símbolo que, desarrolladas prioritariamente aunque no exclusivamente en función de la interpretación de los sueños, privilegian en los símbolos lo natural y lo onírico. En el arte y en la religión lo simbólico tiene su propia particularidad, incluso con diferencias en uno y otro dominio, lo que demanda una elaboración adecuada del concepto. Por coincidencias que haya, por ejemplo con el concepto de símbolo en Jung, no se puede tomar éste y aplicarlo

sin más mecánicamente al dominio del arte y de la religión; necesita de ciertas acotaciones.

Símbolo, un concepto demasiado amplio

En lingüística y filosofía de lenguaje es frecuente hablar de símbolo como conocimiento cultural, específico así del ser humano y, como tal, opuesto al conocimiento animal. Concebido de esta manera, símbolo es lo que está por otra cosa, lo que significa otra cosa; es un signo. Este es el concepto que, por ejemplo, en principio maneja Cassirer, cuando habla de lenguaje, mito, arte y religión como de «formas simbólicas», es decir, formas propias del ser humano, y define a éste como «animal simbólico». El también advierte que hay que distinguir cuidadosamente entre signos y símbolos, pero para ver los primeros como propios de los animales y los segundos como propios del ser humano. Aunque también hable así para referirse a la existencia en el ser humano de formas culturales que van más allá del conocimiento meramente racional (Cassirer, 1945: 49). Lo simbólico como conocimiento propio del ser humano lo ejemplifica muy bien con la experiencia de aprendizaje de Laura Brigidman y Hellen Keller, dos casos clásicos.

Como es bien sabido, las dos eran ciegas y sordomudas, cuando gracias a sus maestras descubrieron lo simbólico en el sentido de Cassirer, como medio de significación universal. Con antelación a este hallazgo y haciendo uso de un alfabeto manual, Hellen Keller ya había aprendido a combinar signos y cosas. Pero como señala Cassirer, una serie de tales asociaciones, aunque se repitan y amplíen, no implica la inteligencia de lo que es y significa el lenguaje humano. Este llegó la mañana en que descubrió que cada cosa tiene un nombre. Esto fue jugando con agua. De pronto descubrió que el signo, el nombre, no estaba pegado a la cosa concreta, a un determinado efecto o estímulo: sintió cómo el nombre y ella se liberaban de las cosas y a través de un

aprendizaje rápido podía nombrar todo. Había nacido en ella el lenguaje humano con su función simbólica, universal y plurivalente. Era el “ábrete sésamo” introduciéndola a todas las cosas.

Pues bien, así comprendido, el símbolo y lo simbólico no deja de ser signo, como nosotros lo entendemos aquí y, por lo tanto, poco útil para nuestros requerimientos. Nosotros necesitamos un concepto de símbolo más restringido, que al interior del conocimiento humano nos permita distinguir con precisión y rigor el conocimiento no expresable conceptualmente del conocimiento conceptualmente expresable. Nosotros necesitamos un concepto de símbolo que vaya en la línea del concepto de Cassirer cuando contrapone lo simbólico a la racional, mito, arte y religión a razón y conocimiento meramente racional; o de Erich Fromm cuando habla del lenguaje simbólico como el lenguaje de los sueños, mitos y cuentos de hadas, y por lo tanto como «el lenguaje olvidado» (Fromm, 1972) aunque, en palabras suyas, ha sido el más universal. Comprender así lo simbólico es de uso común en la antropología cultural. Sin duda porque es en los sueños y mitos donde abunda el lenguaje simbólico. Pero necesitamos un concepto más preciso aún que ese “ir en la línea de”. En Carl G. Jung vamos a encontrar un aporte significativo si bien no completo.

El concepto de símbolo en Jung

Para su interpretación de los sueños Jung fue elaborando progresivamente este concepto, entregándonos la concepción más acabada y sistemática que logró en su obra *Tipos psicológicos*. De hecho su obra póstuma, *El hombre y sus símbolos*, no le añadirá nada.

La primera convicción y aporte importante de Jung es que, como punto de partida, debe establecerse una rigurosa diferenciación entre el concepto de símbolo y el concepto de signo, ya

que las significación simbólica y la significación semiótica son completamente distintas². El símbolo refiere siempre a un estado de cosas relativamente desconocido, pero reconocido como existente o reclamado como tal, mientras lo propio del signo es referir siempre a una realidad conocida o que se cree poder conocer. El criterio «conocido» y «desconocido» aplicado a la realidad es lo que hace la diferencia, una diferencia total, entre uno y otro concepto. Claro está, que «desconocido» o «conocido» es por relación al conocimiento racional y conceptual, no implicando que existan realidades “desconocidas” en absoluto. Ahora bien, al ser conocida o poderse conocer la realidad a que apunta el signo, éste es siempre denotativo, actúa semióticamente, es conceptual. Al no ser conceptualmente conocible ni conocida la realidad a la que apunta el símbolo, éste es connotativo, apunta y sugiere, no es conceptual. En lo esencial en estas notas está la diferencia entre signo y símbolo.

Sin embargo, otra nota, esencial al símbolo y muy importante en el mundo del arte y de la religión, es que, al ser relativamente desconocido el estado de cosas al que apunta, está en su función hacerlo siempre de la mejor manera. «El símbolo —expresa Jung— presupone siempre que la expresión elegida es la mejor designación o la mejor fórmula posible para un estado de cosas relativamente desconocido, pero reconocido como existente o reclamado como tal» (Jung, 1972: 636).

Como decimos, esto es algo que está en la naturaleza de su propia función. De ello depende su validez y su calidad, de su capacidad de expresión o, digamos, de simbolización. Y por ello todo símbolo tiene que llevar de alguna manera en sí mismo la realidad, cualidad o propiedad que le permite simbolizar. Todo

- 2 Es la misma convicción de autores actuales, por ejemplo de Jean Chevalier en su Introducción al Diccionario de los símbolos, Herder, Barcelona 6ª ed. 1999, obra realizada bajo su dirección. Distinguiendo con rigor signo de símbolo, Chevalier precisa que figuras y medios de expresión lingüísticos como emblema, atributo, alegoría, metáfora, analogía, síntoma, parábola y apólogo no son símbolos, son signos, y como tales no rebasan el plano de la significación.

lo contrario del signo, cuyo poder concreto de significación le viene dado por convención. En otras palabras, por su naturaleza y función el símbolo tiene que ser vivo, dinámico, creador. Su competencia se la tiene que ganar creadoramente.

Mejor formulación y realidad conceptualmente desconocida pero existente son las tres notas que caracterizan esencialmente al símbolo como medio de expresión y de conocimiento. Cuando ello no ocurre así, el símbolo ha dejado de ser tal. Ha comenzado a morir, se ha convertido en signo o es una pura ilusión.

Si el símbolo no es la mejor expresión es porque comienza a dejar de estar vivo. Lo que le mantiene vivo es su carga de significación. En ella radica su competencia. Cuando una formulación mejor aparece, la muerte del símbolo comienza a producirse, pasando a tener una significación histórica pero no realmente simbólica, como advierte Jung (1972: 637). Los símbolos también nacen, se desarrollan y mueren.

Cuando la realidad a la que apunta o simboliza es “conocida”, tampoco estamos ante un símbolo sino ante un signo. Tal sucede con toda expresión de la realidad en términos de explicación, razonamiento, analogía, designación abreviada, en última instancia, de concepto. Se tratará siempre de una concepción en términos sýgnicos, semióticos, no simbólicos. Es el caso de la alegoría, con sus paráfrasis y equivalencias. Y de las concepciones y explicaciones esotéricas, ante las cuales el símbolo se revela como algo inerte. Al introducir lo simbólico en un sistema de explicación conceptualmente entendido, se le está dando muerte. La expresión que se supone para algo conocido, observa sabiamente Jung (1972: 638), nunca pasa de ser un mero signo, pero no será un símbolo nunca. En otras palabras, la diferencia entre signo y símbolo es tan grande que lo que entre ellos se da es incompatibilidad.

Por cierto que, si bien la diferenciación conceptual entre símbolo y alegoría fue algo reciente según lo muestra Gadamer, resultado del desarrollo filosófico de los siglos XVIII y XIX, en parte tuvo su raíz y motivo en este criterio. Al valorar la alegoría como figura retórica, se la identificó con una manera externa y artificial de significación, mientras al símbolo y lo simbólico se lo identificó con una manera interna y esencial de significar, resultado esta última de la creación del genio (Gadamer, 1977: 109-117). «Símbolo enfriado» parece haber llamado Hegel a la alegoría, y Gilbert Durand, «semántica desecada en semiología» (Chevalier, 1999:19)

Conclusión de lo hasta aquí reseñado, es algo de todo punto imposible hacer surgir voluntariamente, menos aún voluntaristamente, un símbolo vivo, mucho menos un símbolo de conexiones conocidas, pues, como advierte Jung, el símbolo así creado nunca tendrá más que lo que en él se ha incluido, razonamientos y conceptos. Nadie ha inventado los símbolos o, mejor aún, su carga significativa. Aunque no parece sea válido para todos los campos simbólicos decir, como hace Jung, que los símbolos son productos naturales y espontáneos. Sí es adecuado expresar con él que ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano, diciendo: “Ahora voy a inventar un símbolo”. (Jung, 1995: 55).

El símbolo participa de la ontología a la que pertenece. Por su naturaleza une los contrarios, lo visible y lo invisible, lo interior y lo exterior, lo material y virtual, lo temporal y lo que no es contenible por el tiempo. De no ser así, señala Jung, al expresar una sola dimensión o elemento sería síntoma de éstos, no símbolo. Y sería parcial. La realidad simbolizada es conceptualmente “desconocida”, porque es total, plena y sutil. Y el símbolo también participa de estas características. Por ello libera, unifica, integra, totaliza. Más profundo es, más profundamente toca la realidad del ser humano y toda la realidad, más hace vibrar al ser humano, hasta hacer producir la resonancia, un vibrar con

todo el ser del sujeto al concordar con el símbolo. La totalidad y concreción que caracterizan al símbolo hacen que de él se pueda decir que tiene numinosidad y “hechizo”, que brilla y atrapa.

El símbolo es un medio de conocimiento muy particular con respecto a la razón y al razonamiento. No es irracional, tiene sus unidades y su lógica, pero éstas no son las de la razón. Tratándose de verdadero y auténtico conocimiento, se resiste sin embargo a la conceptualización. Esta, como el análisis y el razonamiento, sólo cabe como un paso previo al verdadero conocimiento que supone la percepción del símbolo. Porque, en última instancia, lo simbólico sólo se puede entender simbólicamente. Por ello, contrastándolo con el signo dice Jung del símbolo, «Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón.» (Jung, 1995: 20).

Sumamente eficiente como la mejor formulación posible, el símbolo es siempre de naturaleza complejísima, sin que esto segundo anule lo primero, más bien es la condición de eficiencia. La razón de ello es que en su composición, enfatiza Jung (1972: 642), entran datos de todas las funciones psíquicas. Se diría que en presencia del símbolo y ante él entran en juego la razón, la percepción, la imaginación y la intuición.

A la complejidad de datos y funciones que intervienen corresponde la pluralidad de significados en el símbolo. En efecto, los símbolos señalan en direcciones diferentes de las que abarcamos con la mente consciente, y admite tantos significados como direcciones en las que apunta.

Y, en fin, algo muy enfatizado por Jung con respecto a los sueños pero igualmente válido para todos los campos simbólicos, los símbolos es lenguaje por así decir, un medio de expresión y de

conocimiento perfectamente válido en sí, con sus propias unidades y su propia lógica, lógica y unidades que hay que conocer para entender su lenguaje y lo que el lenguaje expresa. Por ejemplo, hace observar Jung, contrastado con una historia contada por la mente consciente, que tiene un comienzo, un desarrollo y un final, en el sueño no sucede así. Sus dimensiones de espacio y de tiempo son totalmente distintas (Jung, 1995: 28). Lo mismo se podría decir, y hay que decirlo, de las dimensiones de espacio y tiempo en el arte y en la religión. Pero no son las únicas.

Así, en lo esencial, quedarían recogidas las notas del símbolo según Jung, a efectos de lo que a nosotros nos interesa: la naturaleza simbólica del lenguaje artístico y religioso. Es obvio que estamos dejando por fuera categorías muy importantes en Jung y en relación con los símbolos, como la de “arquetipos”, pero no así en lo que constituye nuestro reto. A las notas apuntadas sí nos parece importante añadir una más, la que brota de la diferencia entre símbolos “naturales” y “culturales”.

Según Jung, los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, los segundos han pasado por muchas transformaciones y son resultado de desarrollos conscientes en mayor o menor grado. La diferenciación es muy importante, porque, como señala Jung (1995: 93), los símbolos culturales son, precisamente, los que se han empleado para expresar “verdades eternas” y aún se emplean en muchas religiones. Como religiosos, y pese a su elaboración más o menos consciente, estos símbolos conservan no obstante mucho de su original numinosidad y “hechizo”.

Pero, con todo, como hemos dicho, es necesario hacer algunas acotaciones al concepto de Jung en sus notas.

Acotaciones al concepto de Jung

Con todo y lo que significa de aporte para el conocimiento de los símbolos el aporte de Jung, es fácil ver cómo su concepto aparece delimitado tanto por lo que constituye su objeto de estudio, el mundo de los sueños y su interpretación, como por su enfoque, de corte fundamentalmente idealista.

Así las cosas, Jung va a enfatizar por una parte el componente inconsciente y onírico de los símbolos, porque esta es la naturaleza de los símbolos en los sueños, y por otra el componente meramente cognitivo y atemporal de los mismos. Ambos énfasis no se van a revelar tan importantes en nuestro dominio, el arte y la religión, o al menos no es lo primero que se destaca.

En la religión, como en el arte, por el contrario, los símbolos son objeto de estudio y meditación. Su formulación es pues consciente, profundamente consciente. Pensemos en el pintor durante el largo y con frecuencia penoso ejercicio de pintar un cuadro, de determinar qué va a hacer entrar en él y cómo lo va a tratar.³ Ello no significa que el individuo artista o religioso sea consciente de toda la riqueza del símbolo que utiliza y crea, pero tampoco significa que no sea consciente del mismo, de su simbolismo y de su capacidad de simbolizar. Muy fácilmente puede que no capte todo el simbolismo que crea, que no sea capaz de analíticamente dar cuenta de él, porque con frecuencia también lo concibe simbólicamente, pero el artista y el religioso se están dando cuenta de estar utilizando un lenguaje simbólico. Precisamente, por esto y para esto es que escoge y crea sus símbolos.

Lo simbólico en la religión y en el arte es expresión de lo que irrumpiendo en nuestra conciencia no puede expresarse racionalmente sino simbólicamente. Desborda los conceptos y

3 Si el lector quiere un caso emblemático lo encontrará en Balthus (conde Balthazar Klossoski de Rola). Ver Balthus, *Memorias* (edición de Alain Vircondelet), Editorial Lumen S.A., Barcelona 2003.

desborda los símbolos, pero es experiencia. Es, si se quiere, una experiencia que se desborda a sí misma como experiencia, pero es experiencia y como tal es conciencia. El conocimiento artístico y religioso no es cuestión de soñar ni de dejarse llevar por el inconsciente, con frecuencia y durante etapas es el conocimiento más esforzado y arduo que se pueda dar. En este sentido el arte, como nos recuerda Cassirer (1945: 244), no tiene nada de juego, por el contrario, exige plena concentración. Lo que en su origen puede ser natural, espontáneo, onírico y por lo tanto inconsciente, hecho símbolo artístico o religioso supone una profunda elaboración.

Jung relaciona continuamente símbolo con inconsciente, y por lo tanto con lo existente en éste como no conocido, porque esa relación es la que él descubre al tratar los símbolos en los que se expresan los sueños. Por extensión, también relaciona la necesidad del símbolo con todo lo que no es conocido, por ejemplo con la necesidad de nombrar las innumerables cosas que hay más allá del entendimiento humano. Incluso dice que ésta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes (Jung, 1995: 21). Pero en el caso del arte y de la religión no se trata tanto del inconsciente y de que existan cosas no conocidas como de su contrario, un grado tal de conciencia y de inmediatez, esto es, de conocimiento, que no se puede expresar conceptualmente sino simbólicamente, autoimplicándose y participando como testigo. Aquí, con más propiedad que en los sueños, se aplica lo que, según Raymond Hostie (1971: 53), con una sonrisa semidivertida y semienigmática solía decir Jung, que es la riqueza de sentido en el símbolo lo es la causa de la ausencia de claridad.

En cuanto al énfasis jungiano en la naturaleza arquetípica y atemporal de los símbolos, por mucho que éstos echen sus raíces en la noche de los tiempos y en el psiquismo humano, son creaciones interesadas del ser humano, son axiológicas, son

sociales, están en función de la vida humana, tienen fecha de origen y de caducidad. No son arquetipos trascendentales ni se reducen a ser expresiones de éstos.

Los símbolos pueden ser utilizados, como de hecho lo son, por el conocimiento desinteresado, el arte y la religión, pero como axiológicos son interesados, tienen una base material, social y semántica. Ya Freud descubrió que existía vinculación entre símbolos e instintos, es decir, descubrió que los símbolos tienen una base vital, si bien explicativamente los relacionó con una fuerza concebida a-social y a-históricamente, la libido. Jung no retendrá adecuadamente la raíz material de los símbolos en el ser humano y con su apelación a símbolos arquetipos hará la explicación más cultural pero menos histórica y social.

Hoy sabemos (Corbí 1983: 96-97) que las formaciones mítico-simbólicas tienen una base material e instintiva, y esta base se encuentra en la forma social-laboral de vida y en la lingüística y semántica que le es propia. En otras palabras, los símbolos como útiles axiológicos están en función de la vida y se nutren de ella, y esta naturaleza axiológica es la propia de todas las formaciones mítico-simbólicas, también de los símbolos religiosos que les es propio. «La misión de los símbolos religiosos —dirá Jung (1995: 89)— es dar sentido a la vida del hombre», la vida como reto técnico-productivo o laboral, organizativo o social, y cultural. La universalidad de ciertos símbolos no se encuentra en la existencia de unos arquetipos heredados, aunque sea a modo de tendencias, de origen «no conocido», y que Jung llama también «remanentes arcaicos» e «ideas primordiales» (Jung, 1995: 67), sino en la vida misma de los colectivos y grupos con sus posibilidades y sus retos. Sólo así se explica que los símbolos, incluidos los religiosos, nazcan, se desarrollen y mueran.

Con estas acotaciones, podemos utilizar para entender el lenguaje del arte y de la religión el concepto de símbolo que Jung

formuló fundamentalmente para interpretar los sueños. Lo importante en el aporte de Jung es haber postulado o sabido mostrar el mundo de los símbolos como un mundo propio, diferente de los signos, donde se expresa lo que de otro modo es inexpresable, dotado de unidades propias y de lógica propia. Y este aporte es decisivo para entender el lenguaje del arte y de la religión. De entrada significa reconocer lo que Gadamer también mostró a propósito del arte y de la hermenéutica, que arte y religión son dos modos de ser y de verdad.

Símbolo e imagen

Como corolario de este capítulo, contrastemos con el concepto de símbolo e incluso de signo otro concepto que les es próximo, el concepto de imagen.

Aquí volveremos a Gadamer, quien nos entrega este contraste en un contexto más amplio, el del análisis del cuadro (pintura) como imagen, tratando de mostrar el modo de ser de la imagen.

En principio referirse a una imagen es referirse a un cuadro. Y la referencia no es inocente. En el cuadro lo representado está presente como imagen, y la imagen representada está presente de una manera original y total. Un cuadro se presenta por sí mismo y, libre del espacio, puede ser colocado en cualquier lugar, como sucede en las galerías de los museos. No así su copia, que no tiene otra finalidad que parecerse a la imagen original. La copia sólo pretende ser observada por referencia a aquello a lo que se refiere, y ahí termina, en apuntar a lo copiado en virtud de su semejanza con ello. En esa función la copia se autocancela, como dice Gadamer, mientras el cuadro o imagen original no. La copia es un medio y como medio nos comportamos ante ella, el cuadro o imagen original no, es fin en sí misma y de esta manera nos comportamos ante ella, como una totalidad originaria, sin

distinguir representación del representado. Esta es la ontología de la imagen.

Por cierto, que según Gadamer, es en esta ontología de la imagen donde la sacralización del arte encuentra uno de sus fundamentos.

A diferencia de la imagen reflejada en un espejo, sin ser, pura apariencia dependiente del reflejo, cuadro o imagen tienen un ser propio, intangible, al que la tangibilidad del cuadro sirve y del que participa: representar, ser representación de lo representado. Una representación sólo a través de la cual el original accede a la representación. En ella el original se representa a sí mismo. Es el ser profundo, sagrado, reconocido a los iconos, a su vez tenidos por sagrados; ser que no disminuye porque es considerado como emanación de la realidad original. Nada extraño si como advierte Gadamer «sólo la imagen religiosa permitirá que aparezca plenamente el verdadero poder óntico de la imagen». «El cuadro religioso—añade Gadamer—posee así un significado ejemplar. En él resulta claro y libre de toda duda que la imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ónticamente con él.» (Gadamer, 1977: 192).

Lo que se dice del cuadro se puede decir, hay que decirlo, de todas las obras de arte, de todas las artes, pues a todas es común la misma naturaleza “representativa”, el ser imagen. De ahí que el arte no deba ser interpretado en categorías de imitación y reproducción sino de «aparecer», un aparecer de la idea misma; pues «la imagen es un proceso óntico; en ella accede el ser a su manifestación visible y llena de sentido.» (Gadamer, 1977: 193). Ello explica cómo en la pintura el modelo es una guía llamada a desaparecer. «La referencia al original del que se ha servido el pintor tiene que extinguirse en el contenido del cuadro.» (Gadamer, 1977: 194-195). «El modelo es algo a través de lo cual se visualiza algo distinto, que en sí mismo no sería visible.» (Gadamer, 1977: 195).

Esta idealidad, propia del arte, se cumple incluso en el caso del retrato, que pareciera negarla. Ciertamente que lo que impera en el retrato es la referencia al retratado. Pero, en primer lugar, tal referencia forma parte y está contenida en la pretensión de sentido de la obra misma, y, en segundo lugar, como expresa Gadamer, el retrato no dice por sí mismo quién es la persona a la que representa, sino únicamente que se trata de un determinado individuo (y no por ejemplo de un tipo). Pero quién es el representado, eso sólo se puede «reconocer» cuando uno conoce a la persona en cuestión o sabe de ello por otra vía de información. El arte, todo el arte, es esencialmente representación, entendida aquí como idealización. Por ello toda obra de arte siempre lleva en sí algo de sagrado, que se subleva frente a su profanación (Gadamer, 1977: 201).

Pues, bien, así entendida la imagen, ésta se encuentra «más o menos» en medio del signo y del símbolo; del signo, pura referencia a algo, y del símbolo, puro estar por otra cosa. Como el signo, manifiesta una referencia a lo que representa, pero no es un signo. Un signo no es más que lo que exige su función, y ésta consiste en apuntar fuera de sí. Debe atraer la atención hacia sí, pero como la luz del semáforo, sin demorarse en ella. Por ello, hace notar Gadamer, todas las señales suelen tener algo de esquemáticas y abstractas, porque no intentan mostrarse a sí mismas sino lo que está presente o se avecina. Una imagen no es por lo tanto un signo. Ni siquiera cuando el signo es recuerdo. Es experiencia común que incluso en este caso el recuerdo no remite a sí mismo sino al pasado que representa para uno.

La imagen sólo cumple su referencia a lo representado en virtud de su propio contenido. Profundizando en ella se está al mismo tiempo en lo representado. La imagen remite a otra cosa, pero invitando a demorarse en ella. La imagen no se agota, como el signo, en la referencia a otra cosa, sino que de algún modo participa en el propio ser de lo que representa.

A diferencia del signo, símbolo e imagen no apuntarían a algo que no esté simultáneamente presente en ellos. El símbolo, apuntando a un estado de realidad inexpresable conceptualmente, apunta sin embargo a él como existente, mejor aún, como presente, de manera que el símbolo, en acertada expresión de Gadamer, «hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre.» (1977: 204). Es más, el símbolo mismo muestra su existencia, porque al representarlo lo sustituye, y al sustituirlo lo hace presente. «El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente.» (Gadamer 1977: 205). Ello muestra la cercanía objetiva existente entre la representación de la imagen y la función representativa del símbolo. «En ambas está presente por sí mismo lo que representan».

Sin embargo, la imagen como tal no es un símbolo. Los símbolos no necesitan ser en sí mismos o llevar una imagen. Cumplen su función sustitutiva por su mero estar ahí y mostrarse. Ello siempre que se los conozca, como los signos, porque por sí mismos no dicen nada de lo simbolizado. Tampoco significan ningún incremento de su ser, únicamente sustituyen y apuntan. Son representantes, y reciben su función óptica representativa de aquello que representan. En cambio la imagen representa también, pero lo hace por sí misma. Recordemos que la imagen participa ópticamente de lo representado. Es imagen desde su propio contenido y gracias él. No es pura referencia signíca ni pura referencia simbólica. Está en medio de ambas.

La imagen, toda imagen, tiene poder, en cuanto que es participación de la realidad a la que representa, y puede hacer que nos quedemos en ella. Este es su peligro, que de facto llegue a sustituir a la realidad representada e incluso a ser más poderosa que ella. La imagen nos puede atrapar en su poder, es más, con frecuencia nos atrapa. La imagen nos puede hacer olvidar aquello de lo que es imagen, el original de donde procede. Las imágenes con

supodernos pueden embotar el conocimiento, pueden ser causa de fijaciones, de dependencia, incluso de alienación y esclavitud. De ahí la sabiduría y el realismo de la “revelación” bíblica no dando un nombre de Dios (Ex. 3,14) y prohibiendo hacer una imagen de él (Ex. 20,4). De ahí también, como ya lo observara Cassirer, la fuerza que la imagen tiene en el mito, ya que en éste no se reconoce separación entre imagen y cosa, haciendo que la fuerza de la imagen actúe como una fuerza física cualquiera (Cassirer, 1975: 174-175)

En este sentido, y en orden al conocimiento de lo inexpressable, como es el caso del arte y de la religión, no cabe duda que el símbolo es mejor medio de conocimiento que la imagen. La imagen puede atraparnos en su poder y hacer que permanezcamos en ella, el símbolo, siempre en el intento de ser la mejor formulación de la realidad, no termina hasta que, llevándonos a ella, desaparece.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Balthus, *Memorias* (Edición de Alain Vircondelet), Editoail Lumen, S.A., Barcelona 2003.

Cassirer, Ernst (1945), *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, F.C.E., México 1945 (13ª reimpr. 1989) (orig.ingl, *Essay of Man*, Yale University Press, New Haven, 1944).

Cassirer, Ernst (1975), *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, F.C.E., México 1975 (1ª ed. alemán 1960)

Chevalier, Jean (1999), *Introducción al Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 6ª ed. 1999, pp. 15-37.

Corbí, Mariano, (1983), *Proyectar la sociedad. Reconvertir la religión*. Los nuevos ciudadanos, Herder, Barcelona.

Fromm, Erich (1972), *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas* (orig. ingl., *The forgotten language*, Rinehart & Co., Inc., New York, 1951), Librería Hachette, S.A., Buenos Aires 9ª. ed. 1972.

Gadamer, Hans-Georg (1977), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* (orig. alem., *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 4ª 1975), Ediciones Sígueme, Salamanca 1977.

Hostie, Raymond (1971) *Del mito a la religión en la psicología analítica de C.G. Jung*, (*Du mythe a la religion dans la psychologie analytique de C.G. Jung*, Desclée de Brouwer, París, 1955), Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1971,

Jung, Carl G. (1972)., *Tipos psicológicos*, (traduc. de Ramón de la Serna), Editorial Sudamericana, Buenos Aires 13ª ed 1972.

Jung, Carl G. (1995), *El hombre y sus símbolos* (orig. ingl., *Man and his symbols*, Anchor Books, Doubleday, Nueva York), Paidós, Barcelona – Buenos Aires – México, 1995; Carl G. Jung, *Acercamiento al inconsciente*, pp. 18-103.

Capítulo 3

Formas simbólicas y mundos (Cassirer)

A esta altura de nuestra reflexión contamos ya con dos aportes valiosos, el arte como modo especial de ser y de verdad y el símbolo como expresión y medio de conocimiento. Pero resulta que hay diferentes modos de ser, tantos como son las diferentes formas simbólicas

Preparándonos para en el siguiente capítulo entrar de lleno a mostrar en qué consiste y cómo funciona ese especial modo de ser que es el arte, es útil sin duda tomar conciencia, aunque sea de una manera básica, de la pluralidad de formas simbólicas y de modos de ser o mundos, así como de su verdad y de su lógica.

Se trata de recuperar, y no ya por el simple recuperar sino por la contribución que para nuestro propósito significa, el aporte en este sentido de Ernst Cassirer (1874-1945); un aporte realmente fundador, y que Nelson Goodman ha expresado satíricamente de esta manera: «Innumerables mundos, creados de la nada mediante el uso de símbolos» (Goodman, 1990: 17). Lo que queremos recuperar no es lo que en el planteamiento de Cassirer hay de información, obviamente muy superada en la actualidad, sino de dimensión teórica, que creemos sigue siendo válida.

Con este aporte lo que parece una excepción, arte y, con más razón, religión, dejan de serlo, la calidad simbólica de su naturaleza se amplía y adquiere más consistencia.

El ser humano, animal simbólico

A Cassirer se lo identifica con el estudio de las formas simbólicas, más exactamente con «la filosofía de las formas simbólicas», como se titula su obra más clásica en varios volúmenes. Y con razón, pues así como Kant, su maestro, trató de fundamentar, haciendo pues filosofía, lo que conocemos como conocimiento teórico, él va a tratar de fundamentar el conocimiento humano en todas sus formas, que él llama simbólicas. Pero no se hubiera impuesto esta tarea de no haber tenido una concepción diferente del ser humano e incluso de la realidad.

Cassirer parte del convencimiento de que entre lo que llamamos realidad y el ser humano hay una brecha insalvable. Por más que el ser humano se esfuerce, nunca llegará a conocer la realidad misma. No puede. Su dotación mental no se lo permite. El ser humano está hecho para conocer mediatamente la realidad, y no puede hacerlo de otra manera. Sólo puede conocer a través de signos y de símbolos, y por eso tiene que acudir a ellos. Pero estas mediaciones aunque sean necesarias no dejan de ser mediaciones, no dejan de mediatizar lo que quieren revelar. En palabras de Cassirer «todo símbolo esconde en sí el estigma de la mediación, lo que le obliga a cubrir allí donde pretende manifestar» (Cassirer, 1959: 12).

Si al conocimiento mediatizado lo llamamos simbólico, como de hecho hace Cassirer, todo conocimiento humano será simbólico, incluido el lenguaje y la ciencia, y no ya sólo el mito, el arte y la religión; conclusión muy importante en el planteamiento y análisis de Cassirer, que en cuanto simbólicas pone a todas estas formas en pie de igualdad. Cassirer distinguirá al

interior de ellas la existencia de tres etapas, una mímica, otra analógica y otra simbólica, pero como una constatación, sin que haya formas superiores a las otras, sólo diferentes entre sí.

Así las cosas, para Cassirer la razón y lo racional son términos inadecuados para abarcar las formas de la vida cultural, que son más, al menos en el sentido de número. Del mismo modo que es inadecuado hablar del ser humano como animal racional. Es preferible, por ser más exacto, hablar del ser humano como «animal simbólico» (Cassirer, 1945: 49). Y aquí tenemos los dos usos de lo simbólico que frecuentemente vamos a encontrar en Cassirer: lo simbólico como equivalente del conocimiento humano, y lo simbólico como equivalente del conocimiento humano no racional. Dos usos válidos, uno incluyente y otro restrictivo, del mismo término, siempre, como es el caso en Cassirer, que no se confundan. Así, por ejemplo, cuando él hable de las formas simbólicas sin más, estará hablando de todas las formas de conocimiento como simbólicas, y cuando hable del mito, arte y religión como especialmente simbólicas estará hablando de una forma de conocer simbólicamente propia, no científica, racional o en términos de “logos”.

Cuando Cassirer habla de las diferentes formas de conocimiento como de formas simbólicas no sólo deja sentado que son varias y todas ellas simbólicas, sino que de esa manera, y desde un principio, subraya el carácter creador que les es común a todas antes de las peculiaridades simbólicas que las diferencian; dimensión ésta muy importante en el planteamiento de Cassirer y que particularmente ha seguido desarrollando Goodman (1976, 1990, 1995).

Siguiendo en esto también a Kant, entre realidad y conciencia Cassirer apuesta por la creatividad y espontaneidad de ésta. La realidad no es algo que la conciencia refleja, es algo que la conciencia mediante el conocimiento elabora, configura y

crea. La realidad, sus referentes, sus datos, no existen como tal, son realidades simbólicas que la conciencia crea. La realidad no es algo a contemplar pasivamente, sino que es creada activamente por nosotros.

Para Kant el proceso de construcción del mundo por la conciencia se realizaba por obra de la forma trascendental, una forma fija y universal del ser humano. Para Cassirer esta forma es la forma simbólica, mucho más amplia que la forma trascendental kantiana. La forma simbólica abarca todas las formas de conocimiento, incluidas las más “bajas”, como el mito. Y como simbólicas todas son creadoras. La espontaneidad y la creatividad está en el centro de todas ellas, incluso en el centro de todas las actividades humanas. En este sentido es que también se dice que la filosofía de Cassirer es una filosofía de la creación.

La filosofía de las formas simbólicas se convierte de esta manera en una filosofía del ser humano, en una antropología filosófica. Y la epistemología, diseñada en Kant para justificar la ciencia newtoniana, en Cassirer incluye lenguaje, mito, arte, religión y ciencia.

Comenzamos expresándolo, el conocimiento humano es mediato, sólo opera a través de signos y de símbolos. En otras palabras, la conciencia del ser humano es simbólica. Y Cassirer parte de ahí, de que la conciencia humana en su totalidad es simbólica, es creativa. Y esta creatividad no es otra que la creación activa de las formas simbólicas.

Tomemos el caso del lenguaje. Este no consiste, como se cree, en poner arbitrariamente nombres a los objetos ya formados, que la conciencia habría descubierto y reproducido como preexistentes y que el lenguaje tiene que nombrar. Tal función no es la de la conciencia ni la del lenguaje. Este tiene un aporte indispensable en la formación de los objetos. Y así las demás

formas simbólicas: el de hacer de un mundo caótico, nosotros diríamos intuitivo, un mundo de relaciones, o como dirá Nelson Goodman, el de “crear mundos”. Ello ocurre gracias a las formas simbólicas, que Goodman también llama «maneras de hacer mundos».

Dijimos al principio que Cassirer no sólo tiene un conocimiento diferente del ser humano sino también de la realidad. Ya hemos enfatizado cómo es que no hay acceso directo a ella, sino sólo en forma mediata, mediante signos y símbolos. Veamos algunos elementos más de la concepción que tiene de la realidad. No es una concepción expresada en sí sino a través de su concepción del conocimiento.

Habitados a pensar la realidad en términos de semejanza y diferencia, así nos parece ser y así lo expresamos. Nosotros creemos que por naturaleza la realidad es así, o al menos que así aparece desde el origen mismo de nuestro conocimiento, en nuestras impresiones. Y así es como formamos nuestros conceptos, reteniendo los elementos comunes, nosotros diríamos los más “significativos”, como si éstos se dieran en la realidad misma y pudieran leerse como tales. Pero ni realidad ni impresiones son así. Un análisis más penetrante, enfatiza Cassirer, nos muestra lo contrario: nos enseña que los elementos sensibles se dejan disponer entre sí, según el punto de vista desde el cual se consideran, de muy diversas maneras en círculos de semejanza. «En sí mismo nada es igual o desigual, parecido o disemejante, no siendo sino el pensamiento el que lo hace tal» (Cassirer, 1975: 17).

Toda formación de concepto, independientemente de cuál sea el dominio y material de su aplicación, se caracteriza, por llevar un determinado principio de enlace y de “ordenación”, en otras palabras, ya el concepto trabaja la realidad que representa y la suya propia. Trabaja la realidad que se pretende captar, estableciendo normas de comparación y composición, determinando

lo que en cada dominio concreto se va a considerar semejante o no semejante. Cassirer hace observar cómo en determinada relación lo más diverso puede considerarse semejante, y a la inversa. Y se trabaja a sí mismo, determinándose como concepto. «La forma de ordenación —dice Cassirer (1975: 17)— determina en ello la modalidad y el género de concepto».

Esto último explica la variedad existente de conceptos, tanto al interior de una misma clase, como al interior de un mismo género, y no digamos entre géneros diferentes. Todo ello, porque sus atribuciones y perspectivas son diferentes. Así hay diferencia entre los conceptos de una misma clase de ciencias, como son las exactas o las naturales, entre estas clases y la clase de las ciencias humanas y sociales, entre éstas y la filosofía. Aunque al fin de cuentas a todas ellas les es común un saber y un expresarse conceptual, forman parte del mismo género. Cosa que no ocurre entre el saber conceptual y un saber experiencial que se expresa en símbolos, como el arte o la religión. Al tratarse de géneros diferentes, aquí la diferencia es de principio. Se trata de dos epistemologías totalmente diferentes.

En cualquier caso, la realidad nunca aparece directamente, sin velo. «Toda forma espiritual parece constituir al propio tiempo una especie de envoltura con la que el espíritu se recubre» (Cassirer, 1975: 185). Pensando lógicamente, si lográramos desprendernos de todas las envolturas, entonces sí empezaríamos a penetrar en la verdadera realidad auténtica, tanto del sujeto como del objeto. Pero tal hipótesis, si se diera, observa agudamente Cassirer (1975: 185), en el fondo no significaría la riqueza de intuición y la plenitud de vida que promete, sino la vuelta a la angostura y a la apatía del conocimiento sensible. Porque, tal pareciera, es imposible desprenderse de toda mediatez. Hasta un punto tal, que de alguna de las formas simbólicas, lenguaje, mito, arte y religión, en determinadas condiciones se puede prescindir, «en la medida que se esté seguro de que, al abandonarla, se

retiene otra, más rica de contenido» (Cassirer, 1975: 186), pero no de todas. Aunque Cassirer reconoce a la mística su aspiración a conocer sin mediaciones, aspiración que como forma simbólica le hace tener una modalidad determinada y presentar una específica conformación. Lo mismo que sucede en toda forma simbólica.

Formas simbólicas

De la visión de Cassirer hemos retenido tres notas: de las formas simbólicas hay que hablar en plural, existen en pie de igualdad, y son creadoras. En otras palabras, el mundo que cada una de ellas construye y expresa, es un modo diferente de ser, tiene su propia verdad y se rige por su propia lógica. Un filósofo actual llama a los diferentes modos de ser y de verdad ámbitos, “ámbitos de realidad”, totalmente diferentes de los “objetos” (López Quintás, 2003).

Pretendiendo expresar esta su naturaleza, los conceptos que utiliza Cassirer para hablar de las formas simbólicas y sus funciones, son los de órganos, luz, energía, construcción, generación, creación, fuerzas, formas ideadoras, y otros, ya de por sí bien expresivos. Porque así es como cada una de ellas se revela. Como órganos peculiares de una comprensión y, en cierto modo, «de una creación ideal del universo», cada una con su tarea y su derecho propio (Cassirer, 1975: 15); fuerzas que crean y establecen cada una de ellas su propio mundo significativo (Cassirer, 1959: 13-14); formas cada una de ellas poseedora de su propia luz e implicando un punto de vista diferente. «Órganos de realidad», no imitaciones, dirá de ellas Cassirer, puesto que sólo a través de ellas lo real puede convertirse en objeto de captación.

Cassirer da un paso más, intentando una definición de las formas simbólicas. Si lo simbólico en cuanto conocimiento humano puede ser concebido como la dirección perfectamente

determinada que sigue lo espiritual en oposición de la dirección que sigue lo instintivo animal, «por “forma simbólica” ha de entenderse aquí toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente» (Cassirer 1975: 163). Energía del espíritu, por cuanto a todas las formas simbólicas les es común enfrentarse a la llamada realidad objetiva de las cosas, para mantener contra ella «en plenitud independiente y con fuerza original, un mundo de signos e imágenes de creación propia».

¿Un mundo o, mejor aún mundos, en plenitud independiente y con fuerza original, de signos e imágenes de creación propia, cuando hasta ahora estábamos acostumbrados a ver como mundo real y como conocimiento verdadero el mundo y el conocimiento representado por la razón? ¿Formas de conocimiento cada una en sí misma tan válida como la forma de conocimiento racional y científica? ¿Qué pasará con lo que hasta ahora hemos conocido como la lógica del conocimiento, que parecía ser la lógica de las cosas mismas? ¿No se estará entronizando en dominio tan fundamental la arbitrariedad, y con la arbitrariedad el caos? ¿La reivindicada lógica de la construcciones no científicas será algo más que una metáfora?

No es una metáfora, es una realidad. A cada forma simbólica le es inherente una lógica propia, con su propia capacidad de significación, articulación y enlace. Cada forma simbólica es portadora de su propia gramática, que hay que conocer. Y es esta funcionalidad y comportamiento lo que les da unión. Un vínculo funcional común les vincula a todas. No se necesita que sea sustancial, como lo pensaban los escolásticos. Basta que todas sean formas de conocimiento, como lo son. Así sucede en el campo de la verdad y de la belleza. Ambas son búsqueda y expresión de la «unidad en la multiplicidad», si bien con acentos diferentes. El lenguaje y la ciencia son «abreviaturas» de la realidad, el arte

una «intensificación»; el lenguaje y la ciencia operan mediante «abstracción», el arte mediante «concreción». Pero ambas, son un esfuerzo por llegar a la profundidad de las cosas. Y al respecto hace observar Cassirer, «existe una profundidad conceptual como existe una hondura puramente visual» (1945, 250).

Profundidad de las cosas o profundidad de la experiencia humana, dependientes ambas de que somos capaces de ir más allá de las meras impresiones, variar nuestros modos de visión, de que podemos alternar nuestras visiones de la realidad. En este que hacer *rerum videre* formas es una tarea tan importante e indispensable como *rerum cognoscere causas* (Cassirer, 1945: 251).

De esta manera la cuestión filosófica ya no estriba en cuál es la relación de las diferentes formas simbólicas con la realidad considerada absoluta, sino que ahora el problema central consiste en cuál es su «mutua limitación y suplementación» (Cassirer, 1959: 14). En efecto, ya no puede darse como en el pasado una sola forma simbólica, razón y ciencia, decidiendo por el resto. Como si fuera la única competente. Cada una lo es en su propio campo, y tiene que saber hasta dónde llega éste. Lo que si se puede dar entre todas, y sería deseable, es una mutua complementación, precisamente porque, aunque diferentes, todas son formas de conocimiento

Esta limitación y suplementación, así como el conocimiento de qué sean las diferentes formas simbólicas, su naturaleza, sólo se puede resolver mediante el estudio penetrante de su desarrollo histórico. No son realidades que se puedan conocer abstrayendo de ellas, mediante puro razonamiento fundante. El estudio de las formas simbólicas en su desarrollo histórico es indispensable para el conocimiento de las mismas. A este trabajo se consagró Cassirer, y la tarea está muy lejos de estar terminada (Goodman, 1990: 18)

Hemos enfatizado como común a todas las formas simbólicas la búsqueda de unidad en la multiplicidad que les caracteriza y la profundización en la realidad que ello supone. Pero hay otro componente que les es común a todas ellas, la vinculación que suponen y logran, cada una de la forma que le es propia, de lo espiritual, intangible, no material, con lo sensible y concreto; vinculación en la que consiste la expresión simbólica, el símbolo, tomados éstos en el sentido más amplio. Y les es común por cuanto son formas de conocimiento.

Este responde siempre al reto de dar un significado general a algo percibido como particular. Porque en esto consiste el conocimiento humano: en poder hacer intelectual, intangible, espiritual, algo que aparece ahora y aquí dado a la conciencia como individual, material y concreto. Y para ello tiene que darse la unión de lo que en un primer momento aparecen como extremos, de lo general en lo particular, de lo invisible en lo empírico. ¿Cómo sucederá esto? ¿Cómo se podrá cerrar, se pregunta Cassirer, el abismo que aquí se abre, el milagro que se necesita para ello? Con la actividad del espíritu, con la actividad que supone y significa el conocimiento.

Estos son los que crean el centro espiritual intermedio que se necesita, la unidad concreta. Y esto es puro trabajo de la conciencia. Es el trabajo que la conciencia desempeña siempre que no se contenta con tener un contenido sensible, sino que este contenido sensible lo trabaja o, como dice Cassirer, «lo engendra a partir de sí misma». «Es la fuerza de este engendrar la que transforma el mero contenido de impresión y percepción en contenido simbólico» (Cassirer, 1975: 165).

En este proceso lo percibido desde fuera, y por lo tanto como algo material y sensible, deja de ser percibido así y se convierte en algo conformado desde dentro, conformación en la que rige un principio fundamental de configuración libre.

He aquí el trabajo que les es común a las distintas formas simbólicas: al mito, al lenguaje, al arte y a la religión. Cada una de ellas no sólo tiene en lo sensible su propio punto de partida, sino que tiene su propia centralidad y su propia autonomía. No se vuelve contra el material sensible, dirá Cassirer, sino que «vive y crea en él». Y así se unen extremos u opuestos que a una visión puramente racional parecerían irreconciliables.

Esta inseparabilidad de elementos espirituales y sensibles es la que pone de manifiesto toda forma simbólica. Ella se encuentra ya en la expresión sonora más fugaz del lenguaje. Pero donde mejor queda patentizada es en los productos de las formas simbólicas especiales, y entre ellas en el arte, en las formas simbólicas estéticas. Todas las creaciones de éstas se originan en lo sensible, pero no se dará una concepción estética de las mismas a menos que nosotros las engendremos en nosotros mismos y estemos en condiciones de darnos cuenta de la regularidad de su generación.

Aquí es donde Cassirer distingue al interior de cada forma simbólica un mismo proceso evolutivo que va de lo imitativo a lo simbólico pasando por lo analógico; un proceso, pues, de abstracción creciente, con la llegada a una etapa, la más simbólica, en la que el significado se libera de la imitación y de la analogía para descubrirse como realidad independiente y trabajable como tal.

Hablar, pues, de formas simbólicas es hablar de trabajos de simbolización en el sentido de abstracción y espiritualización. Y el trabajo más simbolizador es el del arte. Menos imitativo es el arte de lo que expresa, más se libera del ser apariencial del mundo y de la semejanza y más alcanza su sentido específico. Porque al separarse de toda semejanza con lo objetivo, cosa que sólo se logra mediante el ejercicio de distanciación y desprendimiento que supone el arte como forma de creación y de conocimiento, es cuando a su vez adquiere un nuevo contenido espiritual

El arte como forma simbólica especial

Hasta aquí hemos hablado de las formas simbólicas en general, de la función cognoscitiva, creadora y simbolizadora que les es común a todas ellas, lenguaje, mito, religión y ciencia. Pero tales funciones son más fáciles de ver en las formas simbólicas estéticas, esto es, en el arte. En tal sentido hablamos aquí del arte como forma simbólica “especial”.

Para Cassirer no hay duda de que el arte es una forma simbólica de conocimiento, como es la ciencia. Ambas buscan aprehender la «unidad en la multiplicidad». La diferencia está en la forma como una y otra trabaja la realidad para conocerla, en los acentos. Ya lo dejamos expresado más arriba, lenguaje y ciencia proceden abstrayendo, reduciendo, abreviando —«son abreviaturas de la realidad»—, el arte procede doblando la realidad, enriqueciéndola, intensificándola. En la ciencia tratamos de reducir los fenómenos a sus primeras causas, a leyes y principios generales. En el arte nos hallamos absortos en su apariencia inmediata y gozamos de esta apariencia en toda su riqueza y variedad. No tenemos que ver con la uniformidad de las leyes sino con la multiformidad y diversidad de las intuiciones. Porque como el científico es un buscador de leyes y causas, el artista es un buscador de formas.

En su esfuerzo por conocer la realidad y expresarla el arte no es repetición, es descubrimiento. Lo que nos entrega el arte es siempre conocimiento elaborado, creativo, transformador, no conocimiento mimético. Y lo que crea merece ser calificado de un verdadero y nuevo reino, que antes no existía, el de las formas. Es el reino de las formas plásticas, musicales o poéticas, pero auténtico reino, un universo diferente del de las formas físicas, con sus unidades, sus conceptos, su lógica y su verdad, capaz de ser aprehendido universalmente por los seres simbólicos que somos los seres humanos.

El arte es conocimiento y creación, y por lo tanto distanciamiento, desde el comienzo mismo y en todo su proceso. El arte comienza a emerger cuando la intuición en que consiste comienza a desvincularse de las meras impresiones, de la realidad fenoménica, liberándose así de la mera impresión e imitación de las cosas. Una forma artística en sentido propio sólo se origina allí donde la intuición se ha desprendido de toda vinculación a la mera impresión, donde se ha liberado en pura expresión. Así, pues, ya desde el primer momento la plasmación artística está estrictamente separada de toda clase de "imitación".

El arte tiene lugar cuando, utilizando las formas sensoriales como «órganos», las descubre y expresa como son, como formas de autorrevelación. Y ello demanda contemplación y elaboración, algo muy lejos de la simple y mera mimesis. Sólo en este trabajo de contemplación y expresión se resuelve la existencia, de otros modo contradictoria, de lo espiritual en lo sensible, en armonía y unidad, que caracteriza al arte. En el arte lo espiritual y lo sensible no se enfrentan, existen refiriéndose mutuamente.

El arte es, pues, un nuevo reino en la realidad, un reino de formas, dotado de unidad y totalidad. Nada más lejos de la verdad que imaginarse al artista como un ser arbitrario, portador de una visión arbitraria de las cosas. La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas. Si la obra de arte, dice Cassirer, no fuera más que el capricho y la locura de un artista, no poseería comunicabilidad universal. El artista capta las formas de las cosas, nos las muestra en su verdadera figura, y así es como nosotros las podemos ver y reconocer. Las formas invisibles e intangibles él nos las hace visibles y concretas. En su trabajo el artista tiene que proceder con rigor, como el científico. Pareciera proceder subjetivamente a tener que escoger un determinado aspecto de la realidad, pero esto ya significa un proceso de objetivación que tiene que ser realizado con profundidad y rigor. La prueba está, como señala Cassirer, en que «Una vez que

hemos entrado en su perspectiva, nos vemos obligados a mirar el mundo con sus ojos» (Cassirer, 1945: 218).

Por ello dice Cassirer, es difícil mantener una distinción entre las artes objetivas y las subjetivas, entre las representativas y las expresivas. Estos conceptos quedan cortos. Los frisos del Partenón o una misa de Bach, una madonna de Miguel Angel o un poema de Leopardi, una sonata de Beethoven o una novela de Dostoyevski son puramente representativos ni meramente expresivos. Son otra cosa y persiguen otro fin. En frase acertada de Cassirer «Son simbólicos, en un sentido nuevo y más profundo» (1945: 218). Son creaciones, realidades, de un reino nuevo, el de las formas.

El arte no sabe de la concatenación causa y efecto, ni de sus engranajes. Sólo sabe del contenido ideal de toda realidad y de toda la realidad. Un contenido que tiene forma de “apariciencia”, pero de una apariencia que «lleva en sí su propia necesidad y, por consiguiente, su propia verdad» (Cassirer, 1975: 177). El arte, de manera quizás más evidente que las otras formas simbólicas, crea su propio mundo significativo.

Dejamos expresado más arriba, nada más lejos de la verdad que imaginarse al artista como un ser arbitrario. De igual manera, nada más lejos de la verdad que imaginarse que lo que los poetas líricos nos entregan en sus grandes obras son fragmentos dispersos e incoherentes de su vida de poeta. No, lo que esas obras nos entregan no son sentimientos momentáneos y fragmentados de un poeta, sino que lo que nos revelan es un mundo de una unidad y continuidad profundas.

El poeta lírico, y lo mismo se puede y debe decir de cualquier otro artista, no es poeta porque se entrega a los sentimientos y en la medida en que se entrega a ellos, todo lo contrario. Porque eso sería sentimentalismo pero no arte. Y es importante

retener lo que a este respecto dice Cassirer: «Un artista que no está absorbido por la contemplación y la creación de formas sino por su propio placer, más bien, o por su degustar la alegría o la pena, se convierte en un sentimental» (1945: 213). El arte, aún en sus expresiones aparentemente más subjetivas, como las líricas, es conocimiento, es objetivación y es rigor.

Si el arte es goce, precisa sabiamente Cassirer, no es un goce de las cosas sino de las formas (Cassirer 1945: 225-226). Porque el reino del arte, el reino nuevo, no es de “cosas” vivas sino de formas “vivas” (Cassirer 1945: 237). De modo que aquí el goce no es una afección sino una función. Y Cassirer lo ejemplifica de esta manera. Un gran pintor o un gran músico no se caracteriza por su gran sensibilidad a los colores o a los sonidos sino por su poder para extraer de ese material estático una vida dinámica de formas. «Sólo en esta forma puede objetivarse el placer que encontramos en el arte» (Cassirer, 1945: 237).

Diferenciando sentimiento y razón del arte, Cassirer dirá, no sin evidente radicalidad, que para entender las fuentes profundas de lo que surge, habrá que olvidar nuestras propias pautas habituales y sumergirnos en los misterios de nuestra vida inconsciente. De esta manera él ve al artista como sonámbulo que debe proseguir su vida sin la interferencia o el control de ninguna actividad consciente. También es radical cuando advierte que la contemplación es requisito previo al juicio estético, que el arte exige plena concentración. Para recordarnos que tan pronto como la abandonamos y nos entregamos al mero juego de los sentimientos y asociaciones agradables «hemos perdido la obra de arte como tal» (Cassirer, 1945: 238).

De esta manera Cassirer concluye que, hablando con rigor, la belleza en la obra de arte nunca es fácil, y el goce artístico no se origina en un proceso menguado o laxo sino en una intensificación de todas nuestras energías (Cassirer, 1945: 244).

El verdadero arte exige plena concentración, para crearlo y para contemplarlo. El ojo artístico no es únicamente expresivo, y mucho menos pasivo, que recibe y registra la realidad de las cosas; es constructivo, creativo, y únicamente creando es como descubrimos la belleza, incluso la así llamada belleza “natural” de las cosas. Esta no es otra que belleza creada, construida. A este respecto dice Cassirer, el “sentido de la belleza” es la susceptibilidad para la vida dinámica de las formas y esta vida no puede ser aprehendida sino por el correspondiente proceso dinámico en nosotros (Cassirer, 1945: 225). Para comprender una obra de arte hay que en cierto modo repetir y reconstruir el proceso creador que le ha dado vida.

Por ello el arte es revelación de lo que somos. Porque lo que expresa es la verdadera dinámica de nuestro proceso interior (Cassirer, 1945: 222). Por ejemplo, en música lo que escuchamos es toda la escala de las emociones humanas. La vida dinámica de las formas no puede ser aprehendida sino por el correspondiente proceso dinámico en nosotros. Todo ello debido a que el mundo expresado por el arte no es mundo que nos preexista, externo, distante. Nosotros lo creamos gracias a una dinámica y siguiendo un proceso dinámico que nos es interior. En el arte, la realidad se nos revela como es, en sus formas, y nosotros nos abrimos a la realidad (Cassirer, 1959: 15).

En síntesis, el arte significa un nuevo reino, una dirección especial, una nueva orientación de nuestros pensamientos, de nuestra imaginación y de nuestros sentimientos, una nueva realidad. Sólo si lo concebimos así, concluye Cassirer, podemos comprender su verdadero sentido y función.

Sobre esta concepción de las formas simbólicas, y del arte como forma simbólica especial, concepción fundamental pero todavía genérica, es que Susanne K. Langer va a construir su concepción filosófica de todas las formas artísticas, primero de la música, luego del resto.

Cassirer significa el descubrimiento de la naturaleza y función simbólica de las formas de conocimiento, y especialmente del arte: que el lenguaje lógico y la ciencia también son formas simbólicas, y que el mito, el arte y la religión son formas de conocimiento. Todas ellas portadoras de modos de ser, creadoras de mundos, cada una del suyo, cada uno construido de acuerdo a su propia lógica y portador de su verdad específica.

En el arte como forma simbólica, en su especificidad, es donde mejor se refleja lo que es común: todo el arte es conocimiento y es creación, es producto de fuerzas engendradoras que llevamos en nuestro interior y de acuerdo a principios dinámicos y procesos que nos son propios. El arte consiste en formas, formas estéticas, reales, verdaderas, aunque no tangibles. Son producto de nuestra interioridad y participan de ella, de su realidad y de su dinamismo. A propósito de la naturaleza de estas formas Cassirer habla de "creación ideal", de "contenido espiritual", incluso llegó a hablar de "apariciencia" (Cassirer, 1975: 177). Pero diríamos que hasta ahí llegó el aporte de Cassirer, aporte de cuya trascendencia él fue totalmente consciente y del que nosotros todavía somos tributarios. Faltaba fundamentar y mostrar convincentemente la naturaleza apariencial o virtual de estas formas, y la naturaleza virtual específica de cada una, de sus unidades básicas, de su articulación y entrelazamiento. Y éste es el aporte que va a hacer Susanne K. Langer.

Ella aporta, por así decir, la verificación que faltaba, la naturaleza simbólica "empírica" de las diferentes formas estéticas que Cassirer teóricamente había fundamentado y argumentado. Aporte que también demandó de ella un gran esfuerzo teórico, una verdadera y auténtica filosofía del arte. En sus propias palabras, ella puso en su lugar la piedra angular que en el proyecto del estudio de las formas simbólicas significa Ernst Cassirer, «para unir y sostener lo que hasta ahora hemos construido» (Langer, 1967: 380).



Cassirer, Ernst (1945), *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, F.C.E., México 1945 (13ª reimpr. 1989) (orig.ingl, *Essay of Man*, Yale University Press, New Haven, 1944).

Cassirer, Ernst (1959), *Mito y lenguaje*, Galatea – Nueva Visión, Bs. As. 1959.

Cassirer, Ernst (1975), *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, F.C.E., México 1975 (1ª ed. alemán 1960).

Goodman, Nelson (1976), *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos* (orig. ingl., *Languages of Art*, Hackett Publishing Co., 1968), traduc. de Jem Cabanes, Editorial Seix Barral, Barcelona 1976.

Goodman, Nelson (1990), *Maneras de hacer mundos* (orig. ingl, *Ways of worldmaking*, Hachkett Publishing Co., 1978), Visor, Madrid.

Goodman, Nelson (1995), *De la mente y otras materias* (orig. ingl., *Mind and Other Matters*, Harvard University Press, USA y GB, 1984), traduc. de Rafael Guardiola, Visor, Madrid.

Langer, Susanne K. (1967), *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de filosofía*, (orig. ingl., *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1953), Centro de Estudios Filosóficos, UNAM México 1967.

López Quintás, Alfonso, *El poder transfigurador del arte*, Ediciones Promesa, San José, C.R., 2003.

Capítulo 4

El arte: su realidad, expresión y función, según Susanne K. Langer

Como hemos visto, Cassirer no sólo nos descubrió como seres simbólicos y mostró el funcionamiento de varias de nuestras formas simbólicas, lenguaje y ciencia, mito, arte y religión, sino que supo ver en el arte una forma simbólica especial, en el sentido de que lo que es común a todas, conocimiento y creación, en ella es su especificidad. Y nos entregó trazos muy certeros de la misma. Pero diríamos que hasta ahí llegó su aporte, no pequeño. Va a ser Susanne K. Langer (1895-1985), una de sus tantos seguidores, quien va a mostrar la certeza de este hallazgo: la naturaleza específica del arte, por supuesto así concebido, en general, pero también específicamente en cada una de las formas estéticas que lo componen o, mejor, lo realizan. Para ello Langer también tendría que mostrar, cosa que hace, cómo funciona lo simbólico en el arte, cómo se comporta, haciéndonos así dos grandes aportes que sólo reflexivamente podemos separar pero no artísticamente: el arte en sí y el arte en su expresión, el «sentimiento y la forma»

Para nosotros sus aportes en ambos sentidos, arte y símbolo, van a ser de gran valor para mejor entender lo que lo genuinamente religioso es en sí, y cómo lo simbólico se comporta en lo religioso. Recogeremos otro aporte más, el de la función o funciones del arte. Estos tres subtemas constituirán el contenido del presente capítulo.

Langer es filósofa y a este respecto lo que va a hacer es filosofía, filosofía del arte. Se va a preguntar qué es el arte, cuál es su realidad, en qué consiste, cuál es su pertinencia, qué ámbito de ser constituye, cómo se lo conoce, cómo se expresa, cuál es su lógica, de qué tipo de verdad es portador, todas ellas preguntas filosóficas. Y su pensamiento a este respecto y de manera fundante lo desarrolló en dos obras separadas pero que por su temática y continuidad ella propone que se las vea como dos tomos de una misma obra. Estas dos obras son: *Nueva clave de la filosofía. Un estudio del simbolismo del razonamiento, del rito y del arte*, (orig., *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mas., Harvard University Press 1942), Sur, Buenos Aires 1958, y *Sentimiento y forma. Una teoría del arte* desarrollada a partir de una *Nueva clave de la filosofía*, (orig., *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1953, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México 1967). El pensamiento contenido en ambas se encuentra pedagógicamente expuesto y divulgado en *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas* (orig., *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, Nueva York 1957), Ediciones Infinito, Buenos Aires 1966. También pueden verse la comunicación "Sobre una nueva definición de símbolo", y la conferencia "La importancia cultural del arte" en *Esquemas filosóficos* (*Philosophical Sketches*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1962), Editorial Nova, Argentina, 1971. Las citas y referencias que hagamos serán de las ediciones en castellano que acabamos de indicar (el culmen del esfuerzo que representan sus obras *Philosophy in a New Key* (1942) y *Feeling and Form* (1953), llegaría con su obra en tres volúmenes *Mind: An Essay on Human Feeling*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1967, 1972, 1982, respectivamente).

Una palabra introductoria más. Así como Cassirer fue consciente de la trascendencia de su hallazgo, la ampliación de lo racional con la comprensión de las formas simbólicas, su lógica y su verdad, también lo es Langer del aporte de Cassirer y de los que se inscriben en la misma sensibilidad de cara a la filosofía. Por ello hablará de «nueva clave de la filosofía».

Dándonos una visión histórica de la filosofía a vuelo de pájaro, muestra cómo en cada época la filosofía se ha desarrollado y articulado a partir de una sensibilidad, una actitud, una idea nueva, «seminal», que ella llama «clave». Pues bien, para la época en que escribe, mediados del siglo pasado, ella ve la «nueva clave de la filosofía», la nueva idea seminal, en la gnoseología, más precisamente en la ampliación, gracias a la incorporación de lo simbólico, de lo que es conocimiento y realidad: «una nueva idea seminal ha surgido. Todavía resulta difícil reconocer su vigor» (Langer, 1958: 32).

En esta incorporación de nuevas sensibilidades y realidades ella ve la posibilidad de conocer y conocernos mejor, de conocer las cosas y a nosotros mismos en la naturaleza simbolizada y creada que supone todo conocimiento. Con esta convicción es que ella parte al conocimiento de la naturaleza en términos de realidad de lo que llamamos y es arte. Primero en la música, porque en su criterio es en ella donde la naturaleza del arte es más fácil de captar, y tal es el trabajo realizado en Nueva clave de la filosofía. Luego, y después de vencer reparos filosóficos serios en ver si lo hallado en la música sería aplicable a todas las artes, en todas las formas estéticas, música, danza, artes plásticas, poesía, drama, novela, en todas, cometidos de su segunda obra **Sentimiento y forma**. Para nuestro interés no será necesario ver cómo todas las formas estéticas, una por una, cumple o, mejor, realiza la naturaleza simbólica, virtual, imaginaria e imaginada, no física, que les es común. Nos bastará con esto último.

La realidad que es el arte

De la realidad que es el arte hay que comenzar expresando dos cosas: que es real, y en este sentido objetiva, pero que es virtual, subjetiva, no física. Langer la ejemplifica con el espacio en la pintura. Este existe, pero no es físico. Nadie pretende desplazarse por el espacio de un cuadro, sólo Kurosawa en los cuadros

de Van Gogh, y esto en “Los sueños”; es visual. Tampoco nadie mira un cuadro como mira un plano, de manera denotativa, para interpretar distancias, curvas y niveles. El espacio de un cuadro no es ni siquiera la sensación de espacio que se crea haciendo uso de la perspectiva y de diferentes grados de profundidad. El espacio en un cuadro es un espacio estético, percibido y sentido como tal, como vivo, intangible, inmaterial, no reducible a ningún elemento físico o signico. No existe para el tacto, el oído o la acción muscular; es algo puramente visual. De manera que no se puede ver como se ve el espacio físico, sino de otra manera. Según Ortega y Gasset en el arte no se pueden ver cosas porque no las hay. En el arte sólo hay «transparencias artísticas, puras virtualidades»; el arte difiere de todas las otras cosas bellas en que es «un vidrio y una transparencia» (Langer, 1967: 56).

Otro tanto puede decirse, y Langer lo dice, de la danza, de la música. En la ejecución de una danza podemos ver mucha fuerza muscular en juego por parte de sus ejecutantes. Pero no es en la fuerza física en la que nos fijamos cuando como espectadores vemos una danza. Porque no es la mera fuerza física lo que constituye la danza sino el gesto que representan todos los movimientos, y hasta la falta de éstos, la quietud, el reposo, y los poderes actuando, a los que sirven los gestos articulados. Igual en la música. La música no son sonidos; en la música también hay silencios, hasta cierto punto tantos como sonidos. La música estéticamente hablando es tiempo, tiempo estéticamente percibido, no reducible a tiempo físico, porque en el fondo nada se mueve, nada se desplaza.

Y así podría decirse de cada una de la artes, de cada una de las formas simbólicas estéticas, como lo hace Langer en Sentimiento y forma. Porque el modo de ser del arte, su realidad en cuanto arte, es especial. Es real pero no física.

Tomando el término de la física en su tiempo, de como se calificaba el espacio de una imagen reflejada en un espejo, espacio virtual, la realidad del arte es "virtual", no física. Pero es real. Tan real como lo es toda nuestra vida interior, experiencial, emotiva, sentimental, afectiva, espiritual. Por ello Langer habla de vida interior, y ello sin ninguna mistificación, de sentimiento, y, aún mejor, de idea. Porque esto es lo que el arte busca expresar y expresa: ideas, únicamente ideas, de lo que interiormente vivimos, pensamos, sentimos, percibimos, mejor aún incluso, de cómo lo vivimos, pensamos, sentimos y percibimos.

Por ello Langer habla también de apariencia y, mejor aún, de aparición. Porque realmente tal es el ser de una obra de arte, cualquiera sea éste: una realidad creada para nuestra percepción y sólo existente en ella: tan sutil es la realidad del arte, y tan real. Subjetiva en tanto es hija de nuestra percepción y su destino es ser percibida, pero objetiva en tanto tiene que objetivarse en un símbolo, simbólicamente, por lo tanto objetivamente, para ser simbólicamente percibida. Sólo así el arte adquiere su realidad.

Apariencia y aparición porque, además de presentar una entidad perceptiva, "ilusoria", apariencial, aparenta y hace aparecer lo que es entendimiento, emoción, sentimiento, experiencia, vida. Y al aparentarlo y hacerlo aparecer nosotros captamos esa idea, esa emoción, ese sentimiento, presentes como apariencia y aparición en el símbolo utilizado e identificados con él. No es que los sentimientos de alguien, del artista, estén ahí, ni que nosotros tengamos que sentirlos. Son formas las que están y las que percibimos, realidades ideadas.

Como es frecuente en los artistas, en los creadores, Langer de manera más abstracta también habla de forma, de formas estéticas, forma viva, "forma significativa", forma expresiva. Otros tantos términos para expresar este doble carácter de la realidad del arte, virtual y real. Porque forma equivale a estructura, articulación, a

un todo que resulta de la relación de factores mutuamente dependientes, totalidad pues que resulta perceptible e imaginable. Pero en tanto “estética”, “viva”, “expresiva”, refiere a un ser apara-riencial, virtual, sólo perceptivamente existente. Formas estéticas son las que pueblan todas las artes, todo lo representable, y que las creaciones artísticas a su vez presentan y expresan.

No importan los términos concretos, lo importante es percibir el ser inmaterial del arte, mejor aún, su ser creado. Porque el arte no es simplemente inmaterial como lo es también el lenguaje y el discurso conceptual, ya sea éste el utilizado en el vivir cotidiano, en la ciencia o en la reflexión filosófica, en cuyo caso también lenguaje y discurso conceptual serían arte; todo conocimiento sería arte. El arte es inmaterial en el sentido que es creación y sólo creación; en el sentido que sus contenidos no existen en función de interés práctico alguno, no caen pues dentro de la función discursiva, de su competencia, y para existir tiene que hacerlo simbólicamente, esto es creando el símbolo, no discursivamente. Ello por cuanto, en palabras de Langer, la presentación simbólica de la realidad subjetiva o interior «no sólo está experimentalmente más allá del alcance del lenguaje, es decir, está sencillamente más allá de las palabras que tenemos; es imposible en el marco esencial del lenguaje» (Langer, 1966: 32). El lenguaje es incapaz de expresar lo simbólico en cuanto simbólico.

De lo acabado de expresar se derivan dos consecuencias sumamente importantes. La primera, la connotación radical reconocida al término “creación” en arte. Cuando en arte hablamos de creación se entiende de una manera más profunda y radical de lo que habitualmente se piensa. Es para referirnos a algo que antes no existía y ahora existe, y ello gracias al arte. Esto es lo que hacen y son las obras de arte verdaderamente tales, no importa la forma de arte, si es mayor o menor. Las obras de arte si lo son, son auténticas y verdaderas creaciones, desde el principio hasta el final.

La segunda toca a la naturaleza de lo llamado a ser simbolizado. Como se ve, para nada se trata de asuntos oscuros, inconcebibles y místicos. Simplemente, como dice Langer, en el mundo espacial y temporal de nuestra experiencia existen cosas que no se acomodan al esquema gramatical de la expresión (Langer, 1958: 107). El arte es abstracción, y todo lo que el arte abstrae, tantos aspectos de la vida, para nuestra contemplación, no son conceptos que tengan nombres (Langer, 1966: 98). Por lo demás, cualquier realidad puede ser simbolizada, con tal que sea sentida, y en cuanto sentida imaginariamente creada y por ello mismo no conceptualizable. La diferencia entre lo simbólico y lo discursivo no es cuestión de profundidad o de nobleza, es cuestión de naturaleza. Simbólicos al fin y al cabo los dos, son de diferente naturaleza e incommensurables.

La realidad del arte es tan real en su especificidad que sus creaciones son totales e inviolables. Cada obra de arte constituye una entidad plena y total que demanda ser tomada como tal, desde ella misma, desde su realidad. No se la puede descomponer en partes, salvo para un análisis previo o posterior que en sí no es la visión estética propiamente tal sino una ayuda. Una obra artística, no importa de qué arte se trate, forma una totalidad y como tal debe ser contemplada, vista o escuchada. Es simbólica y debe ser percibida simbólicamente. No se la puede disgregar en partes o elementos aislados analizados racionalmente. Y no se la puede violar sometiéndola a lógicas analíticas o sintéticas que ella no conoce. Hay que verla con su propia lógica, lógica estética, simbólica, y desde ella. No de otra forma se manifiestan las obras de arte, una sinfonía, una novela, una danza, que son creaciones del principio hasta el final y sólo existen como tales.

Ello no niega lo que analíticamente se puede descubrir: que en general en la mayoría de las creaciones artísticas son muchos los elementos simbólicos, artísticos, que pueden intervenir y de hecho intervienen. Pero éstos están articulados de manera

que forman un solo símbolo, que es la obra como tal. Por ello ésta aparece como una unidad concreta, única y total. Tal es la naturaleza del arte como símbolo, totalmente diferente del lenguaje. La articulación que supone éste es de significados, teniendo cada unidad, cada concepto, el suyo. La articulación en el arte es de elementos simbólicos, formando un solo símbolo, una totalidad.

Según hemos visto hasta ahora, el arte tiene un modo de ser muy real y muy propio. Todavía es posible verlo desde otro punto de vista, desde el punto de vista de su significación y de su “otreidad”, aspectos muy importantes para entender el arte como realidad absoluta en sí, y no como medio o realidad útilmente significativa y/o expresiva.

Significación y “otreidad” del arte

La gran diferencia entre las llamadas teorías estéticas, al fin de cuentas psicologistas, y una teoría adecuada del arte es la significación, el cómo se entiende ésta. Y con razón, porque lo que en la misma está en juego es la comprensión de la realidad del arte.

Para las teorías de la “actitud estética” el arte terminará siendo un medio para significar algo que está más allá del arte, un estímulo para producir placer estético, y sólo así se lo valorará. En la apreciación que postulan el arte se ve reducido a lenguaje. Por ello sus partidarios se preguntarán siempre por lo que tal obra de arte, y con ella el artista, dice o quiso decir, qué expresa o quiso expresar. Como si el arte fuera un lenguaje. Como si lo importante y valioso no fuera la obra artística en sí sino otro tipo de significado o realidad que la trasciende, que está más allá.

El arte significa, su ser consiste en ser una forma significativa, expresiva. Pero no significa como el lenguaje, no produce referencias, no actúa a partir de convenciones. No es un signo de

otra cosa ni un síntoma de sentimientos. El arte significa siendo él mismo significación, el arte expresa siendo expresividad. Por ello significado y significación no hay que ir a buscarlos en otra parte, están en la propia obra de arte. En el fondo, no es correcto hablar de que el arte tiene significado y significa, porque induce a error, induce a pensar que su función es como la del lenguaje, aunque en el arte sea con símbolos. Langer en su segunda obra, *Sentimiento y forma*, preferirá hablar de “alcance”, de “alcance vital” (Langer, 1967: 39). El arte, más que “significado”, tiene “alcance”, “alcance vital”, entendiendo por éste un patrón de sensibilidad, el patrón de la realidad sentida en cuanto sentida.

Esto lo logra el arte traduciendo, por así decir, todo sentimiento en términos de idea o concepto y objetivándola en sí mismo, cosas que realiza siendo símbolo de la idea y simbolizando. Porque esto es lo que el arte hace: objetivar lo subjetivo, visibilizar lo invisible, hacer concreto lo que es inasible, hacer público y externo lo que es personal e íntimo. Langer dirá «sentimientos objetivos, cualidades no-sensoriales vistas invisiblemente» (1967: 32). Repare el lector en la aparente contradicción, pero que no es tal, “ver invisiblemente lo no-sensorial”. Porque en esto consiste el arte.

En el arte el sentimiento adquiere forma, se hace concepto, se objetiva, mientras nosotros permanecemos libres. Pues al no ser lenguaje ni conocer la asociación fija de éste ni verse sometido a las referencias únicas e inequívocas de éste, somos y nos sentimos libres de significados concretos, inmersos únicamente en ideas sin nombre.

En el arte el sentimiento, mejor, la idea del sentimiento, está en la obra misma, no en otra parte. O está en ella, y entonces se la puede percibir, o no está. Así de real es la realidad creada por el arte, por otra parte pura apariencia, «aparición primordial», la llamará Langer; materia prima de la que está hecho

todo arte, diferenciándose cada forma únicamente por la sustancia de la que la materia prima respectiva está hecha. Pero ésta es la misma para todas las artes, así como el principio de creación.

De ahí la sensación real que se tiene de las obras de artes como de obras “vivas”. El sentimiento está en ellas, el sentimiento de la vida abstraído y hecho idea, está en ellas simbólicamente, libre en su significación y a la vez presente en una obra concreta. De ahí que creadores y teóricos hablen de “forma viva” en el arte, refiriéndose así a una experiencia tan real, como real es la realidad en que se apoya, la realidad del arte. Porque, como la vida, el sentimiento, la idea, tiene unidad, es dinámica, es orgánica, conoce un ritmo, en una palabra, simboliza la vida misma en sus sentimientos.

Tan rica y autónoma, por así decir, es la significación en que consiste la obra de arte, su realidad, que ésta, como hace observar Langer, absorbe al espectador, lo atrapa, y la obra de arte tiene así la tendencia a disociarse de su medio ambiente humano. No es el sujeto percipiente el que hace la abstracción de los alrededores, dice Langer, sino que es la obra de arte la que, si es un éxito, se separa del resto del mundo; el percipiente sólo la ve tal como se le presenta. «La impresión más inmediata que crea es la de “otreidad” frente a la realidad» (Langer, 1967: 48).

Por ello la obra de arte no muere mientras haya seres humanos que la puedan percibir, aunque esté fuera del medio para el que se creó y de su tiempo. Es su “otreidad” la que le da ese carácter intemporal que en cierto modo parece exhibir toda obra artística, incluso si la obra en cuestión acaba de ser creada. Porque esta “otreidad” no es más que la sensación real de que tal obra en cuanto artística está liberada de la función práctica de aquí y de ahora. La misma tiene su propio ser, su propio valor, su propia significación, que la sustraen al tiempo.

La obra de arte no pertenece al tiempo de lo útil, de lo práctico, de lo funcional, pertenece al tiempo de la creación y de la espontaneidad, de la contemplación y de la expresión, de la realización y de la belleza.

El arte como símbolo

Si comenzamos el capítulo expresando que de la realidad que es el arte hay que decir ante todo dos cosas, que es real pero virtual, inmediatamente hay que añadir que es una realidad simbólica que existe en cuanto simbolizada. En otras palabras, el arte es símbolo. Cada obra de arte es un símbolo. Y el símbolo trabaja en el arte de una manera especial, se trata de un símbolo especial. Ya hemos tenido ocasión de tener que mencionar algunas de las características que le son propias. Este es el momento de tomar una más clara conciencia de ellas. Recordemos la hipótesis de la que partimos, los textos genuinamente religiosos sólo pueden ser leídos poéticamente, esto es simbólicamente, y sin duda aquí también en el dominio de los textos religiosos el símbolo se va a comportar también de manera especial.

Al igual que Cassirer, Langer también habla de símbolo y simbólico como equivalente del conocimiento humano distinguiéndolo así del conocimiento animal. En este sentido todo el conocimiento humano es simbólico. Aquí simbólico está por mental. Y como mental todo conocimiento humano supone distanciación de objetos y de sus estímulos, cierto grado de abstracción, una adecuada representación del objeto y una comprensión de los mismos. En este sentido la capacidad de simbolización es el distintivo del ser humano, más que ninguna otra, y la actividad de la mente «es un proceso simbólico de cabo a rabo» (Langer, 1958: 107); una actividad que incluso echa raíces en actividades que creíamos pre-racionales. Y, desde luego, lo es el lenguaje. Este constituye un simbolismo, sistema de conceptos

con los cuales poder referirse a objetos. Basta pensar en el lenguaje matemático.

Pero entendido así lo simbólico, éste se agotaría en una función referencial y comunicativa, y ello sobre una base convencional, que por muy abstracta y simbolizadora que sea, no permitiría dar cuenta de la naturaleza y comportamiento del símbolo en el arte. En efecto, en el arte lo simbólico no apunta a una realidad allende del arte que se podría conocer después con prescindencia del símbolo, ni lo que se podría o hay que conocer está establecido por convención. Y sin embargo lo que tenemos en el arte son verdaderos símbolos. Es más, cada obra de arte es en sí, y así debe ser percibida, un símbolo toda ella. He aquí la gran diferencia, fuente de otras más.

Por más simbólico que sea, esto es, por más abstracto, el conocimiento sígnico-conceptual es referencial, secuencial, convencional, como lo es el lenguaje en el que se expresa, literal, discursivo. No puede ser de otra manera, al tratarse de un conjunto de unidades de conceptos para expresar otras tantas unidades llamadas objetos y las relaciones entre éstos. Donde hay unidades de esta naturaleza no cabe la simultaneidad, unas tienen que esperar a otras, produciéndose la discursividad. Todo ello, en el fondo, porque lo que aquí se llama símbolo y simbólico tiene un carácter práctico, útil, funcional, y todo lo que busca un fin práctico se articulará secuencialmente, racionalmente, en términos de medio y fin.

En el arte, lo simbólico es instrumento, porque sin símbolos no hay expresión de ideas, de experiencias, de sentimientos, pero también es fin en sí mismo. El arte es el símbolo que es y lo que expresa. No es ni expresa otra cosa. Por ello termina en sí mismo. Como es simbólicamente, forma una unidad y una totalidad. Siempre cabe simbolizar mejor las cosas, en la simbolización hay grados y caben grados. Hay obras más y mejor logradas que

otras, pero ninguna es medio para otra. Cada es una realización propia, creativa, original. Si es que es arte. Cada una es única.

Y es que el fin del arte como símbolo es expresivo sin más, no es práctico. Es conocimiento creador, y en cuanto conocimiento creador, realizador. De por sí, contrariamente a los signos, que sustituyen y reemplazan objetos, los símbolos son vehículos para la concepción de objetos, y en el caso del arte se trata de la concepción de objetos realmente nuevos y ello en orden a su creación, objetos que antes realmente no existían. El símbolo es el medio de concepción, organización y expresión de lo nuevo, y el símbolo mismo en su expresividad debe ser creado. Y éste es el gran reto de todo artista: «La creación del símbolo es el problema total del músico, como lo es, en verdad, de todo artista» (Langer, 1967: 115)

He aquí el reto de todo artista en toda obra de arte: simbolizar de la manera más adecuada lo que se quiere expresar. Porque el arte no es un discurso, aunque sí es una forma articulada, pero no discursiva. El arte no presenta un discurso sino una visión, y en la visión, de manera articulada, total y completa tiene que lograr presentar lo que pretende. Y ello, mediante el símbolo. Porque no hay otro medio. De ahí la complejidad del símbolo en el arte, mucho más difícil y exigente de lo que parece. Langer dirá «Las formas artísticas son las más complejas de todas las formas simbólicas que conocemos» (1966: 33). Porque no se trata de utilizar símbolos, a modo de elementos discursivos, para que éstos hablen, signifiquen otra cosa. Se trata de que los símbolos en cuanto tales expresen lo que se pretende expresar.

Para ello en el arte el símbolo tiene que abstraer. Se dirá, esto es lo que hace siempre el símbolo, abstraer. Sí, pero en el caso del arte con una particularidad. Y es que el arte tiene que abstraer lo que pretende expresar: tiene que abstraer todo lo que sensorialmente visualiza o percibe, concebirlo en términos de

formayexpresarlocomotal,siendounarealidadauténicamente virtual lo que se expresa. Porque la forma o formas sensorialmente no existen, y tampoco se pueden expresar físicamente. A partir de realidades sensoriales hay que percibir las como formas, simbólicamente, y darles esa expresión simbólica con material simbólico. Y este material no son los pigmentos, sonidos, movimientos y palabras que el artista utiliza sino lo que con ellas crea. Por ello hay que trabajar tanto el símbolo en el arte. Además de que no habrá una verdadera concepción artística mientras no haya un concepto simbólicamente claramente concebido. En la creación artística no cabe el discurso, pero la misma no es posible sin rigor, conocimiento, disciplina, abstracción y articulación.

El trabajo de abstracción que hay que realizar es tan exigente, que en términos de Langer, «cuanto más árido e indiferente es el símbolo, tanto mayor es su capacidad semántica» (1958: 94). La abstracción con lo que supone de trabajo difícil, es el camino del símbolo. Aunque en el arte la abstracción no es un fin en sí misma. En este sentido la matemática es mucho más abstracta que el arte. La abstracción en el arte es de todo tipo de sensorialidad que tanto en la concepción como en la expresión impediría la percepción de la forma, y sólo de ella, como impediría darle la forma simbólica adecuada.

Abstracción de lo sensorial y, por otra parte, concreción de formas. Así es como el arte adquiere su universalidad de significación, desde lo concreto y en lo concreto de una forma. La ciencia tiene que hacer lo descubriendo causas, generalizándoles y principios. El arte lo hace abstrayendo todo y quedándose sólo con las formas, que son universales, y dándoles una expresión como formas, expresión que será concreta, la propia obra de arte, pero ya con un alcance universal. Es la lógica del arte, bien diferente de la lógica racional y científica.

El arte en todas sus formas es conocimiento y creación. Es una realidad concebida virtualmente y expresada simbólicamente

como tal. Tan conceptual que Langer no duda en calificar a este conocimiento y realidad, conocimiento y realidad de la imaginación, «máximo poder conceptual» (1967: 47).

En el arte la unión de “sentimiento y forma”, para usar el título de la obra de Langer, es tan profunda, tan esencial, que una dimensión no existe sin la otra, son indivisibles e inseparables. Dicho de otra manera, cada obra de arte es la expresión de una realidad que por sólo existir virtualmente, sólo así se la puede percibir, virtual, simbólicamente. De manera que cuando un artista crea, no crea cosas, crea formas, y cuando los demás contemplamos su creación, no contemplamos cosas, contemplamos formas, sólo simbólicamente existentes, en el artista, en la obra de arte y en el que la contempla. Estas formas son originales, son únicas, se inician y se terminan en sí mismas, y por ello son intraducibles. El arte, los símbolos artísticos, son formal y esencialmente intraducibles.

Todo lo anterior no niega que en el arte se dé una verdad, una lógica y una articulación profunda. Al contrario, se dan tanto como en el discurso, si no más. Cada obra de arte lograda es un paradigma de lógica, verdad y articulación. Tiene que serlo, para poder expresar en tiempos y espacios al fin y al cabo limitados lo que quiere expresar; para poder presentar en una visión, en un impacto, lo que el discurso puede presentar en tiempo y espacio más indefinido. Lo que sucede es que se trata de una verdad, de una lógica y de una articulación totalmente diferentes.

Una distinción que deja más clara aún la importancia del arte como símbolo, la distinción entre símbolo artístico y símbolo en el arte. El primero refiere al arte como símbolo, el segundo cuando los símbolos reconocidos como tales son utilizados en el arte, caso relativamente frecuente. ¿Ante qué estaríamos en este caso? ¿Cuál sería el valor significativo de estos símbolos que preexisten como tales a una obra y son incorporados a ésta? ¿Habría que entenderlos en su significación previa?

En modo alguno. Es tan esencial a una obra de arte ser símbolo y serlo de una manera nueva, creada, original e inédita, que los símbolos preexistentes que se utilizan pasan a ser asumidos por el símbolo artístico que supone la obra de arte. Hay que entenderlos en el símbolo nuevo que es la obra de arte, sin que su condición anterior les dé ninguna condición de excepcionalidad. Entran como material sin más para constituir el nuevo símbolo, la obra de arte como un todo, aunque antes hayan gozado de una condición simbólica propia. La obra se enriquecerá, y ello no de forma automática, dependerá de la calidad y pureza simbólica de la nueva obra, de la articulación lograda, pero no asistiremos a una exhibición de símbolos paralelos, cada uno con su propia significación. La obra de arte, si lo es, será una y única, y el símbolo total será el de la obra como tal, acabada y completa, no la sumatoria de sus partes y tampoco el de algunas de ellas.

Es lo que sucede cuando producciones de un arte, canto, poesía, pintura, lo utilizamos en otras, por ejemplo en el cine, el arte quizás más abarcador de todos en la actualidad. Ello no da lugar a varias artes, ni tampoco a un arte donde simbólicamente se pueda distinguir qué aporta cada arte del que hemos tomado prestados símbolos. La unidad del arte no se romperá y la dará el arte que concibe la obra como un todo y a la que pertenece. Así de creador es el símbolo artístico o símbolo en que consiste la obra de arte como un todo.

Al no tener una función práctica, el arte ha sido capaz de concebir y crear un mundo de formas, virtual pero real. Al tener sentido pero no significado, esto es, al no remitir a lo simbolizado, el arte como forma simbólica se queda en sí mismo, en su propio simbolismo, en su propia creación. Porque en él están las formas adonde quería apuntar. Aquí está la paradoja del arte: abstraer de todo lo sensorialmente sentido y quedarse con la pura forma de lo sentido, para conocerla como forma y expresarla como tal en formas simbólicas propias. Aquí está su singularidad y su riqueza:

un reino de formas, “el reino de las formas”. Universal en su expresividad y concreto en sus obras. Un mundo pleno y total en sí, al que le basta su propio ser y su propia dinámica. Por lo demás, profundamente racional, articulado y coherente, aunque no sea literal, discursivo, ni utilice nombres.

Importancia del arte

Hemos visto la naturaleza del arte, el medio que lo expresa o símbolo, que a la vez es su ser. Queda por mostrar qué aporta, para qué sirve, cuál es su importancia, todo ello partiendo de que por su naturaleza misma no tiene función práctica alguna.

Respecto a este punto Langer habla de la importancia ‘cultural’ del arte (1966: 75-79; 1971: 93-104). Pero sufriríamos aquí un engaño si interpretamos ‘cultural’ en tono menor, producto humano exótico, que si se tiene produce bienestar pero que no es necesario. Ciertamente que el arte no tiene directamente función práctica alguna, pero sí indirectamente. Porque el arte es producto de la imaginación y apela a ella. Y la imaginación está a la base de todo el vivir humano. Y en este sentido, la contribución del arte, no ya a la cultura, sino a la vida humana en tanto humana es capital.

El arte presenta simplemente imágenes intangibles a la imaginación, la facultad que según Bacon constituye el obstáculo mayor al camino de la razón. Y así es, reconoce Langer. Para subrayar sin embargo de inmediato que también es la fuente de toda penetración y de creencias ciertas. La imaginación tal vez sea el más antiguo rasgo mental típicamente humano, con todo lo que esto significa; más antigua que la razón discursiva. «Es probablemente la fuente común de la fantasía, el raciocinio, la religión y toda observación de carácter general. Es esa primitiva facultad humana —la imaginación— la que engendra las artes y a su vez se ve afectada por los productos de ellas» (Langer, 1966: 75).

La imaginación está, por ejemplo, en la base misma de la función configuradora del lenguaje. Es frecuente identificar lenguaje con comunicación, como si ésta fuera su única función, cuando solamente es una de ellas. Lo primero que hace el lenguaje es fragmentar lo que se presenta como una totalidad en unidades y grupos, acontecimientos y series de acontecimientos, seres y relaciones, causas y efectos. Y el proceso de fragmentar es un proceso de imaginación. En última instancia, es gracias a la imaginación que podemos concebir la realidad, recordarla y hasta preverla en su comportamiento. Así las cosas, nada extraño que imaginación y lenguaje vayan juntos de la mano. «Lenguaje e imaginación se desarrollan juntos en recíproco tutelaje.» (Langer, 1966: 76).

Langer añade todavía como aporte que el rol que cumple para nosotros el simbolismo discursivo en la percepción de la realidad que nos rodea, lo cumplen las artes en nuestra percepción de la realidad que nos es interior y subjetiva. Cada vez que nos imaginamos o representamos la vida en tanto vida, emoción, sentimiento, lo hacemos en términos artísticos. Y en este sentido, el conocimiento de nosotros mismos, la penetración de todas las fases de la vida y la mente surgen de la imaginación artística. En otras palabras, aporta a la cultura su capacidad específica de conocimiento, sin la cual sería inconcebible nuestra interioridad en tanto interioridad y todo lo que la puebla.

¿Por qué, constata y se pregunta Langer, el arte se presta tanto para ser la vanguardia del adelanto cultural? Por su capacidad creadora y modeladora de sentimientos, de mociones y de vida. Por formular un nuevo modo de sentir y, de esta manera, constituir el comienzo de una era cultural. «Las culturas —su braya Langer— comienzan con el desarrollo del sentimiento personal, social y religioso. El gran instrumento de este desarrollo es el arte.» (Langer, 1966: 78).

Lo contrario es lo que sucede cuando no se atiende a la educación artística, porque se descuida entonces la educación del sentimiento. La siguiente cita de Langer resume en pocas frases la importancia del arte: «Las artes objetivan la realidad y subjetivan la experiencia exterior de la naturaleza. La educación artística es la educación del sentimiento, y una sociedad que la descuida se entrega a la emoción informe. El mal arte es corrupción del sentimiento. Se trata de un factor de importancia en el irracionalismo que explotan dictadores y demagogos» (1966: 79). En efecto, el arte no afecta tanto a la viabilidad de la vida como a su calidad (Langer, 1967: 373).

Pero la contribución del arte al vivir humano, con ser tan importantes los aportes señalados, no se reduce a ellos, es mayor, y hay aspectos de la misma que de cara al propósito de nuestro trabajo conviene subrayar.

Por no perseguir el arte ningún objetivo práctico, su primer y más grande aporte es, precisamente, éste: ser la creación de un mundo no regido por la necesidad y, por lo tanto, por la función práctica; un mundo desinteresado, creado única y exclusivamente como realización, realización gratuita, con sabor a plenitud y a totalidad. Este es su primer y más grande aporte. Un mundo espontáneo, naciendo únicamente de adentro, subjetivo desde este punto de vista, y sin embargo tan real y objetivo como el mundo físico.

Este aporte al ser reflexionado comporta otros. Si el mundo de las formas es creado, todos los mundos, incluido el material y físico, son creados, y detrás de cada mundo hay una forma simbólica que lo crea. Lo que cambia es la forma simbólica, y con ella el principio o principios respectivos de configuración, conocimiento y creación, y también el ser del que está hecho el mundo respectivo. Pero en todos se trata de creación, esto no cambia, y de una creación realizada mediante abstracción. La realidad puramente tal y directa no existe.

Gracias al arte, aunque no sólo a él, la conciencia de objetividad o, mejor, de objetividades se amplía. No hay una sola objetividad, no hay un solo mundo objetivo, no hay un solo modo de ser. Hay tantos mundos objetivos, tantos modos de ser, como mundos contruidos por las formas simbólicas. El mundo del arte es real. Aunque no tiene significado concreto tiene sentido, es significación y expresividad. Este es su mundo objetivo. En esto consiste, en ser, a través de tantas formas como se puede expresar abstractamente el sentimiento, significación y expresividad, por lo tanto, conocimiento y creación.

Al no ser práctico, el mundo del arte es más axiológico que si fuera práctico. Por no ser práctica, toda la realidad del arte es sumamente axiológica. Porque es simbólica, un símbolo que empieza y termina en sí, que lleva en sí mismo la realidad que simboliza, y que al ser símbolo, es valioso como es virtual del principio al fin. Mundo sensible e imaginativo, material y espiritual, es unión de contrarios y dominio de realización desinteresada y gratificante.

Este valor axiológico del arte lo expresarán quienes han hecho su experiencia, los creadores artísticos, diciendo que el arte y su mundo es realidad, la verdadera realidad, incluso la única. Así Marc Chagall: «Todo nuestro mundo interior es realidad, y quizá todavía más que nuestro mundo exterior». Y Mondrian: «El "arte" no es la expresión de la apariencia de la realidad tal y como nosotros la vemos, ni de la vida que vivimos, sino que... es la expresión de la verdadera realidad y de la verdadera vida... indefinible, pero realizable en la plástica». (Langer, 1967: 82).

Por último, el arte, por esta su axiología especial, desinteresada, si no se le frena o manipula en su dinámica, transformará en cierto modo toda la realidad en arte y hará que todos veamos la realidad como artistas y nos llevará a tratarla como tal. De ahí su fuerza educativa, transformadora y humanizadora. El arte es

en el solo movimiento que lo caracteriza encarnación y trascendencia o, mejor aún, revelación de la trascendencia presente en toda realidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Langer, Susanne K. (1958), Nueva clave de la filosofía. Un estudio del simbolismo de la razón, del rito y del arte, (orig., *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mas., Harvard University Press 1942), traducción de Jaime Rest y Virginia M. Erhart, Sur, Buenos Aires 1958.

Langer, Susanne K. (1966) Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas (orig. ingl., *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, Nueva York 1957), Edic. Infinito, Buenos Aires 1966.

Langer, Susanne K. (1967), Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía, (orig. ingl., *Feeling and Form*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1953), traducción. de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández. Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, México 1967.

Langer, Susanne K. (1971), Esquemas filosóficos, (orig. ingl., *Philosophical Sketches*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1962), Editorial Nova, Bs. As. 1971.

Capítulo 5

Naturaleza simbólica del lenguaje religioso

Ha llegado el momento de poder mostrar la verdad, o al menos la plausibilidad, de la aserción con que comenzamos nuestro trabajo: que los textos religiosos genuinamente tales sólo pueden ser leídos poéticamente, como se lee un poema; en otras palabras, que el lenguaje religioso es simbólico, y sólo en términos simbólicos es que se puede leer.

Simbólico se opone a conceptual, como símbolo se opone a signo, pero con la misma fuerza simbólico también refiere a capacidad y función de creación y conocimiento. Expresado de otra manera, aproximarse a la religión en tanto realidad simbólica es ver la religión como una forma de creación y de conocimiento, la forma más sublime de ambas dimensiones. De esta manera abordaremos la religión y lo religioso en el presente capítulo.

Por otra parte, como vimos en el arte de la mano de Langer, donde el símbolo cumple específicamente con algunas funciones, también en la religión el símbolo se desempeña de manera especial, diferente a como se desempeña en otros dominios, incluido el mismo arte, sin que por ello deje de ser simbólico. De ello, obviamente, también será cuestión en esta parte del trabajo.

Una primera aproximación

Valiéndonos de los aportes que a propósito de la naturaleza simbólica del arte hemos recogido en Gadamer, Cassirer y Langer, también podemos decir que la religión constituye un modo especial de ser y de verdad, con ontología y lógica propias, no reducibles a ninguna otra; ontología y verdad por las que también hay que preguntarse para descubrirlas y poder dar cuenta de ellas.

Como el arte, también la religión es ella misma, tiene su propia entidad, su propio ser, y ello independientemente de los revestimientos, manifestaciones y funciones que contextualmente, esto es histórica y culturalmente, ha ido adquiriendo. La religión en su modo de ser es conocimiento, conocimiento último, y para serlo, demanda abstracción; abstracción de toda objetividad tal cual aparece, racionalizada, interesada, y de toda subjetividad, también interesada. El objeto del conocimiento en que consiste la religión es el conocimiento de la realidad como en sí misma es. Por ello es abstracción y concreción a la vez; conocimiento que se sitúa más allá de la objetividad y de la subjetividad, puesto que no conoce la dualidad sujeto-objeto.

La religión en su modo de ser conocimiento no es una entidad puramente imaginada, fantasmal, es una dimensión humana, histórica y culturalmente compartida, aunque hasta ahora eventual y minoritaria, pero ahí están testimoniándola, y ello desde muy temprano, los hombres y mujeres verdaderamente espirituales de las grandes tradiciones religiosas y de sabiduría. Esta religión conocimiento y sólo conocimiento, realmente desinteresada y desegocentrada, existe como tal, con su propio ser y densidad, con su propia verdad, parámetro de toda realización religiosa concreta, de modo que o ésta es conocimiento último, gratuito, o no es religiosa.

Así concebida, la religión ha existido, y en su existencia histórica es donde debemos encontrar los criterios de lo que es la religión, no en la continuidad de funciones supletorias bien conocidas de todos, porque son las que suelen conocerse como religión, y que también se han dado y se dan históricamente, incluso de una manera dominante y excluyente. Por ello, como le sucede a la estética con respecto al arte, toda valoración de lo religioso —religiologías y teologías— tiene que, trascendiendo lo que la religión misma cree ser, dar cuenta de la religión profunda, de su naturaleza cognoscitiva contemplativa, y de su verdad. Para hacer justicia a la religión hay que hacerlo desde un marco más amplio y profundo del que supone la conciencia dominante que es la religión.

Lo usual, incluso por parte de los estudiosos de lo religioso, es preguntarse por la religión como moral, por sus funciones de sentido y trascendencia, por el ideal humano que propone, por los medios que ofrece para ello, por su capacidad creadora de comunidad. Pero muy pocos, excepto los hombres y mujeres verdaderamente espirituales, se interesan y se preguntan por la religión como conocimiento. Y sin embargo ha llegado el momento de tener que hacerlo. Como en el arte, también en la religión hay que preguntarse por su verdad, y de la misma manera: ¿no se da en la religión una pretensión de verdad y un conocimiento, diferente, por supuesto, del conocimiento científico, pero también del conocimiento filosófico, incluso del conocimiento religioso en uso, pero no subordinado ni inferior a ellos? Sin duda que este conocimiento diferirá del conocimiento conceptual, metafísico, moral, estético, pero será auténtico y verdadero conocimiento, verdadera y auténtica mediación de verdad. ¿Cuál es su naturaleza? ¿En qué consiste?

Podemos seguir aplicando otros criterios, como los de totalidad y realidad autorreferencial, que caracterizan al juego y al arte. Al igual que éstos, la religión es una realidad plena y total

en su ser, que se basta a sí misma, y cuya plenitud consiste en su experiencia, no en la conciencia de su experiencia. Porque su carácter total es tal que, como en el arte, en la religión-conocimiento la experiencia no es un objeto frente al que se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. De manera más profunda que el arte, la religión-conocimiento modifica al que la experimenta, al «sujeto», hasta hacer que desaparezca. Al igual que el objeto. En el conocimiento religioso propiamente tal no hay sujeto ni objeto, mejor, ambos son conocimiento y sólo conocimiento; la religión es conocimiento: representación de la realidad como en sí misma es y a la vez autorrepresentación del sujeto, éste también como en sí mismo es.

Como el juego y el arte, la religión-conocimiento es creación pura, sin otra finalidad que ella misma, creativa y espontánea, vida total, sin esfuerzo. Es la creación y recreación por antonomasia; pura creación en sí misma, sin objeto ni fijación, infinita, inaprehensible, sólo experimentada, sólo “vista”. Una creación verdadera y a la vez muy especial. Como verdadera refiere a una realidad creada, totalmente nueva, que antes no existía; además autosuficiente en sí, autónoma; que aparece transformando como de golpe todo lo que usualmente entendemos por realidad. «Transformación en la construcción” la llama Gadamer en el caso del juego y del arte. En tanto especial hace referencia al hecho de que lo percibido como nuevo es lo que siempre estuvo ahí, la realidad como en sí misma es, lo permanentemente verdadero.

Es una realidad, un modo de ser, que encuentra en sí misma su patrón, no midiéndose por ninguna otra cosa que esté fuera de ella. Sólo en su ser se explica, ninguna otra cosa le puede servir de patrón. Y es y se trata de una transformación total. El paso de un tipo de conocimiento a otro es total. La religión como conocimiento no nos ofrece un conocimiento analógico a los otros,

que por ejemplo entrega verdades. Se trata de un conocimiento de naturaleza totalmente diferente a todo otro tipo de conocimiento. Si en el arte cabe hablar de mediación total, porque no hay distinción entre mediación y la obra de arte misma, en la religión como conocimiento ni siquiera hay mediación.

Por esta misma naturaleza, el conocimiento-experiencia en que consiste la religión es intemporal, igual y total en sí mismo, no necesita ni requiere de futuro. Por lo mismo de ella nadie podrá salirse hacia cualquier otro futuro, y quien hace esta experiencia queda emplazado en una distancia absoluta que le prohíbe cualquier participación orientada a fines prácticos, produciendo auto-olvido y entrega. Se trata de una experiencia absoluta y de absoluto, en la que se cumple la sentencia gadameriana: «Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser».

En resumen, hablar de religión es hablar de conocimiento, no un conocimiento “religioso”, sobre Dios y nuestra relación con él, sobre el más allá, que siempre sería interesado, menos aún sobre la Iglesia y la vinculación a ésta mediante la recepción de unos sacramentos, sino el conocimiento esencial de la realidad como es en sí y que nosotros somos, de la realidad conocida sin mediaciones. Este conocimiento esencial es el que produce el sentimiento de plenitud y de felicidad que caracteriza la experiencia religiosa auténticamente tal.

En fin, negando y afirmando y a partir del arte, así podríamos seguir aproximándonos a lo religioso. Pero con aportes de los mismos autores podemos dar un paso más, descubriendo la religión como forma simbólica

La religión como forma simbólica: convergencias y diferencias con Cassirer

En efecto, cuando la religión sólo es vista como aspecto o dimensión sígnica, por grande que sea no pasa de ser una realidad dada, uno de tantos objetos que la razón, al fin de cuentas única competente en conocimiento, conocer . Pero cuando es vista como forma simbólica todo cambia, la relig n es vista también como fuente y órgano de conocimiento. Su mundo es tan pertinente como el resto de mundos, e igualmente su lógica y su verdad. Ninguna otra forma simbólica de fuera estará llamada a validarla, ella se validar  a sí misma. En su dominio ella es la sola competente. En adelante habrá que preguntarse por su modo de ser, por su lógica y por su verdad, como nos preguntamos por el modo de ser, por la lógica y la verdad del arte y de la misma ciencia. El cambio es muy significativo.

Si ninguna otra forma simbólica es competente para explicarla, habrá que volverse a la relig n para, más allá de la conciencia que ella suele tener de sí misma, descubrir qué es, cuál es el mundo que ella crea, con qué lógica opera, cuál es su verdad.

Como las demás formas simbólicas, la relig n es conocimiento, es creadora, y para conocer y crear opera en base a abstracción. Es muy importante retener estos rasgos. Porque no son los rasgos "religiosos" a los que estamos acostumbrados.

Como rasgos comunes también a la forma simbólica que es la relig n, habrá que habituarse a considerar y valorar la relig n en estos términos. Pensar en relig n tendrá que ser pensar en términos de conocimiento, creación y abstracción.

Este conocimiento tendrá que ser propio, específico, no equivalente ni reducible a ningún otro, de lo contrario no estaríamos ante una forma simbólica específica. Este conocimiento

es último, último en calidad y en profundidad. No hay que tener, pues, miedo a que tal conocimiento no sea religioso. Cualquier otra función o valor que pretendidamente una religión enarbole como superior no irá más allá. Por definición y constatación empírica se trata del conocimiento último.

La creación a que la religión en tanto conocimiento da lugar también tendrá que ser genuina. Tendrá que ser propia y de algo que antes no existía. De lo contrario no se podría hablar de creación. El mundo que crea la religión, su lógica y su verdad, son realidades nuevas, que la religión crea, anteriormente no existentes. La religión no es explicación de las cosas que científica y filosóficamente no conocemos, no es cosmovisión, filosofía, ética, rituales, es un conocimiento propio y como tal creado, con todo lo que a su vez este conocimiento crea. La religión no son los "objetos" religiosos que la integran, es el ámbito experiencial que crea.

Como forma simbólica la religión opera mediante abstracción. Nunca lo que la religión genuinamente tal conoce y crea es imitación o trasunto de lo ya existente. Entonces tendría función práctica. La religión se confundiría con una ética y sabiduría de buen comportamiento. Y la religión no es eso. La religión también trabaja con formas, por así decirlo, con las formas más sutiles y puras que existen, hasta el extremo de no ser formas. Y con este conocimiento crea o, mejor dicho, el conocimiento mismo es creación. De ahí que el conocimiento experiencial en que consiste la religión en tanto conocimiento no es práctico ni tiene función práctica alguna. Incluso lo que es práctico en la realidad y en la vida, la religión al verlo en su practicidad lo ve como es, en lo que es su ser, sin ningún aditamento, en la trascendencia que su practicidad tiene.

La abstracción es tan característica de la religión que se confunde con ésta y ambas se expresan con una sola palabra,

contemplación. La religión es contemplación, y ésta no se da sin abstracción. Un abstracción muy particular, es cierto, pues tanto más pura es la contemplación tanto más inseparable en ella es lo abstracto de lo concreto, el percibir del entender, el comprender del actuar, hasta el punto de ser todo uno y la misma cosa. De ahí que la abstracción que la contemplación requiere es, en los procesos de formación, método, nunca escape de la realidad ni huida. Pero la religión como forma simbólica, y más por la naturaleza de ella misma, opera en base a abstracción.

Como vemos, la religión no sólo es una forma simbólica más sino, si se quiere, es la forma simbólica por antonomasia. En ella es donde mejor se cumple la dirección de lo simbólico que sigue lo espiritual en oposición a lo instintivo animal, como caracteriza lo simbólico Cassirer. Es ella la que mejor logra descubrir la dimensión espiritual inherente a toda realidad sensible y mejor la vincula, incluso mejor que el arte. Es, por decirlo así, la forma simbólica más espiritual.

Llegados a este punto, y después de asumir sin reservas todo lo que hemos asumido de Cassirer con respecto a la religión como forma simbólica, hay que dejar marcada una gran diferencia entre su concepción de la religión como forma simbólica y la nuestra.

Siguiendo la conceptualización en uso de la religión, para Cassirer lo que diferencia la religión como forma simbólica del mito es la emergencia de Dios y de lo divino. En el mito, dada la no diferenciación entre esencia objetiva y la fuerza objetiva del signo, la no distinción entre la magia de la imagen y la palabra también es fundamental y con ello la identificación de ídolo (imagen) y poder, y, por lo tanto, la idolatría. La emergencia de lo divino en este contexto significa el origen de la conciencia religiosa, y de la religión propiamente tal. Esta, pese a la persistencia de lo mítico, se va a caracterizar como libertad, reflexión y criticidad

contra la conciencia mítica y la idolatría. A la religión así concebida es a la que Cassirer llama y califica de forma simbólica (Cassirer 1959: 23-29, 71-90; 1975: 175-176). Aunque le es conocida la mística y habla con propiedad de ella como pretensión de conocimiento más allá de todo conocimiento, ésta no entra en su consideración como forma simbólica.

Así concebida la religión, en ésta, al igual que el mito, subsistiría por una parte una cierta indiferencia, «total» dice Cassirer, entre la imagen y su contenido de significado, y por otra una tensión permanente entre ambos. Frente a la fusión de lo ideal y de lo figurativo que representa el mito, la religión significaría un intento de superación y escape ante el poder de la imagen, para volver a caer en él. En esta condición de tensión insoluble el arte representaría el «puro equilibrio». Porque el arte no mira a través de la imagen a otra cosa que se exprese y represente en ella, sino que se sumerge en la forma pura de la imagen misma y permanece en ella. Es lo que sucede en la poesía, en ella lo espiritual y lo sensible no se enfrentan el uno al otro. Y en todas las demás artes.

Concebida la religión como la concibe, Cassirer tendría razón en lo que expresa. Pero para nosotros la religión genuinamente tal es la mística, esa capacidad de trascender toda necesidad de figuración y de expresión, la experiencia y el conocimiento puros. Y en tal sentido la religión no conoce la oposición sensible/espiritual, porque en su pureza no conoce la necesidad de la imagen. Es conocimiento de la realidad sin mediación. Por ello se trata de una experiencia realmente inefable. Otra cosa es, efectivamente, a la hora de querer expresar ese conocimiento. En este momento la expresión no tiene lugar sin cierta tensión y tiene que expresarse mediante símbolos y sólo mediante ellos. Por ello es que, así como el reino de las artes es conocido como el reino de las formas, y de las formas vivas, así, rigurosamente hablando, el reino de la religión es el reino de las no formas.

Un reino de no formas

En efecto, porque la religión es una forma simbólica, es fuente y órgano de conocimiento, crea, y lo que crea es realmente un reino. Pero es un reino de no formas. Porque lo que crea es conocimiento y creación pura. Y para ello tiene que abstraer hasta de las formas de las que el arte no abstrae. Es más, tiene que abstraer de toda forma.

Esto es lo que se pretende decir cuando se expresa que la religión es conocimiento silencioso, esto es, conocimiento sin ninguna mediación: que se trata de un conocimiento sin forma.

¿Qué significa sin forma? Lo que literalmente significa: sin forma. Conocimiento y sólo conocimiento. Conocimiento donde según grandes maestros de las diferentes tradiciones religiosas, el que conoce, lo que conoce y el acto de conocer son la misma cosa: conocimiento.

En este tipo de conocimiento la tensión, y menos aún la oposición, no existe. Tampoco el equilibrio y la armonía. Es una experiencia superior, la más superior de todas. En ella todo es uno, y el uno es todo. Se trata de un verdadero reino, real, tan real en principio como los demás reinos creados por las demás formas simbólicas, y de formas "vivas", si por vida se entiende aquí autosuficiencia, totalidad, plenitud. Es más, axiológicamente hablando este reino aparece a quien lo experimenta como el único reino que merece la pena, como el más real, como el único real, y, por lo tanto, como el más vivo, como el reino vida de donde procede toda la vida restante.

Y por todo ello es el reino de las no formas. Hasta tal punto que cuando en el reino de la experiencia religiosa aparece una forma podemos estar totalmente seguros de que no es religiosa. Porque el reino de lo religioso genuinamente tal, experiencial,

no es de formas, es de conocimiento puro. La tensión se da en la expresión, cuando ésta tiene lugar; entre la experiencia del conocimiento puro y la expresión simbólica que hay que utilizar, incluso cuando esta expresión sea la simbólicamente más pertinente. Porque entre lo que es inefable y lo que se expresa simbólicamente, entre experiencia religiosa y símbolo, hay siempre un hiato insalvable. De ahí que el lenguaje religioso sea tan doloroso, y que algunos testigos opten por el silencio. Es comprensible. Así como la famosa sentencia de Lao Tse: «Quien sabe no habla, y quien habla no sabe»

Será precisamente esa tensión la que permita conocer el lenguaje simbólico religiosamente auténtico. Porque en este lenguaje el símbolo no remite a su contenido sino que catapulta a la realidad innombrable, catapulta a su experiencia. El resto del lenguaje usualmente llamado religioso no será más que teología natural, filosofía y ética, disfrazadas de trascendencia religiosa.

En efecto, así como hemos venido distinguiendo en este apartado entre la experiencia religiosa tal como en sí misma se da, sin mediaciones, y su expresión simbólica, mediatizada por tanto, cuando se da, hay que distinguir también entre el lenguaje religioso adecuado y el que no lo es. Lenguaje religioso adecuado es en principio el que mediante símbolos, porque no hay otra forma de hacerlo, expresa una experiencia en sí misma considerada, inefable, imposible de expresar. Como consecuencia de ello, dicho lenguaje será simbólico y en su expresividad simbólica apuntará a lo inexpresable. La simbolización religiosa así entendida conocerá grados pero en principio será pertinente.

En cambio, es lenguaje religioso en principio no adecuado el que en sus expresiones no opera como símbolo sino como signo, y en el fondo no apunta a lo inexpresable sino a verdades racionalmente bien conocidas o que se creen conocidas, como el ser y la existencia de Dios, el fin del mundo, la eternidad des-

pués del tiempo, la resurrección como sobrevivencia después de la muerte y tantas otras. Estas verdades no son religiosas, y el lenguaje que las expresa tampoco. Se trata de verdades si se quiere filosóficas, incluso metafísicas, cósmicas, existenciales, pero no religiosas. Y el lenguaje, aunque parezca religioso por sus referentes, no es simbólico y no es religioso.

Una doble prueba es fácil hacer al respecto. En primer lugar, la prueba del lenguaje simbólico. Si el lenguaje religioso no se puede reducir a conceptos sino que hay que seguir expresándolo en símbolos, es simbólico. Si se le puede sustituir por conceptos, es signico, aunque parezca simbólico. En segundo lugar, la prueba del lenguaje religioso. Si éste no apunta a una realidad gratuita, no dualista, y como tal inefable, no es religioso aunque sea simbólico. Este para que sea religioso tiene que apuntar a la realidad última en calidad, a la realidad total y una, sin dualidad ni secuencia.

El símbolo religioso

Comenzamos nuestro trabajo proponiéndonos probar, o al menos mostrar su plausibilidad, que el lenguaje religioso genuinamente tal sólo se lo puede entender si se lo entiende simbólicamente, como un poema. Este último paso, en los énfasis a que se limita, hablará por sí mismo de lo logrado.

En primer lugar, debiera quedar claro que el lenguaje religioso es simbólico, y que es tal no por ninguna oscuridad o misterio que le sea inherente, sino por la abstracción que les es común a varias formas simbólicas como el arte.

Al ser una realidad a cuyo conocimiento se llega por abstracción de toda forma concreta y de toda funcionalidad práctica, sólo puede ser expresada simbólicamente. De otra manera, vía la expresión conceptual y signica, recuperaría la naturaleza

útil e interesada de la que se quería abstraer. Sólo el símbolo puede expresar las realidades descubiertas en su ser ideal y espiritual, realidades que el signo y el concepto no pueden expresar. En este orden de cosas la comprensión conceptual es demasiado pobre, no sirve, sólo el símbolo con la intuición e imaginación que pone en juego. Si el lenguaje artístico es simbólico y solamente simbólico, no es porque el reino del arte sea difícil o sea oscuro, sino porque es de otra naturaleza, ideal, formal, no interesada, consistente en conocimiento y creación. Lo mismo sucede en lo religioso genuinamente tal.

Tampoco es simbólico porque el conocimiento que supone lo religioso sea débil, inseguro, poco claro por parte del testigo. Al contrario, y se puede constatar analizando empíricamente los lenguajes conocidos como religiosos. Cuando el conocimiento es más experiencial, más sublime y más claro, más dificultad se experimenta al querer expresarlo. Es el fenómeno de la luz que engecece. Es la desproporción sentida entre la experiencia de la luz y la opacidad, con todo y todo, de algo que no es luz, como el símbolo. Por el contrario, cuando el conocimiento es rigurosamente hablando más débil, menos profundo, más fácil resulta encontrarle una expresión metafórica, e incluso conceptual. Es un conocimiento que como sujetos manejamos mejor, nos resulta más objetual. Más conocimiento es el conocimiento, mayores su luz y su incandescencia, más difícil es expresarlo.

En segundo lugar, también tiene que quedar claro que en lo religioso el símbolo funciona de manera especial, como lo reivindica siempre para el arte Langer (1971: 74; 1966: 133). Si es propio del símbolo estar remitiendo siempre a otra realidad, según la noción común de que símbolo es lo que está por otra cosa, Langer siempre recordó la excepcionalidad del arte: en éste el símbolo es la realidad, no remite a ninguna otra. Lo que hay que ver en cualquier obra de arte está en ella misma en cuanto símbolo, nunca es medio para otra realidad superior o que esté

más allá. En lo religioso el símbolo vuelve a recuperar toda su fuerza de remitir y referir. En lo religioso el símbolo es pura y total referencia. Lo religioso no está en el símbolo, siempre está más allá. En lo religioso el símbolo es puro medio y nada más que medio, aunque sea un medio muy especial.

Cuando lo religioso queda en lo simbólico o, mejor, se identifica con él se produce la imagen. Y ya hemos visto el peligro religioso que este mecanismo representa: el peligro, si no la realidad misma, de la idolatría. Cuando esto sucede, la religión que es conocimiento gratuito, pleno, incondicional, creativo y creador, se convierte en útil, en instrumento y medio para la obtención de fines prácticos, en utilización y manipulación.

En el mejor de los casos, la religión se convertirá en un cuerpo de creencias, en una filosofía de la vida, del cosmos y de la historia, y en una moral; en un conocimiento útil, en respuesta a necesidades y deseos. Pero no será conocimiento gratuito ni llevará a él, y producirá sometimiento en vez de plenitud. Nunca será experiencia última posible en el espacio y en el tiempo. La experiencia última lo más será promesa, a realizarse en el más allá, en otro tiempo y espacio. Y en la religión así concebida lo simbólico será signico, la experiencia verdades, las convicciones dogmas, y la verdad moral, mandamientos.

En tercer lugar, también tendrá que quedar claro que, aun siendo el símbolo religioso pertinente y adecuado, éste no deja por ello de ser un lenguaje interesado. El lenguaje simbólico no deja de existir en función de la vida humana, vinculado incluso a la base instintiva y material de ésta, como lo mostró Freud. Por ello los símbolos también nacen, se desarrollan y mueren, esto es, cambian conforme cambia la vida en función de la cual existen. Los símbolos no son asépticos, divinos, transcendentales. Son hijos del tiempo.

De ahí la necesidad también en el campo de lo religioso de trabajar incansablemente los símbolos, de elaborarlos, de crear siempre los mejores; de no identificar nunca símbolos con la realidad a la que apuntan. Los símbolos en lo religioso son apenas puntos de apoyo para catapultarse a concepciones indefinidas e indefinibles. Por ello en lo religioso hay que utilizar los símbolos como si no se utilizasen, como dice Corbí del nombre de Dios: utilizarlo como si no se utilizase (Corbí, 2001: 65). Hay que utilizarlos el mínimo necesario y nada más. Hay que seguir vagando y volando, viendo no más, sin formar conceptos, actuando poéticamente, sin fijación ni desmayo.

En lo religioso el símbolo es necesario, pero es un medio, no es lo religioso en sí, no es el conocimiento y la experiencia que lo religioso supone.

La tensión que caracteriza el símbolo religioso (puente entre lo inefable y lo que sin embargo se quiere expresar) lo dota de una significación inagotable. La multiplicidad de significados o, mejor dicho, la profundidad de la significación es de por sí ya propia del símbolo, pero en el caso del símbolo religioso esta significación es mucho más ilimitada. Porque así lo es la naturaleza de la realidad a la que el símbolo religioso apunta. Es una realidad realmente oceánica en cualquier dirección que se mire. De ahí lo contradictorio que resulta, aparte lo que tiene de negación y esterilidad, pretender reducir la experiencia religiosa a conceptos, verdades racionales y a dogmas. Es la negación de su riqueza simbólica.

En último término, ante este conocimiento y experiencia puros, auténticamente religiosos por ser gratuitos, totalmente fines en sí mismos, sutiles hasta la unidad, el símbolo desaparecerá, clara prueba de que es un medio. En efecto, la experiencia religiosa propiamente tal, el conocimiento puro, conocimiento sin más, silencioso, es conocimiento sin ninguna representación,

incluido el símbolo. Ante este conocimiento el símbolo desaparece. El símbolo religioso entra en acción cuando se quiere expresar esta experiencia y debe tener las cualidades que remitan a ella. Nunca la sustituirá, nunca pretenderá reducirla al campo de lo conceptual, nunca la convertirá en sucedáneo. El símbolo religioso, como el precursor, procurará que la experiencia aumente y él disminuya, hasta desaparecer.

Esta es, expuesta en líneas muy generales aunque básicas, la naturaleza simbólica del lenguaje religioso y éste es el aporte que la religión como forma simbólica significa en el conjunto que constituyen todas ellas. Tiene razón Cassirer (1959: 14), cuando afirma que la cuestión filosófica ahora no es la relación de cada forma simbólica con la realidad considerada absoluta, no sería el enfoque adecuado, sino qué relación se da entre ellas, su limitación y su suplementación. Como forma simbólica ésta es la forma como opera la religión, su limitación y su aporte en el conjunto de las demás formas simbólicas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Cassirer, Ernst (1959), *Mito y lenguaje*, Galatea – Nueva Visión, Buenos Aires.

Cassirer, Ernst (1975), *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, F.C.E., México.

Corbí, Mariano (2001), *El camino interior. Más allá de las formas religiosas*, Ediciones del Bronce, Barcelona.

Langer, K. Susanne (1966), *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*, Edic. Infinito, Buenos Aires.

Langer, K. Susanne (1971), *Esquemas filosóficos*, Editorial Nova, Buenos Aires.

Capítulo 6

Lectura simbólica de algunas “verdades” cristianas centrales⁴

La secuencia de la presente exposición es muy sencilla, y ello en el marco epistemológico en el que nosotros, participantes en estos encuentros anuales Can Bordoí, nos movemos: que los textos y ritos genuinamente religiosos son de naturaleza simbólica y sólo simbólicamente, esto es poéticamente, pueden ser leídos (Corbí)⁵. Teniendo como propósito, y ello a modo de una muestra introductoria, la lectura simbólica de algunas “verdades” cristianas, en un primer momento traeremos a nuestro diálogo la naturaleza simbólica de lo religioso enfatizando los aspectos más propios. En un segundo momento derivaremos los criterios de lectura más importantes que se imponen, para en un tercer y cuarto momentos, sucesivamente dar cuenta de la naturaleza simbólica de las “verdades” cristianas y hacer la lectura consecuente de algunas de ellas.

Naturaleza simbólica especial de lo religioso

En mi exposición entiendo lo religioso, como es convicción también compartida entre nosotros, no en términos de sistemas

- 4 Este capítulo recoge nuestra ponencia De la naturaleza simbólica del lenguaje religioso a su lectura. Algunos criterios de lectura y aplicación de los mismos a “verdades” cristianas centrales, leída y discutida en el III Encuentro Can Bordoí, Barcelona, 6-10 de junio del 2006).
- 5 Religión sin religión, P.P.C., Madrid 1996, p. 131.

de creencias sino en términos experienciales, concretamente como la experiencia más sublime y realizadora que puede hacer el ser humano, y en la expresión que da cuenta de la misma.

Así entendido lo religioso, tanto en su naturaleza o dimensión experiencial como en su expresión, es un dominio especial. Conocimiento sin forma, tiene que expresarse simbólicamente, y ello de una manera especial. Y, obviamente, para entender en forma adecuada lo religioso expresado, lenguaje y celebraciones, hay que comenzar tomando conciencia de lo especial de la naturaleza de lo religioso, incluida también de su expresión genuina.

Por afán de brevedad hablamos de naturaleza ‘simbólica’ de lo religioso. De hecho sólo en su expresión lo religioso experiencial es simbólico. Hablando con propiedad, en su naturaleza misma no lo es. Porque hablando con todo rigor lo religioso experiencial no tiene naturaleza, ni siquiera simbólica; no “tiene” nada, “es”. Pero en su expresión genuina, cuando es expresado de esta manera, lo religioso es una realidad simbólica y solamente simbólica.

En la epistemología actual contamos al menos con dos vías para poder mostrar esta naturaleza especial de lo religioso, ambas no sin puntos importantes en común, como es el concepto de juego en su función creadora, y complementarias: la de la religión en tanto “forma simbólica”, que iniciara Cassirer y siguieran, sobre todo en lo que refiere al arte, Gadamer, Susanne K. Langer y Nelson Goodman, entre otros, y la de la religión como “realidad ambital”, que han desarrollado filósofos como Xavier Zubiri y López Quintás. Ambas serán objeto de evocación aquí en nuestra pretensión de dar cuenta de la naturaleza simbólica especial de lo religioso, y ello tratando de encontrar criterios pertinentes para su lectura.

La religión comparada con el juego y con el arte

Como el juego y como el arte, realidades simbólicas, la religión también lo es. Esto le sitúa de entrada en un rango de ser y de conocimiento (epistemológico), propio de todas las realidades simbólicas, un rango de ser y de conocimiento que no es dado sino descubierto, mejor aún, creado. Y por ello tiene que expresarse simbólicamente, en el lenguaje propio a todo lo que es simbólico, creado, o dicho redundantemente, de todo lo que es simbólicamente creado.

Simbólico, creado, o simbólicamente creado, decimos bien. Porque creación es la nota más distintiva de todo lo simbólico y, por ende, de la experiencia religiosa. Lo que nos es dado, tanto materialmente como lo que nosotros mental y técnicamente construimos para apropiárnoslo, es decir, todo lo que conocemos como mundo "objetivo" y "objetivable", nunca es radicalmente creado, ni siquiera los objetos que estamos comenzando a "crear" gracias a la nueva ciencia de la nanotecnología. Y como no es radicalmente creado, siempre es objetivable y, en consecuencia, descriptible, denotable, cosa que no sucede en lo simbólico. Porque lo simbólico es verdaderamente creado.

En lo simbólicamente creado no hay nada dado, todo es nuevo, original, único. Lo que existe ahora no existía antes. Y cuando una creación le da origen, tampoco es objetivable; no es objetivamente aprehensible ni, en consecuencia, susceptible de un uso objetivo, práctico, útil. Porque aún creado, su ser sigue siendo especial. Producto de la imaginación en tanto capacidad simbolizadora, su ser depende siempre y únicamente de esta facultad en acto. Sin ella no existe. Como realidad simbólica sólo existe creada por ella y gracias a ella. Su naturaleza es por tanto simbólica. Simbólica, no sólo porque únicamente puede ser expresada simbólicamente sino porque sólo puede ser captada simbólicamente, esto es poniendo en juego nuestra facultad simbolizadora.

Pero ¿qué sucede cuando ponemos en juego nuestra facultad simbolizadora? Que estamos poniendo en juego una de nuestras facultades experienciales, como sucede en el juego y en el arte. Porque sin experiencia no hay simbolización posible. Ambas, juego y arte, en su ser son dominios y actividades experienciales, aunque sean mediadas simbólicamente. Porque el símbolo que hace de medio es también el que a través suyo permite la experiencia. Es cierto que en ellas no es todo nuestro ser experiencial el que se pone en juego, pero sí la parte correspondiente a las mismas, en este caso a la dimensión lúdica y a la dimensión estética. Y ello con una fuerza tal que resulta absorbente. Es lo típico de las funciones simbolizadoras, que nos absorben y envuelven.

Hablar de simbolización, creación simbólica y facultad simbolizadora en acto es hablar de experiencia. El conocimiento simbólico y del símbolo es un conocimiento experiencial, según una gran nota distintiva. No existe un conocimiento simbólico formal alejado de la experiencia. El conocimiento simbólico es genuinamente experiencial y sólo experiencialmente y en tanto experiencial existe. Bien entendido, todo conocimiento simbólico es conocimiento experiencial. Y en cuanto experiencial, es un conocimiento impactante y afectante.

Simbólico, creador, experiencial, ¿significará todo esto que cuando hablamos de algo como realidad simbólica, estamos hablando de algo fantasmal, por tanto irreal, o de algo por encima y fuera de lo que objetivamente podemos llamar realidad? ¿Qué relación hay entre realidad simbolizada y realidad “objetiva”? ¿Ambas, cada una a su manera, serán realidad objetiva y por tanto empíricamente captable y descriptible?

En modo alguno, los mundos creados simbólicamente ni son fantasmales ni son mundos objetivamente diferentes, son dimensiones de nuestro mundo humano-objetivo existente, el materialmente dado y el que nosotros construimos para apro-

piárnoslo; están en él, no por encima ni en otra parte; son parte de él; axiológicamente hablando, su dimensión o parte más importante. Es nuestro mundo simbólicamente visto, experiencialmente conocido. Rigurosamente hablando, simbolización y experiencia no crean otro mundo diferente, aparte; lo que crean y nos dan es este mismo mundo en dimensiones ya realmente existentes en él, no aparte, que la simbolización y la experiencia descubren, encuentran y, si se nos permite la expresión, pueblan de contenidos, colonizan, cultivan.

Dimensiones ya existentes en el mundo que es el nuestro, sus unidades experienciales, por así llamar las experiencias respectivas que constituyen aquéllas, son bien diferentes de lo que son las unidades formales en el campo de lo material-objetivo. Las unidades simbólicas aparecen ante nosotros, en nuestra experiencia, como unas y totales, en sí mismas autosuficientes y acabadas, no secuenciales, procesuales o discursivas. Bien podemos estudiar la evolución que ha seguido un pintor, un músico, un novelista, distinguiendo fases y etapas a lo largo de su creación artística, como podemos hacer y hacemos historias del arte. Pero en esa evolución cada obra cuenta por sí misma; hable mejor o peor, hablará con el lenguaje de su unidad y de su totalidad. Lo mismo sucede en el juego. Cada juego, aún el más aburrido, como proceso y como final tiene su creación y realización propia, la suya, que no puede pedir prestada a otro juego.

Las unidades simbólicas aparecen como unas y totales, porque así son, porque así son las unidades simbólicas o experienciales. Es de esta manera que nos impactan y afectan, y así las tenemos que tomar. Presentan un carácter envolvente, resultando nosotros parte de la experiencia o, mejor, la experiencia misma, y son ajenas a la dimensión espacio-tiempo.

En cuanto experienciales son realidades copresenciales y, por ende, simultáneas. Aunque tienen lugar en el tiempo, no se

miden en unidades de tiempo, por tanto tampoco de duración, sino de densidad, de sintonía, de correspondencia. Son plenas y totales aquí y ahora y así nos realizan y nos realizamos en ellas, sin necesidad de que sean medio para un fin, sin necesidad de que nos abran a un futuro. En este sentido no son instrumentales, no son útiles ni tienen valor utilitario. En tanto creadas, las unidades simbólicas o experienciales no persiguen interés práctico ninguno; comienzan y terminan en sí; son creación-conocimiento y sólo creación-conocimiento.

Estas notas comunes a todas las “formas simbólicas”, aquí evocadas a partir del juego y del arte, y por tanto comunes a la religión como “forma simbólica”, las podemos ver confirmadas desde otro enfoque, desarrollado por algunos filósofos en el último tercio del siglo pasado, el enfoque de las “realidades ambivalentes” y de la religión como “realidad ambivalente”. Se trata de un enfoque sumamente potencial y rico en el tema que nos interesa, pero que por razones de espacio sólo haremos que evocar. Como decíamos ambos enfoques tienen en común el concepto del juego en su función creadora y de conocimiento.

La religión vista como “realidad ambivalente”⁶

Realidades “ambivalentes” (Zubiri), también llamadas por él “campales”, “superobjetivas” por López Quintás, serían las realidades no “cósmicas” u objetivas, y sin embargo profundamente reales, creadas en el encuentro interactivo de diferentes campos y a partir de ellos, lo que hemos llamado creación simbólica.

A diferencia de las realidades “objetivas”, espacio-temporalmente delimitadas, las realidades “ambivalentes” ostentan modos

6 Para este tema de lo “ambivalente” ver: Juan José Muñoz García, *Afinidad estructural de las experiencias estética, ética, metafísica y religiosa*. Tesis doctoral dirigida por D. Alfonso López Quintás, Departamento de Filosofía (Hermenéutica y Filosofía de la Historia), Universidad Complutense, Madrid, 1999. Esta tesis se puede encontrar y bajar en: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/2/H2097001.pdf>

de espacio-temporalidad diferentes, superiores a las “objetivas”. Son realidades dimensionales, no cósmicamente delimitadas, relacionales, en el sentido que son fruto de la interacción creadora de campos, existenciales, no dadas, profundas, envolventes, creadoras ellas mismas e iluminadoras, fuentes de inteligibilidad y de luz.

Se las llama así porque su contribución no consiste tanto en la creación de realidades nuevas, que se añadirían a las ya cósmicamente existentes, cuanto en la creación o desvelamiento de “ámbitos”, “ámbitos de realidad”, ya existentes en la realidad objetiva, como existe en la realidad misma, en las cosas, no fuera de ellas, todo lo que con rigor calificamos de inmanente y trascendente. Y sin embargo, y a la vez, son fruto de la creación humana. Los mismos ámbitos son profundamente expansivos, intelectivos, creadores. Más que ámbitos de cosas son medios de intelección y de creación. Son intelección (conocimiento) y creación en acto, indisolublemente unidas, un perenne acto creador y de luz. Y todo ello a partir de la interacción de diferentes campos y desde ellos.

La experiencia estética, ética, metafísica y religiosa pertenecerían a este tipo de ámbitos. Serían ámbitos y realidades ambitales. Cada una con su especificidad y desde ella, todas tendrían en común el ser realidades ambitales o, mejor, ámbitos de realidad: dimensiones creadas y creadoras, envolventes, realizadoras, “superobjetivas” de la realidad “objetiva”, y por tanto parte de la realidad total, su parte más valiosa y plena.

No vamos a discutir aquí en qué medida la tesis apuntada se cumple en los cuatro tipos de experiencia citados. De hecho el supuesto común de ser “ambital” sólo permitiría hablar de “afinidad estructural”, reconociendo así de entrada la especificidad y la diferencia de cada una de las experiencias, la estética, la ética, la metafísica y la religiosa. Más aún, son irreductibles las unas

a las otras. En todo caso, para el propósito de nuestra reflexión nos basta con confirmar que al menos la experiencia estética y la experiencia religiosa sí son realidades ambítales en el sentido expuesto, confirmando a su vez lo que ya habíamos constatado en el arte y la religión vistas como “formas simbólicas”. También vistas como ámbitos de realidad, ambas comparten ser profundamente libres y creadoras, como el juego, y en su creación libre de nuevas realidades, irradiadoras de luz, como sucede en el caso de la metáfora.

Es útil rescatar del enfoque “ambital” algunas características más de estas realidades.

Como las formas simbólicas, los diferentes tipos de experiencia ambital tienen un modo de ser y de verdad o valor propios y profundamente reales, no irreales. Es cierto en un principio que, comparado el conocimiento ambital con el conocimiento “objetivo”, aquél pareciera informe, ambiguo, indeterminado, no preciso. Si así parece es por su misma naturaleza y función. Pues lo que el conocimiento ambital persigue no es la apropiación de la realidad y su dominio, para su manipulación, como lo hace el conocimiento “objetivo”, sino la unión, la unión eminente con lo real, el ser total.

Igualmente, las realidades ambítales son libres y creadoras, pero no arbitrarias. Esto es así, porque como reiteradamente recuerda López Quintás, la simbolización no crea realidades sino contenidos. Las realidades ya están creadas, son los contenidos los que la imaginación simbolizadora crea, y es la realidad la que establece sus posibilidades. Es la realidad misma la que nos da o nos quita la razón. No hay, pues, lugar para el arbitrarismo. Seguras en su propio ser, las realidades ambítales, específicamente el arte y la religión, tienen un comportamiento vital orgánico, fruto de su capacidad creadora. Se expanden, se profundizan y ensanchan, y ello siempre en contraste con su propia realidad,

que ya existe, que tiene su propia naturaleza y sus exigencias, su ser.

Por lo demás, la libertad y capacidad creadora de que están dotadas obedece a que el movimiento intelectual y unitivo que las caracteriza no es unívoco. Y esto es muy importante. De ahí las diferentes tradiciones, escuelas y métodos. Porque, en el fondo, como cantara el poeta, real y verdaderamente hay tantos caminos como seres humanos: «Par cada hombre guarda / un rayo nuevo de luz el sol... / y un camino virgen / Dios» (León Felipe).

Así las cosas, las realidades ambitales se validan a sí mismas. Cada realidad se valida a sí misma. Ella es la única competente en su dominio. Ninguna otra realidad la puede validar desde fuera. Es la naturaleza de su propia realidad, su autenticidad y calidad, la verdad de su ser, lo que le sirve de validación. Como cada realidad ambital tiene su propio ser, tiene también su propio modo de verdad y de evidencia.

Son totales y es como un todo que deben ser afrontadas y asumidas. Y como totales son envolventes, experiencias reversibles las llama también López Quintás. Reversibles por cuanto, inmersos en ellas, tenemos que responder activa y creadoramente a ellas. Somos parte de ellas y tenemos que inmergirnos creadoramente en ellas, no podemos permanecer expectantes, pasivos y ajenos. Tenemos que vivir activa y totalmente la experiencia.

Por último, las experiencias ambitales suponen la superación de toda separación y dicotomía entre teoría y praxis, reflexión y acción, conocimiento y compromiso. Porque el encuentro que los armoniza y une es el único camino para acceder a las realidades ambitales, a las realidades envolventes. La meditación sola es puro anhelo de fusión, y la objetivación, voluntad de poder. En uno y otro caso, entendidas dicotómicamente, meditación o acción son puros medios para y no dimensiones de realidad y vida unificadas, espontáneas, libres y creadoras.

Hasta aquí, evocando y siguiendo dos enfoques, hemos visto y enfatizado lo que es común a la religión como experiencia religiosa y a otras realidades simbólicas y/o ambientales, naturaleza común de la que ya se derivan toda una serie de criterios de lectura. Pero veamos lo que era el objeto de este primer momento, lo que hay de especial en la realidad simbólica o ambital religiosa.

Naturaleza simbólica o ambital especial de lo religioso

Aun compartiendo con las “formas simbólicas” y con las “realidades ambientales” todo lo expresado, lo religioso presenta una naturaleza simbólica o ambital especial, propia, específica, irreducible a ninguna otra, y que hay que tener en cuenta a la hora de querer leerla cuando como tal es expresada. En otras palabras, lo religioso es realidad simbólica y ambital, pero especial.

Así, la religión es creación por antonomasia. De tal manera es creación que no es creación de algo, sino acto creador puro. Ser acto creador es su propio objeto. Podríamos decir que como cualquier otra forma simbólica o ambital, también ella crea su propia experiencia, su propio ámbito y sus propios contenidos. Pero hablando con más rigor, no los crea. Si los creara, lo así creado sería algo, aunque fuera el ámbito y realidad más sublime, ya no sería el puro acto creador, la realidad total, sin objeto. Y lo religioso es esa creación y conocimiento puro y total, sin forma, sin contenido, y por ello absoluto y total en sí mismo, experiencial y solamente experiencial.

El Maestro Eckhart lo expresó reiteradamente a propósito de Dios en términos de la tradición cristiana: «Dios ama por sí mismo y crea todo para Él mismo. En otros términos, ama por amor al Amor y crea por amor al Acto creador. Indudablemente, Dios no habría creado ni engendrado en ningún momento a su Hijo único si el hecho de haber engendrado no fuera al mismo tiempo el acto de engendrar. Por eso los santos dicen que el Hijo

nace eternamente, en el sentido de que continúa naciendo sin cesar, ¡hoy continúa naciendo! De manera general, Dios no habría creado el mundo si ser creado no fuera sinónimo de crear. Por eso Dios ha creado así el mundo y aún hoy no deja de crearlo en todo instante»⁷.

De tal manera lo religioso es creación, que en él no hay creación simbólica como propiamente hablando la hay en el arte. El arte es por esencia simbólico, en categorías de López Quintás es «la plasmación de un ámbito superobjetivo en unos medios objetivos»⁸. Lo que implica que el arte queda plasmado en el símbolo y ahí hay que verlo. Lo religioso no está en los símbolos utilizados para expresarse; no está en las enseñanzas ni en los ritos; no está en las mediaciones, como tampoco está en los mediadores, por más sagradas que sean. Lo religioso está en la creación sin objeto, en la experiencia sin forma, en ser su propio ser. Y sin embargo, cuando de alguna manera es expresado, sólo puede serlo simbólicamente. En otras palabras, en lo religioso lo simbólico no termina en sí mismo, todo lo contrario, con toda su fuerza simbólica, sin reservarse nada, quiere remitir y remite a la experiencia.

Para la expresión de lo religioso la facultad simbolizadora es condición sine qua non, es necesaria, incluso para comenzar a conocer, simbólicamente, lo religioso, no sólo para su expresión. Pero no basta. No basta con la experiencia de lo religioso que supone el conocimiento de lo religioso en sus símbolos, dimensión experiencial connatural, como vimos, a todo símbolo. No basta, pues, con la experiencia connatural que se puede experimentar en el compartir verdades y celebraciones religiosas en virtud de la riqueza simbólica de éstas, y puede ser muy grande. Es más, si así fuera, y ello ocurre frecuentemente, entonces la experiencia

7 Maestro Eckhart, Libro del consuelo divino, en Maestro Eckhart, Obras escogidas, Edición S.A., Barcelona, 1998, p. 60.

8 Citado en Juan José Muñoz García, op. cit., p. 183.

religiosa simbólica impediría la experiencia religiosa verdadera, la religión impediría la religión. Sobrepasando el símbolo, es necesario llegar a la experiencia⁹.

Otra cualidad propia de lo religioso como forma simbólica o realidad ambital es que es todo nuestro ser experiencial el que se pone en juego y es todo nuestro ser el que se hace experiencial. En las demás formas simbólicas y realidades ambitales, como en el arte, el conocimiento experiencial que se produce es simbólicamente mediado y por más que nos afecte es siempre a una parte o dimensión de nuestro ser, la dimensión lúdica, estética, ética, ... O afecta todo nuestro ser, pero desde esa dimensión únicamente. La excepción puede estar cuando en su realización más sublime cualquiera de estas dimensiones, la estética incluso pero sobre todo la ética y filosófica, alcanzan la sublimidad y el desinterés de la experiencia religiosa. Esta es la única que, por naturaleza, no es simbólicamente mediada, no es parcial, ni afecta una sola dimensión de nuestro ser. Experiencia no mediacional, nos comprende y envuelve de tal manera que desaparecemos como "sujeto" y la experiencia misma como "objeto" para ser ambos experiencia sin más. Todo nuestro ser se hace experiencial y es experiencia.

Aún más, no únicamente todo nuestro ser experiencial es puesto en juego y en este ser puesto en juego todo nuestro ser se hace experiencial, sino que el ser todo del mundo se hace experiencia, se hace Real, aparece ante nosotros como en sí mismo es. El mundo se hace Realidad, se hace plenitud, aparece como realmente es, como en sí mismo es.

A esta altura de nuestra reflexión es fácil ver que si las unidades experienciales que pueblan las diversas realidades am-

9 Obviamente, tampoco basta con la experiencia simbólica con natural que se puede tener y se tiene en los ritos. Ello puede explicar por un lado la esterilidad frecuente, más allá de un cierto nivel, de tantos ritos y celebraciones religiosas, y por otro la necesidad iconoclástica que de vez en cuando surge en la historia de las religiones.

bitales son unas y totales, no sujetas axiológicamente al espacio ni al tiempo, por lo tanto tampoco a ningún interés práctico ni de futuro, las unidades experienciales religiosas si así queremos llamar a la experiencia religiosa sin más, tampoco conocen este tipo de sujeción y dependencia. Ellas están llamadas a ser ahora y aquí, sin condicionamientos de espacio ni de tiempo, sin necesidad de objetivos a futuro, plenas y totales.

Si ninguna realidad ambital puede ser validada por otra realidad que no sea la de ella misma, no va a ser ninguna realidad externa la que valide la religión como experiencia religiosa, ningún imperativo ético, ninguna visión de mundo, ningún proyecto de humanidad, ningún futuro; como tampoco con ninguna realización pasada de esta misma naturaleza, esto es, ninguna experiencia religiosa pasada y de otro u otros¹⁰. Es la experiencia religiosa, plena y total en sí misma, la validación de sí misma y el principio de validación de todo lo demás. Gandhi lo percibía muy bien cuando continuamente advertía que, aunque para él la no-violencia era la única solución para los problemas sociales y políticos de la humanidad y la que terminaría por imponerse, había que practicarla siempre por sí misma, sin pensar en sus resultados o «dejando los resultados en manos de Dios»¹¹. Practicar la no-violencia motivados por su utilidad era desnaturalizarla, pervertirla. Con razón, en su convicción y experiencia personal la no-violencia era un fin en sí misma, la única manera humana de ser.

Por último, la naturaleza envolvente o reversible de la experiencia religiosa, no solamente nos envuelve en todo nuestro

10 La experiencia genuinamente religiosa expresada simbólicamente en textos, como sucede en los textos sagrados genuinamente tales, son y se convierten en referente muy importante para quienes quieren hacer la experiencia pero no son su validación. Un registro escrito, por sublime que sea, no puede validar un registro experiencial.

11 Mahatma Gandhi, *Mivida es mi mensaje. Escritos sobre Dios, la verdad y la no violencia*. Introducción y edición de John Dear. Sal Terrae, Santander 2ª ed. 2003, pp. 51-52. De manera equivalente decía: «La identificación con todo lo que vive es imposible sin autopurificación. Sin autopurificación, la observancia de la Ley de la No violencia no es más que un sueño vacío. Nadie puede hacer el bien si no es puro de corazón» (Ibíd., p. 79).

ser, sino en todo nuestro ser con todo el ser de la realidad, parcial, concreta, empírica y problemática como es. Este estar en la realidad como ésta es, es lo que impide toda fusión y todo desarraigo. En este sentido la temporalidad de la realidad objetiva es muy importante. Obliga a tomar la realidad en serio. Porque es en la realidad de hoy y aquí donde está la Realidad y tengo que encontrarla, no en la realidad de ayer ni en la de mañana.

En la experiencia religiosa verdadera no hay lugar, pues, para escapismos, dualismos, dicotomías. La Realidad sólo existe en la realidad, en la realidad como ésta existe, humana, social, material, precaria, concreta, y es ahí donde se la encuentra. En otras realidades simbólicas y ambivalentes puede haber cultivos aparte y/o en paralelo. En la experiencia religiosa no. Es una dimensión que tiene que integrar y englobar a todas. Incluso la apariencia de ambigüedad y de cierta nebulosidad que puede dar, no es tal. Es que no hay un camino, cada ser humano tiene el suyo, y es sólo recorriéndolo en libertad y creatividad como se precisa y define. En la experiencia religiosa la aparente indefinición es exigencia de concreción. Limitarse a seguir el camino de otro sería generalización y abstracción, seguir el camino de otro. En la experiencia religiosa o espiritual no hay posibilidad para el escape o la dimisión, cada quien tiene que hacer el camino, el suyo propio.

Criterios de lectura de lo religioso en tanto realidad simbólica especial

Si lo religioso es la realidad simbólica especial que venimos de ver, los criterios de su lectura no pueden ignorarla ni establecerse al margen de ella, forzosamente tienen que derivarse de su misma realidad.

Así, si en su expresión la realidad de lo religioso es simbólica y ambivalente, creada, experiencial, la lectura de lo religioso

no puede ser de “verdades”, tiene que ser igualmente simbólica, creadora, experiencial. Si fuera de verdades, sería objetivista, denotativa, e impediría la experiencia misma, según la función de obturación que en este sentido históricamente ha desempeñado el objetivismo¹².

Porque como advirtiera Zubiri, la religión no es un sentimiento (Schleiermacher), ni un saber (Ilustración), ni un incremento para la acción. Es mucho más que todo eso, es una “dimensión formal del ser personal humano”¹³. Por tanto no necesita de verdades. En la experiencia religiosa éstas no existen, como no existen contenidos y no existen formas. Lo único que existe es la experiencia, luz en sí misma y creación, originalidad y novedad incesantes, sin contenidos ni formas.

La lectura de lo religioso no puede quedarse en lo simbólico religioso, en el sentimiento o convicción que puede producir. Tiene que llegar a la experiencia, apuntar a ella, llevar a ella, no quedarse en el pathos de lo simbólico religioso. Creer que entender lo religioso es entender lo que lo supuestamente simbólico religioso quiere decir, es no entender lo simbólico religioso. Este no quiere decir nada, no dice nada, apenas es una señal indicándonos la dirección.

A este respecto resulta ejemplar la exégesis frecuente que en sus sermones y tratados Eckhart hace de pasajes de la Biblia, como el tan conocido del “hombre noble”. Objetivamente hablando, muchas veces su exégesis sería errada, sin embargo espiritualmente hablando no, al contrario, es muy certera. Porque nos lleva hacia la experiencia, nos la anuncia y presenta, nos deja

12 Sobre el objetivismo como obturador de la experiencia religiosa ver Juan José Muñoz, op. cit., p. 355 y ss. Este mismo autor dice: «Desde la antigüedad se encuentran análisis precisos de esta experiencia (...). Por todo eso resulta más sorprendente cómo el objetivismo ha empeñado la experiencia religiosa y ha impedido su desarrollo» (p. 355).

13 Citado en Juan José Muñoz, op. cit., p. 356.

emplazados ante ella. Al dargenerosamente una trascendencia a los textos que muchas veces no tienen, se puede perder y se pierde el sentido particular que depende de ellos, de su literalidad y de su significado, pero el sentido esencial, que se sostiene por sí mismo y vale por sí mismo, independientemente de los mismos textos, siempre queda salvado, no se pierde.

La lectura que interesa hacer de los textos religiosos debe ser tan poco textual que de todas las religiones podría decirse lo que dice Panikkar respecto de las escrituras, que «son útiles a las creencias pero superfluas para la fe». Y proporcionalmente podría decirse de todas ellas lo que dice del cristianismo, que «incluso si todas las Escrituras desapareciesen, no desaparecería nada de lo que constituye la fe cristiana», con tal de que se mantuviese el encuentro personal con Cristo y la eucaristía¹⁴. O todavía, «Las escrituras cristianas son, yo lo pienso, totalmente accidentales con relación a la revelación cristiana»¹⁵. «La Biblia en sí misma es esencial. Por el contrario, en el cristianismo las Escrituras debieran ser consideradas accidentales —porque el cristianismo no encuentra su consistencia en la narración de hechos históricos»¹⁶.

La lectura que hagamos de la experiencia religiosa en cuanto expresada vía la lectura de las unidades simbólicas religiosas, como éstas tiene que ser unitaria y total, no puede ser secuencial, discursiva, procesual. Esto lo haría descriptiva, “objetivista”. Si las unidades simbólicas que significan las obras de arte no pueden ser leídas así, como si fueran partes de un discurso, mucho menos las unidades simbólicas, las “verdades”, con las que se expresa lo religioso. Estas deben ser leídas en la unidad y totalidad que las caracteriza. Porque la función de las mismas es llevarnos a la experiencia a la que apuntan, a la unidad de la que

14 Raimon Panikkar, *Entre Dieu et le cosmos. Entretiens avec Gwendoline Jarczyk*, Albin Michel, París, 1998, pp. 29 y 34.

15 *Ibid.*, p. 71.

16 *Ibid.*, p. 75.

nos hablan, a la realización total de nuestro ser. No nos hablan de una realidad medio para un fin, sino del fin mismo. El juego persigue el disfrute, el arte la creación y contemplación de nuevas formas, la experiencia religiosa nuestra unión con todo el ser, nuestra realización total.

No será, pues, una lectura histórica, como si la realidad de la que nos habla necesitara evolucionar con el tiempo, cambiara, se desarrollara, fuera histórica. No lo es. En este sentido es ajena a las coordenadas de espacio y de tiempo e independiente de ellas. Su profundidad y su verdad no está sometida a duración ni depende de ella. Y sin embargo como se da en la realidad que conocemos, que es material y humana, contingente y temporal, es aquí donde hay que verla. Porque no es otra realidad que ésta, vista en toda su plenitud.

Etty Hillesum, cuya personalidad espiritual ha sido recientemente descubierta para todos nosotros, es un ejemplo de los más patéticos de esta lectura por ser ella judía y hacerla donde la hizo, en la Amsterdam ocupada, en el campo de concentración de Westerborky ... en Auschwitz: «Sólo quería decirle esto: la angustia es grande y, sin embargo, por la noche, por la noche, cuando el día transcurrido se ha hundido detrás de mí en las profundidades, me sucede a menudo que bordeo con paso ágil las alambradas, y siempre siento ascender de mi corazón —sin que yo pueda hacer nada, porque es así, todo es o procede de una fuerza elemental— el mismo hechizo: la vida es una cosa maravillosa y grande» (carta del 3 de julio de 1943)¹⁷. «La vida es muy bella» repite incesantemente ella.

No es una lectura histórica, y sin embargo tenemos que hacerla en el único tiempo y realidad que tenemos. Otra lectura sería desarraigo y escape.

17 Carta citada en Paul Lebeau, Etty Hillesum. Un itinerario espiritual: Amsterdam, 1941 - Auschwitz, 1943, Sal Terrae, Santander, 2000, p. 194.

Por ello tampoco puede ser una lectura en función del logro de fines prácticos. En cada momento, cada día nuevo, la lectura tiene que ser absoluta y total en sí misma.

En fin, tiene que ser una lectura donde no haya dicotomía entre contemplación y compromiso, reflexión y acción, teoría y praxis. Procediendo así, dividiríamos lo que tanto en el hacer como en el pensar, en el recibir como en el amar, tiene que ser uno. Porque la realidad en su plenitud no conoce separación ni discriminación. Esta exigencia de unidad fue algo que también Etty Hillesum comenzó a descubrir: «No tenemos derecho a vivir sólo con los valores eternos. Esopodría degenerar en la política del avestruz. Vivir totalmente tanto en el exterior como en el interior, no sacrificar nada de la realidad exterior a la vida interior, ni tampoco al revés: he ahí una tarea exaltante» (25 de marzo de 1941)¹⁸.

Naturaleza simbólica de las “verdades” cristianas

Lo dicho en general de la naturaleza de lo religioso y de su lectura es totalmente aplicable, y hay que aplicarlo, a lo religioso cristiano. Su naturaleza simbólica no es diferente de lo religioso expresado en las demás tradiciones religiosas. Aunque los contenidos sean culturalmente diferentes, el lenguaje en el que son expresados es el mismo, el lenguaje de lo simbólico, con la especificidad que lo simbólico presenta en el dominio de lo religioso, y su lectura debe ser la misma, simbólica.

Recuperar la conciencia de la naturaleza simbólica de las “verdades” cristianas, es sumamente importante para el cristianismo, más que para otras tradiciones religiosas, porque no es de esta manera como se suelen percibir y leer en él. Por “verdades” cristianas estamos entendiendo aquí los diferentes misterios y dogmas cristianos, e incluso conceptos, como el mismo de Dios, revelación, reino o reinado de Dios, bienaventuranzas,

18 Paul Lebeau, op. cit., p. 125.

seguimiento de Cristo, etc. Estas “verdades” no suelen ser entendidas en el cristianismo simbólicamente, apuntando a una experiencia inexpresable que trasciende espacio y tiempo, sino objetiva e históricamente, como acontecimientos, que ya acontecieron o van a acontecer en la historia.

Muy probablemente por la manera como Israel experimentó la presencia y manifestación de Yahvé, en epifanías ligadas a su historia como pueblo, y por la helenización que muy pronto sufrió el cristianismo, éste, con la excepción de interpretaciones cristianas alternativas como fueron las gnósticas, pronto se pensó en categorías cósmico-históricas, con la consecuencia de objetivación e historización, hasta nuestros días, de las “verdades” en ellas expresadas.

Con todo y todo, quizás el judaísmo tuvo más sentido de la trascendencia de Dios. Pero no así el cristianismo. El judaísmo tuvo muy claro que Dios es incognoscible, siendo ésta la razón, según Erich Fromm, de por qué la Biblia hebrea tiene tan poca teología¹⁹. El cristianismo tuvo más bien claro lo contrario y por eso hizo mucha teología. En todo caso aquí hablamos de “verdades” cristianas, de concepciones dentro del cristianismo.

Estas “verdades”, entendidas de una manera cósmico-histórica, tendrían y seguirían también una secuencia cósmico-objetiva. La primera “verdad” sería la de la Creación: Dios creó el mundo. A ella seguiría la Palabra, y ésta expresándose en forma gradual, según la sentencia de la Carta a los Hebreos 1,1: «Muchas veces y de muchos modos habló Dios en el pasado a nuestros padres por medio de los profetas; en estos últimos tiempos nos ha hablado por medio del Hijo». En “la plenitud de los tiempos” Dios se hace hombre, o la verdad de la Encarnación. A partir de aquí la secuencia de verdades es la de la propia vida de Jesús de Nazaret, esto es Nacimiento, Vida, Pasión-Muerte-Resurrección y

19 Erich Fromm, *Y seréis como dioses*, Paidós, Barcelona 2000, p. 47.

Ascensión, reforzándose con ello aún más la dimensión pretendidamente histórica de las “verdades” anteriores. Luego seguiría la venida del Espíritu Santo y por último, volviendo a recuperar la dimensión cósmica, como acontecimiento último cósmico-histórico tendría lugar la segunda venida del Señor y la recapitulación de todas las cosas por Cristo en Dios.

Es cierto que se puede hablar, y así se ha hablado, en términos de una secuencia más simplificada, de Creación y Redención simplemente, como si se tratase de verdades acontecimientos-verdades condensables. Como se puede recordar que, por ejemplo, en el Evangelio de San Juan, Resurrección y envío del Espíritu forman parte del gran acontecimiento pascual. Pero no por ello el carácter secuencial y la naturaleza cósmico-objetiva de los misterios reseñados desaparece. Todos ellos constituyen otras tantas actuaciones de Dios en el cosmos y en la historia. Se trata, o al menos así nos los presentan, de verdaderos acontecimientos, cósmico-históricos y, por tanto, reales, con realidad de objetividad; y sucesivos, un acontecimiento sucediendo (superando) a otro y en esa sucesión acercándonos a un fin, la recapitulación de todas las cosas en Dios.

También es cierto que la teología cristiana hablará del misterio de la Muerte-Resurrección como del misterio “central” de la fe cristiana. Lo es, sin duda, en un interés argumentativo y apologético, según aquello de «si Cristo no ha resucitado, vana es nuestra fe y nosotros somos los más desdichados de todos los hombres», (1 Cor 15, 17 y 19). Lo es también, porque interpretada la Resurrección de Jesús de Nazaret como una resurrección “para” nosotros, la posibilidad de una sobrevivencia feliz para siempre, la realidad más deseada por muchos, quedaría garantizada. Pero no lo es en el sentido que en sí concentre todos los demás misterios o verdades y pueda ser la expresión de todos. Es un acontecimiento muy importante, centralmente argumentativo en un cristianismo de “verdades” y por ello se le califica de

central, pero en una secuencia de otros acontecimientos igualmente verdaderos y objetivos.

El objetivismo cósmico-histórico con el que el cristianismo lee y presenta sus verdades es, pues, un hecho. Más aún, es una reivindicación del mismo cristianismo. Sin la dimensión cósmico-histórica de sus verdades no se sentiría cristianismo. Es en esta dimensión que el cristianismo mismo siente encontrar su originalidad. Y es por ello que la reivindica.

A este respecto hay que aceptar que a Dios se le pueda “ver” en el cosmos y en la historia, que bien ha podido ser ésta la mejor experiencia del pueblo de Israel y del cristianismo o de los cristianismos, y que en tal sentido constituya su originalidad simbólica y cultural. Hemos insistido, con todas sus consecuencias, que la Realidad, el solo objeto de la experiencia religiosa genuina, sólo se da en la realidad. Muy bien, pues, Dios, si así llamamos a la Realidad, puede ser visto en el cosmos y en la historia. Pero nunca objetivamente, ni su actuación o presencia podrá ser presentada como tal. Dios no actúa objetivamente ni en el cosmos ni en la historia, no está ni actúa en ellos como una especie de ingeniero, menos aún de alfarero. El Dios “visible” en el cosmos y en la historia es el cosmos y la historia vistos en su transcendencia, en su absolutez, en su gratuidad, no como realidades que tienen que ser explicadas deístamente.

Aunque sea de paso, en este punto hay que señalar lo poco que ayudan las concepciones antropomórfica, personalista y ontológica de Dios²⁰. Las dos primeras, porque les es inherente la representación de un Dios actuando objetivamente en el cosmos y en la historia, y la segunda, más filosófica, porque se representa a Dios fundamentando objetivamente las cosas, cuando Dios y objetividad son incompatibles. Así cuando en términos de fe decimos

20 Ver en a este respecto la magnífica exposición de Raimon Panikkar en su obra *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996, pp. 194-209.

que Dios es creador, que Dios habló, envió su Hijo, o hablamos de su Reino o Reinado, no estamos afirmando hechos objetivos y que, como tales, supongan una intención, un plan, un proyecto. Por más salvíficas que nos las imaginemos, Dios no tiene estas preocupaciones objetivas, no las necesita, y nosotros tampoco.

Pero si en el cristianismo el objetivismo cósmico-histórico es un hecho, el mismo no termina aquí. Al objetivismo con el que el cristianismo lee sus verdades, aquí sí, centrales, se añade el objetivismo con que adhiere a ellas, éste a su vez resultado del objetivismo con el que lee la vinculación salvación-“verdades”. Éstas, como objetivas que son, tienen que ser creídas, creídas en el sentido de aceptadas y acatadas por el entendimiento y por la voluntad. No en orden a hacer de las mismas una experiencia, la experiencia por antonomasia, sino un objeto de fe, el supremo si se quiere, en sentido de aceptación, que se siente necesario para vivir una vida moral en consecuencia. Dado que las “verdades” objeto de fe son de un orden sobrenatural o divino, la fe aquí desempeña la función de aceptar que Dios hace y hará por nosotros lo que nosotros no podríamos hacer por nosotros mismos. Sin la fe, esta nueva vida moral sería imposible. De ahí el objetivismo reforzado que resulta: vinculación objetiva entre “verdades” y salvación, necesaria adhesión objetiva a las “verdades” aceptándolas plena y totalmente, y dimensión objetiva de las verdades en sí. Es fácil, pues, imaginarse sus consecuencias objetivistas, por ejemplo, imaginarse un Dios interviniendo en la historia o, expresado de manera más sutil, haciendo con nosotros la historia, como puede leerse en las teologías progresistas actuales.

Dios no interviene ni en el cosmos ni en la historia. Ni el origen ni el fin del cosmos es ocupación de Dios, como tampoco lo es la conducción de la historia humana. Cosmos e historia son realidades autónomas, la historia en particular como visión del tiempo es una construcción humana, se explican por sí mismas, no por alguna causa externa. Pero, además, si éstas causas existieran, si de verdad Dios hubiera intervenido y todavía interviniera

en el cosmos y en la historia, no son intervenciones de este tipo, objetivas, las que nos van a salvar, si por salvación entendemos realización plena y total. En el mejor de los casos tales intervenciones seguirían siendo realidades “penúltimas”, en el lenguaje de Paul Tillich, muy penúltimas. ¿Dónde encontraríamos las realidades o, mejor, la realidad “última”, la experiencia de la realización plena y total? ¿Dónde queda el resto de la realidad? ¿Qué pasa con la realidad real, y que sin embargo no es cósmica ni histórica, y nunca será aprehensible en términos objetivos?

Frente a todo ello hay que reivindicar, pues, la naturaleza simbólica de las “verdades” cristianas y hacerlo radicalmente. Porque se dirá que cuando el cristianismo habla de Creación, Revelación, Nacimiento de Dios y de otros misterios lo está haciendo simbólicamente, porque los acontecimientos que refiere superan todas las palabras. Pero eso no basta, esta manera de hablar de raíz está inficcionada de objetivismo. No basta con hablar simbólicamente si lo que se pretende expresar es considerado objetivo, empíricamente real, haya o no haya testigos de ello. Esta manera de hablar no es simbólica, sigue siendo profundamente sígnica. Se sigue hablando de “verdades”, no de la experiencia religiosa. Hay que tomar conciencia de que cuando en el ámbito de lo espiritual y desde él hablamos simbólicamente con propiedad, estamos hablando de un conocimiento sin formas, de una experiencia única y totalmente experiencia, sin formas ni contenidos, por tanto, sin acontecimientos ni “verdades”. Cuando el cristianismo habla, pues, simbólicamente de Creación, Revelación. Nacimiento. Resurrección, primera y segunda venida del Señor, hay que entender que las mismas son simbólicas con respecto a nosotros, pero que, con respecto a la realidad o dimensión a la que apuntan, no están significando nada, sino pura y total experiencia, conocimiento sin forma.

Y otro tanto habría que decir, y hay que decir, del mismo concepto de Dios y de categorías como Reino o Reinado de Dios, Bienaventuranzas, seguimiento de Cristo, etc. Mirando

a la realidad a la que apuntan, en primer lugar es la misma, no expresan realidades diferentes. Y en segundo lugar ésta es una realidad inefable, que no se puede objetivamente nombrar ni verificar, sólo experimentar. Así, por ejemplo, el seguimiento de Jesús de Nazaret. ¿Cómo hablar de él en términos objetivistas, por tanto cultural, social y políticamente comprobables, si lo que llamamos Cristo es una realidad inefable? No cabe aquí un lenguaje objetivista. Seguir a Jesús de Nazaret es hacer la misma experiencia que él hizo, hacer la experiencia del Cristo, verlo donde él lo vio y actuar desde esa experiencia y movido por ella. Pero esto es muy diferente de una imitación actualizada de él o de la apropiación de ideas, valores y rasgos en él que nos parecen más útiles para el mundo de hoy. Cristo como realidad y como experiencia es inefable, e inaprehensible en términos de utilidad.

La naturaleza de las “verdades” cristianas es simbólica y como simbólica apunta a una experiencia total, sin forma ni fondo. No apunta a verdades de origen sobrenatural y/o divino, pero al fin de cuentas bien comprensibles y lógicas.

Entonces, ¿para qué la existencia de tantos símbolos religiosos y la diversidad existente entre ellos? ¿Espiritualmente hablando sería no pertinente tanta diversidad? ¿Sería todo ello irrelevante o, peor aún, un juego? En absoluto. Aunque la Realidad a la que apuntan es la misma, la realidad en la que hacen la experiencia de aquélla y simbólicamente la expresan es diferente, y aquí está su riqueza simbólica junto con la fuerza de remitirnos a la Realidad. Si la Realidad está en la realidad, y no fuera de ella, es en todos los resquicios de ésta donde podemos encontrar aquélla. Cada tradición religiosa, por razones históricas y culturales, ha tenido, por así decir, y tiene sus nichos privilegiados (no exclusivos ni excluyentes) de realidad, en definitiva de realidad humana, pero también cósmica e histórica, que ella más ha cultivado, donde ella tiene más “experiencia”, en la que es más

sabia, y esto es lo que nos ofrece, una gran riqueza, una riqueza, tan difícil como costosa, que no se debe perder. El cristianismo nos ofrece la suya.

Los nichos de la realidad donde el cristianismo ha visto y ve a Dios es el cosmos, pero más aún la historia, la historia de los pueblos, el prójimo, los pobres, ... De ahí su mensaje indivisible de las Bienaventuranzas y del amor. Todavía recientemente, entre 1941 y 1943, una mujer religiosamente particular, influida a trazos por la fe judía y la fe cristiana, pero tan al margen de la sinagoga como de la iglesia, Ety Hillesum, varias veces aquí citada, sintió de nuevo a Dios y sintió su presencia en los nichos más inhumanos de la existencia humana; nichos como los campos de concentración, en los que hasta su muerte y aún durante tiempo después, no por eso, la inhumanidad desapareció. Pero ella lo "sintió". Ahí, sin salirse de esa realidad pero también sin validarla jamás, hizo lo que fue su experiencia religiosa genuina. Realizó al pie de la letra lo que Thomas Merton considera debe ser el mensaje del hombre y mujer espirituales en el mundo de hoy: «Ser humano en la más inhumana de las épocas: guardar la imagen del hombre, pues es la imagen de Dios»²¹, porque lo realizó en el lugar más inhumano conocido, en el corazón mismo del Holocausto.

En este sentido, la experiencia cristiana, tomada aquí experiencia cristiana como la realidad donde encuentra la Realidad y cómo la encuentra, constituye una riqueza y una sabiduría que, aunque no sean exclusivas ni excluyentes, no se deben perder. Porque no es fácil encontrar la Realidad y hacer la experiencia en las situaciones de inhumanidad donde lo ha hecho el cristianismo: en todo lo humano... hasta en lo más inhumano de lo humano. Por ello cada gran símbolo cristiano, a la vez que apunta a la experiencia sin forma ni fondo, arroja una gran luz sobre la realidad de acá, y cuando es cuestión de Encarnación, Vida

21 Thomas Merton, *Incursiones en lo Indecible*, Sal Terrae, Santander, 2004, p. 15.

de Jesús, Cruz-Muerte-Resurrección, Pobres, Bienaventuranzas, sobre los espacios y aspectos más inhumanos de la condición humana y aún en éstos, ayuda a descubrir el Amor, la Belleza, la Gracia, y da fuerzas para ser testigo de ellas y luchar por ellas, y ello desde la experiencia sin fondo y por ello siempre creadora e inagotable.

Lectura simbólica de “verdades” cristianas centrales

Tomada conciencia de la naturaleza simbólica de las “verdades” cristianas, su lectura no puede ser más que simbólica, sin perder por ello lo que culturalmente estas verdades tienen de propio, al contrario, conservándolo y dando cuenta de ello.

Decíamos que en tanto simbólicas las “verdades” centrales cristianas son unas y totales. Ello implica que, en su realidad experiencial, cada “verdad” es autosuficiente en sí misma, porque es plena y total, y como plena y total cada una comprende en sí a todas las demás o, mejor aún, cada una es todas las demás. No son, pues, muchas verdades, sino una sola. Las “verdades” cristianas no son muchas verdades sino una sola verdad. De ahí la nota también bien característica de los hombres y mujeres espirituales cristianos, de expresarlo todo con una sola palabra, diríamos en una sola “verdad”, por ejemplo, Dios, Padre, Amor, e incluso con ninguna (silencio total), la mejor manera de expresar lo que es, uno y todo. Y ello, sin sacrificar la riqueza que parecería estar mejor salvaguardada en la pluralidad de “verdades”. Porque la riqueza no está en la formalidad del símbolo sino en la experiencia desde la que se formula y a la que el símbolo apunta.

Un ejemplo sumamente elocuente de este criterio de expresión y de lectura lo constituye el Maestro Eckhart. Es un hombre de una gran formación teológica, además de filosófica, como teólogo y filósofo medieval conoce muy bien las grandes “verdades” cristianas, los grandes misterios cristianos. Sin embargo en

su lectura simbólica del cristianismo le basta con una expresión simbólica, Nacimiento, el misterio y verdad del nacimiento inseparable de Dios en su Hijo y en nosotros. En esta verdad-experiencia se compendian todas las demás. El cristiano o cristiana que realiza esta verdad ha realizado toda la fe cristiana. Por ello es que en muchos sermones sólo de este nacimiento habla, para ser más precisos, de “nacimiento” y de desasimiento o despojamiento (“ser separado”) de todas las criaturas, precisamente para que Dios pueda nacer en nosotros. Y es que bien entendido este acontecimiento, se ha entendido todo. Y no se le puede acusar de practicar reduccionismo en las verdades cristianas, en modo alguno.

El ejemplo es más completo aún cuando se observa que en buena lógica, la lógica de los acontecimientos considerados en su ocurrir temporal, si se puede hablar como habla él de Nacimiento, es porque antes se dio Encarnación y antes aún Creación. Ekhart lo sabe muy bien, y por ello habla también de estos dos misterios, anteriores “en el tiempo” como él diría. Pero si al final de cuentas, el término simbólico con el que más se queda es el de Nacimiento, es porque vistos en su ser de “realidades eternas”, todos los misterios tienen el mismo tiempo y el mismo ser, un ser eterno y por ello presente, sin pasado ni provenir, indivisible, que Ekhart bajo la influencia del pensamiento de Plotino gusta llamar Uno, pero también Unidad, Deidad.

He aquí, pues, lo que significa una lectura simbólica adecuada de las “verdades” centrales cristianas, vistas estas verdades como los misterios cristianos o las actuaciones de Dios por excelencia: no leerlas como “verdades” ni como actuaciones objetivas de Dios en el cosmos y en la historia, sino como la experiencia sin fondo ni forma de la realidad sin fondo ni forma, que en términos cristianos llamamos Dios: Dios creador, Dios salvador, Dios redentor, Encarnación, Muerte-Resurrección, etc. Pero fijémonos ahora en el concepto mismo de Dios, sin duda un concepto simbólico. ¿Cómo leer simbólicamente este concepto?

Pues, de la misma manera. Como un concepto apuntando a la realidad una y total, y en este sentido él mismo en sí total y autosuficiente. Porque apunta a esa realidad como experiencia, invitando e induciendo a ella. Por ello, como decíamos más arriba, hombres y mujeres espirituales se pueden quedar con solo este nombre y les basta para expresar lo inexpressable, para expresar todo. No necesitan, además del concepto de Dios, de misterios, “verdades” o acontecimientos adicionales, que en el sentido propio nada añaden. Dios es la realidad sin fondo ni forma, experiencialmente conocido en una experiencia sin fondo ni forma. Dios es un concepto simbólico diciendo todo y a la vez no diciendo nada. Diciendo todo, porque apunta a la realidad una y total como ella en sí misma es, sin contenido ni forma, solamente experienciable; y a la vez no diciendo nada, porque no expresa algo que tenga contenido ni forma y, portanto, tampoco alguien, aunque lo concibamos tan diferente de nosotros que le llamemos Alguien, Tú, el Otro.

Imaginarse a Dios actuando, teniendo intenciones, planes y proyectos, es una forma poco adecuada, en el fondo errónea, de representarse a Dios. No es la forma simbólica de captar su nombre. Por ello dirá Corbí, hay que utilizar el nombre de Dios como si no se utilizara²², sin suponerle forma ni contenido alguno, pura indicación virtual hacia su experiencia.

Thomas Merton lo expresó muy provocativamente en términos de realidad y consistencia en un breve artículo a propósito de una novela de Julien Green²³. Si el mundo es la consistencia, porque es real, Dios, que es real, es «inconsistente». Por eso Dios es una amenaza para el mundo, pero sólo en la medida en que es inconsistente. «Un Dios que encaje en nuestro esquema del

22 Mariano Corbí, *El camino interior. Más allá de las formas religiosas*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001, p. 65.

23 Thomas Merton, *A cada cual su niebla* (la novela de Julien Green es *Chaque homme dans sa nuit*), en *Incursiones en lo Indecible*, pp. 35-40.

mundo para hacerlo serio y consistente no es Dios»²⁴. Es otra cosa. Porque Dios no es una pieza, ni siquiera la pieza principal, para que este mundo y la justicia funcionen, incluida la misericordia. La justicia y la misericordia son valores muy humanos muy deseables, pero como piezas del mundo son limitados, muy limitados y fácilmente terminamos obsesionándonos con ellos. Y nada que sea realmente divino, verdaderamente espiritual, puede ser objeto de obsesión. «¡Nadie se puede obsesionar con la misericordia!»²⁵. Dios concebido y vivido como pieza de este mundo ha dejado de ser Dios y cualquier valor vivido obsesivamente, como pieza necesaria de este mundo, ha dejado de ser cristiano, en el sentido de que ha dejado de ser evangélico.

Por lo demás, decir que Dios es un concepto simbólico es expresar la relatividad del mismo. Relativo por lo arcaico, por las connotaciones que lleva, por lo pobre que resulta para expresar lo que con él realmente se quiere expresar. Etty Hillesum, occidental pero no perteneciente a ninguna religión, y que así llegó a utilizar el nombre de Dios con tanta profundidad personal como distancia institucional, fue algo que también ella descubrió: «¡Encuentro a veces tan primitiva esta palabra...! Finalmente, no es más que una parábola, un acercamiento a nuestra más grande y más constante aventura interior. Me parece que ni siquiera tengo necesidad de la palabra "Dios". A veces me produce la impresión de ser un grito primitivo, o de ser una prótesis útil. Y cuando a veces, por la noche, me vienen ganas de dirigirme a Dios y decirle a la manera de un niño: "¡Dios, decididamente las cosas ya no marchan!", es como si me dirigiera a algo que hay en mí, como si intentara reconciliarme con una parte de mí misma» (22 de junio 1942)²⁶.

Misterios o "verdades" centrales del cristianismo, Dios en tanto concepto simbólico, ... Jesús de Nazaret. Es frecuente en

24 Ibid., p. 39.

25 Ibid., p. 39.

26 Cita hecha por Paul Lebeau, op. cit., p. 105.

el cristianismo oír hablar del encuentro con Dios en Jesús de Nazaret. Más aún, se suele decir que tal encuentro es el centro del cristianismo. Ambas expresiones, encuentro y centro, son lecturas de Jesús de Nazaret ¿Cómo leer su persona a la luz de lo que venimos diciendo?

Ante todo, tomándolo como un símbolo. Jesús de Nazareth es mucho más que un símbolo, es alguien que hizo la experiencia de Dios y, haciendo o, mejor, siendo esa experiencia, es Dios. Esto es lo que testimoniamos cuando decimos que Jesús (histórico) es Cristo (trans-histórico), Jesús-Cristo. Pero como ser humano, por tanto histórico, social y culturalmente concreto, haciendo esa experiencia, es un símbolo o, si este término parece poco noble, un icono²⁷, de Dios mismo y del encuentro con él, de la experiencia misma. No es Dios sin mediación alguna. Su ser histórico que lo revela, lo mediatiza, es decir lo simboliza. Para nosotros es Dios en su experiencia total, en tanto Cristo, pero es símbolo o icono en tanto ser concreto²⁸. De hecho como a Jesús de Nazaret lo conocemos históricamente, como al Cristo que hay en él sólo simbólica y experiencialmente.

Y, en segundo lugar, haciendo una lectura simbólica de él. ¿Cómo? Dejándonos llevar simbólicamente, creativamente, experiencialmente, hacia la experiencia que él hizo. No quedando en él como puro símbolo o icono, por mucha emoción o sentimiento religioso que ello nos produzca, porque no pasaríamos de una experiencia moral y estética, ni sólo reconociéndolo o declarándolo como Dios, ajeno a nosotros. Porque en ambos casos la experiencia que él hizo y nosotros tenemos que hacer se haría

27 La expresión Cristo icono de la realidad total, por tanto de Dios, y de todos nosotros, es recurrente en la obra de Raimon Panikkar, *La plenitud del hombre. Una cristofanía*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

28 Cada vez más los teólogos expresan esta diferencia diciendo que todo Jesús es Cristo pero no todo el Cristo está en Jesús de Nazaret, o afirmando que Cristo no es monopolio de ninguna cultura, iglesia o religión, sugiriendo así que Jesús es el Cristo pero no sólo él.

imposible. De nuevo aquí, el objetivismo obturando la experiencia religiosa y, en este caso, religiosa cristiana.

Sólo visto y leído simbólicamente, experiencialmente, es como Jesús se convierte para nosotros en Cristo, en lugar de encuentro con Dios y se recupera así la originalidad cristiana, que en cuanto cristiana sin duda consiste en el encuentro personal con Cristo, un encuentro que no difiere del encuentro con nosotros mismos y con la realidad como en sí misma y somos. De ahí que se haya podido decir que Jesús de Nazaret es el icono de la realidad y de nosotros mismos.

Ninguna “verdad” cristiana, por muy central que sea en el cristianismo, y recordemos que en la experiencia espiritual cristiana como en cualquier otra, no hay centro alguno, puede ser leída objetivamente. Ninguna. Al contrario, más importante es una verdad, un misterio, un dogma en el cristianismo, más simbólicamente debe ser leída. Esta podría ser nuestra conclusión final. Pero no quisiéramos terminar nuestra participación sin, una vez más y al final, como colofón, expresar sin embargo el valor “espiritual” de las verdades cristianas comentadas, aún tomadas en su expresión simbólica y, por tanto, cultural.

Lo hemos expresado, y lo repetimos, las “verdades” centrales cristianas, aún tomadas en su expresión cósmica, histórica y humana, tienen el gran valor, no exclusivo del cristianismo pero sí reiterada y enfáticamente cultivado en él, de testimoniarnos hasta qué extremo en la realidad está la Realidad o, expresado en términos cristianos, Dios. Hasta el extremo de no quedar extremo. En toda realidad, por deshumanizante y degradante que sea, hay Realidad, ésta no desaparece, Dios está presente. Esa misma realidad en sí misma considerada es la Realidad, es Dios. De ahí la esperanza, no como deseo de algo a realizarse en el futuro sino como experiencia en el presente, experiencia de lo invisible²⁹.

29 Cf. Raimon Panikkar, *El silencio del Buddha*, p. 45.

De ahí el Amor, la gratuidad, la creación. De ahí la capacidad para inspirar y construir otros mundos posibles.

No sólo toda realidad es Realidad, es Dios, sino que en la realidad más portadora de negación y de muerte el cristianismo ve más Vida, más Realidad, más Dios, si es que aquí cabe hablar de «más», que de hecho no cabe. La explicación de esta paradoja habría que encontrarla en el hecho de que la muerte del yo es una condición para que nazca el Yo y, en el fondo, una gracia.

En todo caso, he ahí un gran aporte humano-espiritual del cristianismo a nivel mismo de la cultura, el gran aporte, después del mayor aporte de todos, patrimonio común de todas las grandes tradiciones religiosas y de sabiduría, la experiencia de lo que llama Dios, y que no es otra cosa que la experiencia de la realidad como en sí misma es. En este sentido, y sin contradicción con lo que expresamos más arriba sobre la no pluralidad de verdades o misterios cristianos, porque en la experiencia religiosamente genuina no hay contenidos, menos aún pluralidad de éstos, la pluralidad simbólica cristiana es bienvenida, constituye una riqueza. Salvación, Redención, Muerte-Resurrección aportan culturalmente una enseñanza que no la aportan los conceptos de Creación y Encarnación. Aportan una referencia a la kénosis como necesidad y como grandeza que culturalmente, simbólicamente, no está presente en categorías como Creación y Encarnación.

Por ello, además de que como simbólicas que son, las “verdades” centrales cristianas sólo simbólicamente pueden ser leídas —y tanto más simbólicamente cuanto más “centrales”—, mientras los símbolos en que se expresan tengan vida, hay que procurar que ninguno se pierda. Cada expresión simbólica tiene su riqueza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Corbí, Mariano, *Religión sin religión*, P.P.C., Madrid, 1996.

Corbí, Mariano, *El camino interior. Más allá de las formas religiosas*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001.

Fromm, Erich, *Y seréis como dioses*, Paidós, Barcelona, 2000.

Lebeau, Paul, Etty Hillesum. *Un itinerario espiritual: Amsterdam 1941 - Auschwitz 1943*, Sal Terrae, Santander, 2000.

Mahatma Gandhi, *Mi vida es mi mensaje. Escritos sobre Dios, la verdad y la no violencia*. Introducción y edición de John Dear, Sal Terrae, Santander, 2003.

Maestro Eckhart, *Obras escogidas*, Edicomunicación S.A., Barcelona, 1999.

Merton, Thomas, *Incursiones en lo Indecible*, Sal Terrae, Santander, 2004.

Muñoz García, Juan José, *Afinidad estructural de las experiencias estética, ética, metafísica y religiosa*. Tesis doctoral, Departamento de Filosofía (Hermenéutica y Filosofía de la Historia), Universidad Complutense, Madrid, 1999.

Panikkar, Raimon, *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996.

Panikkar, Raimon, *Entre Dieu et le cosmos. Entretiens avec Gwendoline Jarczyk*, Albin Michel, París, 1998.

Panikkar, Raimon, La plenitud del hombre. Una cristofanía, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.



Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones de
la Universidad Nacional, en el mes de octubre del 2006.

La edición consta de 500 ejemplares,
en papel bond 20 y cartulina barnizable.