

La obra frente al contexto

POR
R. SANMARTÍN

Quisiera comenzar a abordar la relación entre el arte y el contexto cultural a partir de algunas citas recientes de directores de cine recogidas en los medios de comunicación.

En la entrevista de Sol Alameda a Fernando Trueba, decía éste que «todo lo que sé del público es a través de un sondeo malísimo, porque está basado en una sola persona: yo mismo. Si soy honesto con esa persona, probablemente conecte con los demás. Si soy honesto y ese día, además, estoy brillante, si consigo seducirme, es posible que consiga seducir a alguien más».

Por su parte, A. Fernández-Santos, recogiendo una conversación de hace treinta años entre Jean Renoir y Roberto Rossellini señalaba cómo, a juicio de Renoir, las primeras películas eran hermosas «porque la técnica era entonces difícil... Y si Vd. y yo, Roberto, nos volvemos hacia la Televisión es porque la TV está en situación técnicamente primitiva, lo cual puede devolver a los artistas el espíritu combativo del cine inicial». Concluía su artículo Fernández-Santos comentando un reciente renacer del cine por su vuelta «a la vieja pasión artesana, al *oficio* en cuanto conquista de la perfección desde el esfuerzo... la clave (está en la) búsqueda... de la abundancia desde el despojo... (en) un retorno a la dificultad perdida... del descubrimiento de la luz desde la penumbra... el cine en cuanto verbo de este tiempo resurge ya de sus cenizas y recobra el esfuerzo de la elocuencia, como Demóstenes, desde la tartamudez».

Citas similares, no ya sobre cine, sino sobre pintura, poesía, etc., podrían multiplicarse. En ellas una de las cosas que sorprende es la repetida alusión de creadores, críticos y usuarios de las obras de arte, a la dificultad, al esfuerzo, al cambio de medio expresivo como acicate, junto con ese énfasis en la autorreferencia y la honestidad o autenticidad del sujeto como claves del fenómeno artístico. En esa misma línea señala Tàpies que «el momento creativo va desarrollándose a medida que se realiza la obra, a medida que

surgen problemas en el estudio... A medida que cambian las circunstancias, yo cambio y a veces tengo necesidad de resituarme... Mi ideal es y ha sido siempre hacerlo cada día un poco mejor» (1990: 30-32). Por su parte, reconoce Chillida que «dibujaba bastante bien. Dominaba el oficio... (pero) el arte no puede ser esto, no puede ser un problema tan fácil... Pensé que tenía que frenar esa facilidad, y se me ocurrió dibujar con la mano izquierda para que mi cabeza, mi inteligencia y mi sensibilidad no fueran por detrás de mi mano. Quería invertir el proceso. Quise que mi mano fuera un instrumento al servicio de todo lo demás. Nunca me ha gustado la facilidad» (1990: 28). Lo mismo sucede en el arte de la interpretación según Jack Lemmon: «Actuar no ha sido nunca fácil para mí... Trabajaba tanto para apropiarme de los personajes y desarrollarlos, que aquello se convertía en una especie de lucha a muerte... Trabajo sobre el miedo... nunca se debe estar seguro de poder hacer un papel» *El País*, 3-10-90: 39). Asimismo, para *La Fura dels Baus* su trabajo «ha sido un esfuerzo muy serio, hemos sido un grupo muy ético» (1988: 43). Incluso en la soledad del escritor reconoce Muñoz Molina que «cuando me pongo a escribir padezco un terror invencible... después del primer folio ha de suceder otro, y entonces la desazón parece perpetua... Lo único que es verdad es la página en blanco. Uno tiene que demostrar constantemente el don de la literatura. Escribir mejor es el éxito de un escritor, como decía Graham Greene, y no hay otro. La hora de la verdad se produce como en los toros: hay una línea y luego otra» (1989: 75).

Si bien es continua esa pugna moral con uno mismo ¿dónde queda entonces el contexto, la época y la tradición? Siempre hemos reconocido la importancia de la incidencia del componente subjetivo en el arte, pero ¿cómo conecta la subjetividad con el contexto? Las coincidencias en el estilo, el cambio del arte en el tiempo, o la presencia en las obras de arte de múltiples aspectos del contexto, testimonian algún tipo de relación, de recíproca dependencia, de historicidad y no sólo de universalidad. Decía Ramón Gaya que una «atrevida pintura de Giotto estará fuera siempre, sucediendo *fuera y sucediendo siempre*, en un ahora continuado, al aire libre» (1984: 21-22). Es precisamente esa relación entre historicidad y universalidad una de las dificultades con la que tropieza nuestro esfuerzo para comprender el fenómeno artístico, pues si bien el arte sólo alcanza su plenitud, sólo cumple su papel cuando nos permite ese acceso a contenidos universales del Hombre, eso sólo lo consigue a través de su historicidad.

Generalmente se ha estudiado esa relación subrayando los rasgos que del contexto quedan reflejados en la obra, bien porque la obra reproduce objetos, situaciones, símbolos, etc., propios del contexto, bien porque el estilo o modo de formarse la obra acoge formas análogas al modo como se organiza la sociedad, estudiando la obra bajo la metáfora del espejo, realista o estructural, del contexto (Otten, 1971). En otros casos se interpreta el arte en función de los hábitos visuales y cognitivos de los actores (Baxandall, 1972) o situando las obras dentro de un espacio cualitativo cultural, definido por

un conjunto de dimensiones semánticas que proporcionan el orden básico de una cultura (Zulaica, 1987). Todos esos acercamientos constituyen excelentes instrumentos de análisis. Pero en la medida en que las obras de arte son sobre todo objetos diseñados para ser gozados antes que analizados y, consecuentemente, el arte como fenómeno reside en su goce, en la vivencia de la creación y del uso de la obra, quizá centrando en ello la atención podría obtenerse una más fiel comprensión de lo que el arte dice a los actores sociales y de lo que ello nos dice sobre su cultura. En tal caso convendría analizar las condiciones de producción de esas vivencias tomando el contexto no sólo como objeto reflejado, como conjunto de hábitos o como espacio cualitativo, sino también como marco del sentido, como parte o componente sustancial del fenómeno al cual le provee de límites y horizonte, y frente a él la obra más que reflejarlo se yergue como contrapunto.

Interpretando la obra de Iser señala Warning cómo los elementos del «repertorio» de los textos de ficción que toman como referencia la realidad extraliteraria, no constituyen «una repetición, una copia de referentes extra-textuales, sino una respuesta a ellos... el texto de ficción no representa una reproducción sino una intervención en el sistema de sentidos. Los textos de ficción no reflejan el medio sino que reaccionan frente a él» (1989: 29). De acuerdo con la perspectiva de la Estética de la Recepción habría, pues, que situar el lugar del arte como fenómeno en «la convergencia de texto y lector... (y en ese sentido) la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector» (ibíd.: 149). «El texto de ficción se presenta más bien como una reacción a los sistemas semánticos (del contexto)... Visto así, el texto no es ni un reflejo ni una desviación de una realidad rigurosamente determinada, sino que debe ser entendido como una relación interactiva por la que sus funciones elementales se captan en el contexto de la realidad» (ibíd.: 183). Todo lo cual, obviamente, puede predicarse de los demás campos del arte, sin limitarlo al caso de la literatura.

Los artistas entrevistados durante el trabajo de campo reconocen que en su trabajo inciden básicamente tres tipos de contexto: el local, el histórico y el internacional. Con ello aluden a su enraizamiento en su cultura local, a la tradición en su medio expresivo, y al profesional, refiriéndose en este último caso al conjunto intersección formado por aquellos con quienes se identifican profesionalmente y por la serie de dilemas y problemas que, desde su punto de vista, como ciudadanos del mundo, tipifican nuestro tiempo. Así, para Barceló, por ejemplo, «el discurso de la pintura es un discurso que es absolutamente internacional y abierto continuamente... los pintores con los que estoy dialogando están a bastantes millones de kilómetros de distancia ahora mismo. La fertilidad de la pintura consiste en este diálogo» (Calvo, 1990: 45). Es este último tipo de contexto el que les preocupa y en el que contrastan la propia obra y la ajena, a mi entender, por la propia naturaleza del arte.

Si consideramos a las obras de arte como objetos provocadores de la experiencia de cualidades radicales de la existencia (a través de la comuni-

cación) y creados en defensa de la certeza de tales experiencias frente a la fugacidad de su presencia, entenderemos que el arte, para producirse, se sitúe allí donde la experiencia puede ser radical. Para ello cuenta con estrategias constructivas que configuran las obras de arte de un modo reconocible, calificado muchas veces como ficción. Tal calificación se entiende con frecuencia como diferencia frente a la realidad cotidiana a la que de un modo u otro el arte alude e interpela. Bien visto «ficción y realidad no pueden comprenderse ontológicamente, sino más bien como relación de comunicación... En lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad... Si la ficción no es realidad, no es tanto por carecer de los predicados necesarios de realidad, sino por ser capaz de organizar la realidad de manera que pueda ser comunicada» (Iser, 1989: 166). Es la distancia que establece la obra seleccionando y organizando elementos de la realidad, lo que le permite comunicar experiencias radicales de la existencia a través de la ficción. Precisamente su carácter ficticio es lo que le permite situarse frente a la realidad cotidiana e intervenir en ella interpelándola, ya que la obra se constituye en una singular tensión polar con los sistemas semánticos presentes en el contexto social en el que nace la creación artística o tiene lugar su uso y disfrute. Si la cultura, como sistema simbólico-semántico compartido, nos define la realidad, su transformación, su historia, nos prueba siempre su precariedad, su contingencia, el siempre limitado alcance de sus horizontes, la inevitable finitud, parcialidad y sesgo que implica —sobre un fondo que oblitera— para constituirse en contexto del sentido de la experiencia. Frente a tal contexto «el texto de ficción (como todo otro tipo de obra de arte) conoce las posibilidades dominantes de sentido, tanto virtuales como negadas... (pero) no reproduce los sistemas semánticos dominantes. Se refiere más bien a lo que en ellos es virtual y negado, y por lo tanto excluido. Esos textos son ficticios en la medida en que no remiten ni al sistema semántico correspondiente, ni a su validez, sino más bien al horizonte del sistema y a sus fronteras. Los textos se refieren a algo que no está contenido en la estructura del sistema, sino que está actualizado como su límite» (ibíd.: 183). Esto es, «la literatura tiene lugar en el límite de los sistemas semánticos que dominan en cada época... Como la literatura reacciona ante lo que la configuración histórica de un sistema problematiza, pone de relieve los puntos débiles de la validez de esos sistemas, y permite así reconstruir el horizonte de los problemas» (ibíd.: 184). Es así, en el límite entre el sentido y el sinsentido —de modo similar a como la ciencia sólo aporta sus productos en el límite entre lo conocido y lo desconocido— donde la experiencia puede ser radical, siendo por ello ese el lugar donde se sitúa el fenómeno artístico, para apresar tan fugaz experiencia en la creación y darle nacimiento en el uso y goce de la obra. Sólo entonces, en su encuentro, subjetividad y contexto nos son accesibles como experiencia, y reconocibles sus figuras destacadas o subrayadas desde el contraste de la ficción. Nuestra incoada naturaleza humana cobra una figuración reconocible, se hace carne,

sujeto, persona, cuando en la experiencia somos radicalmente enfrentados con sus límites. El límite que nos recorta nos define. La experiencia del límite es nascente, poética, creadora.

«La palabra del poeta es también una invitación a la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de éstos», señala J. A. Valente (1982: 76). «Debemos ser conscientes de que estamos rodeados por enigmas. Y debemos tener el valor de mirarle a los ojos a esos enigmas», decía Schoenberg, «pues los enigmas son una imagen de lo inconcebible» (1987: 56). Frente al límite de la vida, en esos bordes del mundo en los que, teniendo aún experiencia de nosotros y de la existencia, la cultura ya no nos ofrece nombres adecuados ni suficientes con los que designar nuestras vivencias, nace la experiencia de la radicalidad del ser como un destello de certeza que el arte pretender apresar. Pero el modo como nos acercamos al límite, la definición de las fronteras humanas, o su encarnación en los dilemas básicos y centrales de nuestra condición, es algo que marca en cada momento histórico ese más amplio espacio cultural compartido constituido por los logros y por el estilo de la civilización. Por ser ése el horizonte en el que se ve interpelado el actor ante los límites humanos en él definidos y por devenir, entonces, radicales los planteamientos, es por lo que opera como marco del ejercicio profesional. La creación surge como fruto de una atención rigurosa a esa interpelación, intentando ser fiel a su experiencia, evitando, en esa lectura de la incidencia del contexto en uno mismo, cualquier sobreimposición o artificio, lográndose la obra de arte sólo si se apresa con exactitud tal experiencia. Por eso dice C. Bousoño que «en la poesía no hay error», no porque quepa cualquier cosa y por tanto la infinitud de la subjetividad carezca de referente objetivo, sino porque, a diferencia de la ciencia, no se funda ni se sitúa el arte en la aproximación probabilística, sino que la creación poética o es exacta, precisa, objetiva, o no es poesía. Eso implica que el creador ha de situarse en una posición propia y propicia para su trabajo: «La creación, no sólo es una humildad, sino una obediencia» (Gaya, 1984: 51). «Todo pintor, ante la tela en blanco, o como yo, ante la tela preparada, porque no soporto esa abstracción absoluta de la tela en blanco, debe humillarse para esperar el cuadro» (Gaya, 1988: 47).

Las estrategias con las que el artista trata de situarse en una posición receptiva, atenta e hipercrítica para, acercándose a esos límites, crear obedientemente su obra, son distintas formas de poner en contacto su identidad y ese amplio contexto, contemplando con rigor su recíproca interpelación, su cuestionamiento mutuo. La concentración en soledad, el cambio de lugar, la emigración o el exilio, el cambio de materiales o de medio expresivo, ese «retorno a la dificultad perdida» que demanda un esfuerzo moral y una respuesta desde su autenticidad, ha sido llamado «extraterritorialidad» por Steiner o «condición de exiliado» por Valente. De la dialéctica entre ambos polos, la identidad recurrentemente incoada del actor y los límites humanos

a los que la civilización apenas consigue dar nombre, arranca la experiencia artística.

Aun cuando ese amplio contexto internacional, profesional, coincide a grandes rasgos con los límites de nuestra civilización, son significativas y repetidas las ocasiones en que los creadores (recordemos los ejemplos de Gauguin, Klee, Picasso, Tàpies, Barceló, J. Lennon, G. Harrison, etc.) desbordando los confines de la tradición a la que pertenecen, han buscado en culturas exóticas y distantes de la propia una mayor experiencia del contraste, no tanto para objetivar su trabajo en una «comunidad artística» diferente —ya que siguen comparándose con sus colegas— sino, más bien, para apurar el cáliz del contraste, para acelerar su encuentro con el límite y degustar sus bordes, para desnudar, aún más, la potencial universalidad que encierra el ropaje con el que su tradición viste la humanidad de su persona.

El contexto cultural local no es, sin embargo, un simple lastre del que haya que desprenderse para que la obra de arte alcance su estatuto de objeto provocador. Por el contrario, vistiendo la experiencia con los nombres que la definen, permite al desnudarla acceder a su cuerpo sustantivo. Interviene, por tanto, este más próximo contexto como crisol y fundente de la rígida opacidad del sinsentido al que en el límite se enfrenta el creador, e interviene, asimismo, como disolvente con el que el creador macera y rumia la experiencia poética del límite entre el sentido y el sinsentido. Ningún actor sufre o goza esa experiencia en abstracto. La puerta y el camino que dan paso a ese otro lado del universo humano están a *este* lado del contexto. Para que la ficción establecida en el significante que la obra-objeto constituye provoque y venza tanto al creador como al usuario ha de concitar la intervención del contexto. Es dicha intervención la que abre el acceso a la experiencia de la obra. Para ello la obra misma, a través de su indeterminación, de su apertura e incabamiento, espera y demanda la intervención del usuario. Es entonces cuando el usuario «tendrá la oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca coinciden plenamente con las posibilidades (de la obra)» (Iser, 1989: 146). Las obras «sólo en la crisis de nuestro esquema de comprensión y percepción logran su eficacia y consiguen abrir paso a la intuición de que nuestra libertad no se consolida si nos encerramos en nuestro mundo privado de representaciones» (ibíd.: 147). En esa búsqueda de sentido de la obra tendrá el usuario que activar su imagen del contexto y someterla a un juicio, tan crítico como el que ha supuesto la crisis de su propio esquema comprensivo, para llegar a un nuevo hallazgo y goce.

Además, por tanto, de las huellas con las que el contexto marca la obra, interviene éste como marco del sentido. Si se soporta el impacto de la experiencia del «Guernica», del Requiem de Mozart o de Brahms, el desasosiego de Pessoa, el Canon de Pachelbel, la poesía de San Juan de la Cruz, la interpretación al Cello de Casals del «Cant dels Ocells» o la interpelación de cualquier obra lograda, es porque rescata de su incoación al actor permi-

tiéndole reconocerse como experiencia en la vivencia de la obra frente al fondo de su contexto. Es la aprehensión de su propia radicalidad como sujeto la que se intensifica en el seno de la tensión establecida entre la obra y el contexto. Y sólo una nueva afirmación resuelve el contrapunto entre la obra y el contexto, como en una compleja y sutil «metáfora viva» al modo de Ricoeur.

La dimensión temporal del contexto, la tradición artística y sus cambios, es probablemente lo que más hipótesis ha generado. Frente a ellas reconoce Gombrich que «en realidad, no tenemos teoría del estilo que pudiera explicar su estabilidad o sus cambios» (1967: 152). Aun sin poseerla quisiera sugerir, al menos, la conveniencia de no separar el arte y su contexto local o profesional, por una parte, y el arte y la historia por otra, sino considerar, más bien, cómo la mirada al pasado que gravita en toda obra, explícita o implícitamente, fiel o crítica a la tradición, encuentra su sentido en relación con el presente del contexto. Precisamente por tener que provocar en el presente una intensificación de la experiencia es por lo que el arte no puede dejar de lado la tradición. Pero para comentarlo quisiera recordar algunas ideas de U. Eco.

Decía Eco que «fijar... la atención... en la relación de disfrute obra-consumidor, como se configura en las poéticas de la obra abierta» (1962: 43), constituye «el indispensable primer paso para cualquier indagación que pretenda después ponerla en relación con el más amplio *back-ground* de la obra como hecho insertado en la historia» (ibíd.: 40). Eco distingue el punto de vista teórico general de la Estética y «el nivel operativo y comprometido de la poética en cuanto programa de producción... Esta poética advierte, pues, la "apertura" como la posibilidad fundamental del usuario y del artista contemporáneo» (ibíd.: 88). Desde su punto de vista «el placer estético —como se realiza en toda obra de arte— se basa en los mecanismos de integración y completamiento... típicos de todo proceso cognoscitivo» (ibíd.: 154), y a esta actividad esencial al goce estético le llama apertura de primer grado. En este sentido «el arte de todos los tiempos parece algo así como una provocación de experiencias voluntariamente incompletas, súbitamente interrumpidas a fin de suscitar, gracias a una expectativa frustrada, nuestra tendencia natural a la terminación» (ibíd.: 165). Frente al fenómeno general entiende Eco que «las poéticas contemporáneas... (hacen) consistir el goce estético no tanto en el reconocimiento final de la forma como en el reconocimiento de aquel proceso abierto continuamente y que permite aislar siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades de una forma» (ibíd.), y a ello le llama apertura de segundo grado. No sería, creo, erróneo afirmar que en realidad la apertura de segundo grado toma como estrategia constructora del significativo artístico distintos modos de tematizar formalmente la apertura de primer grado. Con ello, lo que realmente supone tal cambio estético, a diferencia de Eco, no es sin más un paso del cierre a la apertura, sino un cambio del lugar o campo de experiencia problematizado que hay que

cerrar. Hoy como ayer Eco sigue pensando en un paralelismo o reflejo entre el arte y su contexto: «las exigencias formales y psicológicas del arte reflejaban las exigencias... culturales de una sociedad fundada en el orden jerárquico, en la noción absoluta de autoridad, en la presunción misma de una verdad inmutable y unívoca de la cual la organización social refleja la necesidad y las formas del arte celebran y reproducen al propio nivel... las poéticas contemporáneas... nos dicen... que la situación ha cambiado... una apertura de segundo grado... sitúa el acento en... la posibilidad de identificar *muchos órdenes*... Y, así, el valor de una experiencia estética tiende a aparecer no cuando se cierra una crisis después de haberse abierto... sino cuando... ejercemos una libertad de elección... gozando de la equiprobabilidad» (ibíd.: 162). Pero ¿tan inmutable y unívoca era la experiencia en todos los campos de la vida en la sociedad barroca? ¿Tan libre es nuestra sociedad contemporánea y tan equiprobable nuestra experiencia en todos los campos?, o ¿son esas caracterizaciones, además de excesivamente genéricas, predicados ideales, valorativos, resultando su afirmación tanto más necesaria como guía cuanto más ambigua y problemática —más abierta— en su experiencia, precisamente? Lo que Eco no termina de precisar es el tipo de intervención del contexto en el goce de la obra. El goce de toda obra, abierta en primero o segundo grado, sigue fundándose en su cierre, pero lo que se cierra o acaba ni era ni es la obra, sino el sistema creado en su uso, formado por la obra, el usuario y el contexto, generándose en su cierre, cada vez, una nueva vivencia con sentido. La experiencia de la «forma» no se produce sin el fondo del contexto sociocultural del actor. En ese sentido el arte contemporáneo no pierde —como creía Lévi-Strauss— su función semántica, sino que su cumplimiento cambia al cambiar o desplazarse la focalización del acabamiento o cierre semántico de la obra abierta.

La interpelación y vértigo del creador ante la página en blanco, el pentagrama sin notas o el lienzo vacío, es equivalente a la del usuario ante una obra lograda. Nadie ha descrito mejor el impacto y goce de una obra que la pluma veraz y tan llena de sustancia del pintor Ramón Gaya. En la Capilla de los Médicis, «delante de la Noche o el Día —y sobre todo delante del Crepúsculo y la Aurora—, sentimos que perdemos pie, que se nos quita, de pronto, y como de cuajo, de ese lugar *seguro* del espectador... quedándonos entonces un poco a la deriva, sin sitio, medio perdidos. Aquí no se está, propiamente, delante de esculturas... sino delante de cuatro enigmáticos abismos» (1984: 32-33). «Toda obra suprema parece estar asomada a una especie de... abismo... al borde de algo sin fondo, sin fin, que no acaba, que no concluye» (ibíd.: 69). Ante toda verdadera obra sólo cabe «detenerse... como ante una obra que sólo ofrece... resistencia» (Gaya, 1969: 75). La desconcertante experiencia de la opacidad del arte trae a colación y pone de relieve la propia opacidad de nuestra radical incoatividad, abre brechas y descubre fisuras en nuestra imagen y la del mundo y, «des-conociéndonos», nos acerca al sinsentido, reclamándonos, como usuarios, un salto afirmativo,

creativo, similar al del autor. Esa sorprendente toma de contacto con la originalidad de una obra de creación no permite apoyar el salto del usuario en las pautas tradicionales, para reintegrarse con la obra como en un clisé. El cambio que introduce la obra corta el camino hacia síntesis de sentido preestablecidas, forzándonos, por el vigor y alcance de la interpelación que nos formula cada vez como primicia, a buscar una respuesta propia. Con todo, el modo como rompe o reinterpreta la tradición, aquello que de ella rechaza, «des-combina», libera y recombina, y todo aquello con lo que la obra choca y contrasta frente al contexto cultural, desencadena en el usuario la vivencia de unos valores y principios cuya afirmación le permite reconocerse y reconocer su mundo con sentido, reintegrando con ello la obra, acabándola, cerrando en su uso y goce su apertura. De ese modo, «el significado que se forma el (usuario) se convierte en un significante que evoca en él su propia experiencia del valor» (Iser, 1989: 176). Es más, si «el valor estético en cuanto tal... sólo se manifiesta en la reorganización de una realidad extratextual... aparece en los efectos que produce» (ibid.: 181). Es así, pues, como accedemos a la vivencia de alguno de los significados posibles: de acuerdo con la vinculatividad de la obra, pero en función de la vinculatividad del contexto cultural. La obra se acaba, pues, fuera de ella, al insertarla en el sistema tripartito entre el usuario y su contexto, provocando la intersección entre el mundo proyectado por la obra y el mundo de vida del usuario, en la semantividad de su experiencia contextualizada. Es, por tanto, la intervención contrastante del contexto, vía usuario, la que culminando la obra con la afirmación valorativa pertinente al contexto, permite desvanecer el significante y usar la obra como instrumento que perfora la opacidad que late al fondo de la experiencia.

Eso es lo que no consigue el clisé, transparente al primer contacto, a diferencia de la siempre viva interpelación paradigmática de una obra clásica. Si creador y usuario fundan y crean su identidad con adscripciones éticamente decididas en relación a su época, al cambiar la época y con ella los fundamentos y referentes de la identidad, no pueden los actores alcanzar ninguna intensificación de su experiencia, ni apresar destello alguno de certeza mediante el uso de un clisé transparente al primer contacto, ya que no exige esfuerzo moral alguno. Las obras de arte cambian para seguir ejerciendo su función semántica al cambiar la época su focalización cultural definidora de problemas. Es la opacidad de la novedad —no tanto frente a la tradición artística, como frente al contexto— la que exige el esfuerzo moral completo. De ese modo se provoca que la síntesis sea nuestra y eficaz nuestra toma de posesión de cualquier significado en la vivencia de la obra. Si «las características de una obra no son la obra; (si) el rostro de una obra no es nunca la expresión o revelación de su alma... sino más bien su cáscara, su máscara, o sea, aquello que precisamente la oculta» (Gaya, 1969: 55), entonces el goce consiste en transformar la opacidad en transparencia con el esfuerzo moral del usuario al hacer intervenir el contexto, desvaneciendo el significante y acabando la

obra, cerrando en su vivencia su apertura. Condición previa es la aprehensión de a dónde el horizonte de su época sitúa el límite entre el sentido y el sinsentido, de a dónde el cambio histórico ha trasladado la interpelación ética, la focalización de la oscuridad, la demanda de sentido.

Acercarse a los márgenes de la experiencia supone aposentarse en ellos de manera radical para saborear austeramente la genésica función que desde el otro lado posee, como cincel, el sinsentido. Lo que el cambio histórico altera es el campo de experiencia en el que ésta muestra su cesura, su inquietante mudez. Por ello cambia el lugar en el que la obra, desvelándolo, muestra su incompletud y apertura, esperando del usuario un nuevo cierre semántico. Es pues el lugar del sinsentido el que se desplaza con la historia y con él la creación y goce de las obras. En él se sumerge el creador para, con su esfuerzo moral expectante y su trabajo semántico, generar sentido con la mayor fidelidad posible a la concavidad del sinsentido al que se acerca. Cuanto más próxima a él es la afirmación de sentido en la creación o en el goce de una obra, más potente es la vivencia del sentido afirmado, más intensa y, por tanto, más bella.

NOTAS

- Alameda, S. (1990): «Un hombre bastante sabio», entrevista a F. Trueba, *El País Semanal*.
- Fernández-Santos, A. (1990): «Cien años de infancia», *El País*, 1-2-1990.
- Baxandall, M. (1972): *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press.
- Calvo Serraller, F. (1990): *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado, Mondadori*.
- Chillida, E. (1990), entrevistado por A. García/A. Anaut: «El fabulador de acero», *El País Semanal*, n.º 675, 18-3-1990.
- Eco, U. (1962): *Obra abierta*, Planeta-Agostini.
- Fura dels Baus (1988), entrevistados por M. Yoyoba: «Horno de pasiones», *El País Semanal*, n.º 592, 14-8-1988.
- Gaya, R. (1969): *Velázquez, pájaro solitario*, Editorial RM.
- (1984): *Diario de un pintor, 1952-1953*, Pre-Textos.
- (1988), entrevistado por M. Navarro: «La música callada de la pintura», *El País Semanal*, 31-12-1988.
- Gombrich, E. (1967): *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix-Barral.
- Iser, W. (1989), en Warning, R. (ed.).
- Lévi-Strauss, C. (1979): *Arte, lenguaje, etnología*, Siglo XXI.
- Muñoz Molina, A., entrevistado por J. Cruz: «El escritor fugitivo», *El País Semanal*, 7-5-1989.
- Ricoeur, P. (1980): *La metáfora viva*, Ed. Europa.
- Schoenberg, A., y W. Kandinsky (1987): *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza Música.
- Tàpies, A. (1990), entrevistado por J. J. Navarro: «El penúltimo peldaño», *El País Semanal*.
- Valente, J. A. (1982): *La piedra y el centro*. Taurus.
- Warning, R. (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Visor.
- Zulaica, J. (1987): *Tratado estético-ritual vasco*, Casa Baroja.