

Humanismo en la *Estética de la recepción* (Rezeptionsästhetik). Un ejemplo bíblico (2Cor 12,1-10)

ABDÓN MORENO GARCÍA

Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat

SUMARIO. 1. Estética de la recepción. — 1.1. Hans Robert Jauss. — 1.2. Wolfgang Iser. — 2. Prehistoria de la recepción. — 3. Historia y estética. — 4. Un modelo bíblico de Estética de la recepción: (2Cor 12.1-10). — 4.1. Lectura estética de la crisis. — 4.2. El cáliz que hay que beber.

El interés por la Biblia como *fenómeno literario* se debió a la singular actualidad que después de la II guerra mundial empezaron a tener los estudios sobre la literatura desde diversos campos y perspectivas. Uno de ellos es conocido técnicamente como la *Escuela de Constanza* o *Estética de la recepción* (Rezeptionsästhetik).

Me acerco a la *Estética de la recepción* con temor y temblor, dada su ingente literatura en los últimos años¹, con la sana intención de hacerle justicia puesto que no ha sido todavía suficientemente divulgada en ámbito castellano. No me cabe duda que los próximos años la crítica literaria se nutrirá de las ubres abundantes de *la Historia de los efectos* (Wirkungsgeschichte) de esa misma recepción, y todo ello hará que las hilanderas de la literatura y el arte tejan como lo hicieran en los mejores tiempos de Flandes.

1. R. C. HOLUB, *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 7-32; A. M^a. ARTOLA, “Los nuevos métodos de exégesis y la comprensión de la Inspiración bíblica”, en A. IZQUIERDO (Ed.), *Scrittura Ispirata, Atti del Simposio Internazionale sull’Ispirazione*, Editrice Vaticana, (Roma 2002) 132-166; H. R. JAUSS, “La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici”, en R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 3-27; W. ISER, “Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenológica”, en R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 43-70; W. D. STEMPEL, “Aspetti generici della ricezione”, en R. C. HOLUB, *Teoria della ricezione* (Ed.), Ed. Einaudi, (Torino 1989) 185-200. Cfr. J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004).

Es de justicia señalar aquí al precursor que mejor ha pensado los aspectos filosóficos de la creación literaria y del fenómeno literario en cuanto tal: J. Maritain, que ya en 1919 publicó su obra *Art et Scolastique*, traducida en Buenos Aires en 1945. En la primavera de 1952, Maritain fue invitado a pronunciar una serie de conferencias sobre Bellas Artes en la *National Gallery of Art* de Washington, que fueron publicadas en 1953 con el título *Creative Intuition in Art and Poetry*, recientemente aparecidas en España². A mi modo de ver, hay un antes y un después de la obra de Maritain en los estudios literarios; sus conferencias en Washington conservan todavía la frescura y densidad en nuestros días.

La historia de la *teoría literaria* en Alemania se puede dividir en dos fases con su punto álgido en 1967. En los primeros decenios después de la guerra, la mayor parte de los estudiosos se adhería a modelos tradicionales de la investigación inspirados prevalentemente en la herencia del positivismo, del historicismo y del existencialismo. A mitad de los años sesenta, sin embargo, las solicitudes por un cambio radical se habían hecho muy sensibles. Se ponía en discusión los valores y métodos tradicionales, con una consiguiente politización de la Universidad que se refleja en la metodología de los estudios³.

1. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Por otra parte, los mismos estudiosos, reprimidos por la perversión nazista de la Universidad, comenzaron a reconsiderar su papel de mediadores en el saber y a reconocer la insuficiencia de las prácticas dominantes en el campo de la crítica, con una atención obsesiva a los detalles textuales. Comienza a sentirse la necesidad de buscar otros caminos para el estudio de las obras literarias⁴.

2. J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004). Ya existía una traducción en castellano de esta obra, poco divulgada en España: *La poesía y el arte*, (Buenos Aires 1955).

Cfr. L. ALONSO SCHÖKEL, "Preguntas nuevas sobre la Inspiración", en *XVI Semana Bíblica Española*, (Madrid 1957) 275-290; Idem, "Sobre el estudio literario de la Biblia", *Bíblica* 53 (1972) 544-556; y sobre todo su obra cumbre: *La Palabra inspirada. La Biblia a la luz de la ciencia del lenguaje*, Ed. Cristianidad, (Madrid 1986).

3. J. KOLB, *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, (München 1973), que documenta con precisión aquel periodo.

4. K. L. BERGHAIN, "Wortkunst ohne Geschichte. Zur werkimmanenten Methode der Germanistik nac 1945", *Monatshefte* 71 (1979) 387-398.

1.1. HANS ROBERT JAUSS

El espíritu de aquellos años requería una respuesta provocadora, que de hecho no tardó en llegar. En abril del 1967, Hans Robert Jauss pronunciaba su famosa conferencia en la cátedra de Filología de la Universidad de Constanza. Su lección tenía por objeto la historia de la teoría literaria alemana, y el título reflejaba otra famosa lección inaugural, aquella que tuvo F. Schiller en la Universidad de Jena justamente en la vigilia de la Revolución francesa. Schiller había hablado, 178 años antes, *Was heisst und zu welchen Ende studiert man Universalgeschichte?* (Qué es y qué fin tiene el estudio de la historia universal?). Este título lo retoma Jauss sustituyendo *Universal* por *Literatur*. Esta pequeña modificación apuntaba justamente la dirección tomada por Jauss y provocó un gran impacto en los oyentes.

Jauss quiere subrayar que la contemporaneidad tiene necesidad de reanudar lazos vitales entre las obras de arte del pasado y las demandas del presente. En el dominio de los estudios literarios y de la enseñanza, solo se puede establecer este vínculo si la historia de la literatura cesa de ser relegada a la periferia de tal disciplina. Jauss no se hace paladín de la historia literaria en sus versiones del ochocientos como panacea para los males presentes, sino que propone más bien dar nueva vida a la noción misma de historia de la literatura con todas sus implicaciones. No se trata por tanto de invitar a la vuelta de una *tradición de familia*, sino de una llamada para proceder en un territorio todavía inexplorado. Justamente éste es el sentido del título con el cual su conferencia fue publicada *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (La Historia de la literatura como provocación a los estudios literarios)⁵, que subraya el desafío lanzado de Jauss a sus colegas. El estudio de la literatura debe proponerse revitalizar nuestro contacto con las obras mirando de una manera renovada a la tradición.

El nombre técnico de *Estética de la recepción* (Rezeptionsästhetik), dado por Jauss a esta nueva perspectiva se justifica, en su sentido general, en cuanto que el énfasis en el estudio literario es trasladado de los autores y de los textos a la *recepción* y a la *lectura*. Aquí reside, a mi modo de ver, la gran novedad de Jauss: pierde

5. El ensayo apareció en Constanza en el mismo año 1967, después fue ampliado e inserto en H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, (Frankfurt am Main 1970). En 2001 fue traducida al italiano: H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Ed. Guida, (Napoli 2001). Ésta es la edición que citaremos en adelante.

importancia objetiva el texto y se subraya la importancia del lector interprete; desde el texto se bascula hacia el lector y hacia la historia de los lectores, *como si* la historia de los lectores y su recepción fuese parte integrante del texto mismo y de su interpretación en una cadena estética de sentido.

Jauss explica: “La Estética de la recepción se propone mirar a la historia de la literatura y del arte como un proceso de *comunicación estética*, en el cual participan en igual medida las tres instancias del autor, la obra y el receptor (y de vez en cuando, el lector, el que escucha, el observador, el crítico y el público). Todo eso ha hecho que sea restituido al receptor, en cuanto destinatario o mediador y, como consecuencia, en cuanto portador de toda la cultura estética, los propios derechos históricos, derechos que en la historia de las artes les han sido negada”⁶.

Jauss estudia la exégesis alegórica y antioquena, además de la teoría de los cuatro sentidos (*litera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid hagas, quo tendas anagogia*), como los primeros pasos de una recepción estética de la Biblia. Del mismo modo afronta la Kabbalah⁷ revisionista judía, usada como una tradición que iguala el sentido de la recepción del texto. A mi juicio, no menos podríamos decir de la Haggadá targúmica que tantas veces añade comentarios histórico-salvíficos para actualizar los textos bíblicos.

De igual modo, la hermenéutica católica ha reconocido la recepción como una realidad eclesiológica en tiempos recientes y ha adoptado el concepto de la *historia del derecho*, con el fin de aplicarlo a los lentos procesos de asimilación de las decisiones dogmáticas de los concilios y para mantener el *consensus* en la *communio* de una sola Iglesia⁸.

Todo ello ha enriquecido sobremanera la apertura de la Inspiración bíblica, más allá del binomio *autor/libro*, hacia el triángulo *autor-libro-lector*, posibilitando la integración de los efectos estéticos de la lectura en la teología de la Inspiración. Si bien es verdad que en los métodos histórico-críticos la búsqueda de la verdad y del sentido lógico reducía a límites angostos y pedregosos el estudio de

6. H. R. JAUSS, “La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici”, en R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 3.

7. H. REYNOLS: “La kabbalah entre los hebreos no significa nada diverso de lo que entiende el latín *receptio*”, en *La Kabbalah e la tradizione critica*, (Milano 1981) 127.

8. H. R. JAUSS, “La teoria della ricezione...”, p. 8.

la Inspiración, la teoría literaria mira a la Biblia desde la riqueza de todos sus valores, especialmente los estéticos⁹. Como afirma Jauss¹⁰: “La *estética de la recepción* debe considerar la historicidad de la literatura bajo un triple aspecto: diacronicamente en el sentido de recepción de las obras literarias, sincrónicamente en el sistema relacional de la literatura contemporánea así como en el sucederse de tales sistemas, y, al fin, en la relación de la evolución literaria inmanente con el proceso total de la historia”.

Ciertamente, no fue único ni exclusivo el intento de Jauss por la *reorientación* de los estudios literarios. En la misma dirección y por el mismo tiempo sale el artículo de Weinrich¹¹ *Para una historia literaria del lector*, y la conferencia de Iser¹² *El proceso de la lectura. Una perspectiva fenomenológica*, se produce un poco más tarde. Sin embargo, el ensayo de Jauss sobre la historia literaria fue ciertamente el manifiesto más importante y más influyente del movimiento que llegó a ser conocido como *Teoría de la recepción* o *Estética de la recepción*.

1.2. WOLFGANG ISER

El otro representante de la *Estética de la recepción* es Wolfgang Iser¹³ que junto a Jauss forman la Escuela de Constanza. Su mejor estudio teórico *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (El acto de la lectura. Una teoría de la respuesta estética) no apare-

9. A. M^a. ARTOLA, “Los nuevos métodos de exégesis y la comprensión de la Inspiración bíblica”, en A. IZQUIERDO (Ed.), *Scrittura Ispirata, Atti del Simposio Internazionale sull’Ispirazione*, Editrice Vaticana, (Roma 2002) 137.

10. H. R. JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*, Ed. Guida, (Napoli 2001) 56-57; Idem, *Estetica e interpretazione letteraria*, Ed. Marietti, (Genova 1990); Idem, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Ed. Il Mulino (Bologna 1988); H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Ed. Il Mulino, (Bologna 2004).

11. H. WEINRICH, “Für eine Literaturgeschichte des Lesers”, *Merkur* 21 (1967) 1026-1038.

12. Publicado originalmente en inglés: W. ISER, “The Reading Process. A Phenomenological Approach”, *New Literary History* 3 (1971-72) 279-299”, en italiano: “Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenológica”, en R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 43-70 y “La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti chiavi e l’immaginario”, R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 259-284.

13. W. ISER, “La situazione attuale della teoria della letteratura. I concetti chiave e l’immaginario”, R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 259-284.

ció hasta 1976. Si bien ambos estaban interesados en la refundación de la *teoría literaria* consistente en dejar a un lado la atención al autor y al texto, para centrarse fundamentalmente en la *relación* y la *comunicación* entre texto y lector, los métodos para obtener este cambio de perspectiva eran radicalmente diferentes.

Mientras el romanista Jauss llegó a la primera formulación de la *Estética de la recepción* a través de sus intereses por la historia literaria, el anglófono Iser tenía sobre las espaldas la orientación interpretativa del “New Criticism” y de la teoría del relato. Además, mientras Jauss hacía referencia a la hermenéutica y estaba influido por Gadamer, Iser se inspiraba sobre todo en la fenomenología con una atención muy especial a la obra de Ingarden (1893-1970). Así pues, si se puede mirar a Jauss como el teórico del macrocosmos de la recepción, Iser será considerado como el teórico del microcosmos de la respuesta (*Wirkung*).

Iser expone su teoría con dos *provocaciones* fundamentales sobre la naturaleza del texto; sostiene que el significado no está contenido en el texto, sino que viene generado en el proceso de la lectura, el significado pues no es ni meramente textual ni totalmente subjetivo, sino que brota de la *interacción* entre los dos. En segundo lugar, Iser sostiene que los textos literarios son construidos de tal modo que dejan un cierto margen a su realización de modo que el lector los completará participando así en la producción del significado.

Sólo el concepto de *comunicación*¹⁴ puede llenar el vacío abierto por el concepto de función; el modelo de interacción está a la base del concepto de comunicación. En la teoría literaria, por tanto, el concepto de *comunicación* comprende el aspecto taxonómico de la *estructura* y el aspecto de la *función* que mira a la relación texto/contexto, de las cuales no puede prescindir para describir los procesos de transmisión y recepción. El lector *recibe* el texto y bajo la guía de la organización estructural, pone en acto la función, es decir produce el significado. El punto de vista *comunicativo* permite además comprender el texto literario como un *proceso* y la naturaleza de tal proceso está determinada por la interacción y función entre texto y lector.

Los tres conceptos claves de la *teoría literaria*, –estructura, función y comunicación–, han llegado a ser pues, por una especie de reacción en cadena, interdependientes. El predominio del concepto

14. W. ISER, “La situazione attuale della teoria della letteratura... 276-277.

de estructura ha hecho que emerja el de la función el cual, a su vez, ha suscitado un creciente interés por el concepto de comunicación.

No obstante, Iser no teme criticar con dureza el concepto de *estructura* que ha llegado a ser según él “la ideología científica de nuestro siglo”¹⁵. Según nuestro autor, la estructura parece fundarse solidamente sobre el mismo lenguaje, de cuya organización ofrece una representación paradigmática. Sus rasgos característicos son: 1) la totalidad, 2) la relación diferencial entre los componentes estructurales, 3) la inmanencia de la estructura¹⁶.

Puesto que el texto literario es lenguaje, el concepto de estructura ofrece, obviamente, una clave para su interpretación, porque en el texto repite las estructuras mismas del lenguaje, o porque el texto en cuanto tal es considerado como un sistema secundario que usa las estructuras del lenguaje para dar forma a su propia y específica estructura. El primer caso corresponde al concepto de estructura desarrollado de Barthes, el segundo al concepto de Lorman. Los problemas comienzan donde termina la eficacia del concepto de estructura que permite una descripción minuciosa del texto literario, pero no puede describir ni mucho menos explicar nada fuera del texto mismo. Puesto que el lenguaje asume un significado sólo a través del *uso*, así las estructuras de un texto literario serán relevantes solamente a través de su *función* en la lengua. Se podría decir, así pues, que sólo a través del concepto de estructura ha surgido la importancia del concepto de función. Bajo este aspecto los conceptos de función y comunicación dependen del concepto de estructura, y no deben ser entendidos como su superación, sino como una *integración* que intenta resolver los problemas que la estructura había dejado sin resolver¹⁷.

El estructuralismo, según Iser, con las numerosas variantes que este concepto ha producido, no ha sabido encontrar una solución satisfactoria al problema del significado. Describiendo las técnicas del texto literario, se puede mostrar cómo la interacción entre ellas puede llevar a la producción del sentido, pero este sentido, entendido como finalidad interna del texto, queda como algo abstracto que no es capaz de contarse, y es que el concepto de estructura impide, de hecho, el interrogarse con seriedad sobre la esencia del significado.

15. W. ISER, “La situazione attuale della teoria della letteratura... 267.

16. J. CULLER, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistic and the Study of Literatur*, (Ithaca 1975) 32-109.

17. W. ISER, “La situazione attuale della teoria della letteratura... 271.

2. PREHISTORIA DE LA RECEPCIÓN

Acabamos de hablar de comunicación, es fácil entrever aquí la influencia de la fenomenología de Roman Ingarden (1893-1970)¹⁸, sobre todo de su obra *La obra de arte literaria. Una investigación sobre los confines entre ontología, lógica y estudios literarios*. Ingarden era discípulo de Husserl (1859-1938) en Göttingen y aplica a las obras de arte los principios de la fenomenología.

Las teorías de Jauss (1921-1997) e Iser (1926-2007) que constituyen la llamada *Escuela de Constanza*, han suscitado un enorme eco en la Alemania de los años setenta y ochenta pero, no obstante, la crítica orientada hacia el lector y hacia la relación entre texto y lector, tienen su prehistoria, no han nacido desde cero. El mismo Jauss se hace eco de ella¹⁹. Por la misma época, Weinrich²⁰ abunda en la historia de la *Estética de la recepción* recomendando una “lingüística del destinatario”, algo así como un análisis del desarrollo del lector a través de la historia. Así pues la *Estética de la recepción* es muy honesta con ella misma cuando sabe realizar una recepción en la historia de su propia recepción.

Las fuentes de su teoría están en el área de la filosofía y de la literatura. En el campo filosófico, Hans Blumenberg y Hans George Gadamer son los recientes iniciadores de una *historia de los efectos* (*Wirkungsgeschichte*), mientras la tradición literaria que va de Montaigne hasta Borges llama a un lector *productivo* y ya no más *inactivo*.

La *historia de los efectos*, como su propio nombre indica, es un tipo de investigación de carácter histórico que estudia la incidencia de un determinado texto en la cultura, en razón de las reacciones que ha provocado su lectura. Su producción bibliográfica comienza a ser muy importante en los últimos años²¹. Sin ser idéntica a la *Estética de la recepción*, se mantiene muy viva y corre pareja con

18. R. INGARDEN, *Das Literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, (Tübingen 1960).

19. H. R. JAUSS, “La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici”, en R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 3-27.

20. H. WEINRICH, “Per una storia letteraria del lettore”, en R. C. HOLUB (Ed.), *Teoria della ricezione*, Ed. Einaudi, (Torino 1989) 27-42.

21. Como ha estudiado en Hamburg el profesor H. Von SCHADE, “Bibliographie der *Wirkungsgeschichte* der Bibel in der deutschsprachigen Raum”, *Vestigia Biblicae* 6 (1984) 321-364; 7 (1985) 141-197; 8 (1986) 161s.

muchas cosas en común que están dando frutos estupendos en el campo bíblico.

Dos son los supuestos básicos de la *Historia de los efectos*: las virtualidades inagotables encerradas en ciertos textos, y la necesidad de una lectura continua y diferente, para revelar la autenticidad de esos mismos valores. Sólo los textos dotados de gran riqueza interior tienen propiamente hablando una *Historia de los efectos*. Pero no basta esa riqueza para provocar una verdadera historia de los efectos. Se exige, además, una lectura constante, receptiva y crítica que actualice las virtualidades de una obra²². Sólo cuando la receptividad expresada se objetiva en textos de reacción, puede la lectura producir los efectos que generan una verdadera historia de los efectos y una auténtica *recepción estética*.

La *Historia de los efectos* es un método neutro que investiga, a partes iguales, cualquier texto de la producción literaria universal, sean o no sagrados; su función termina cuando ha llegado a la constatación final de los efectos históricamente comprobables de una lectura determinada. Pero entonces surge una pregunta sobre la realidad profunda que explique esa virtualidad suscitadora de continuas y nuevas interpretaciones. Artola²³ se pregunta ¿Por qué han influido tanto en la historia Homero, Platón, los trágicos griegos, Cicerón, Virgilio, Dante? Y la respuesta obvia es: por la genialidad auténtica de sus obras, por su inspiración artística; es propiamente lo que Maritain²⁴ llamará *intuición creadora*. Todo ello aporta al mundo de la Biblia y a la teología de la Inspiración una riqueza y un dinamismo incalculable, capaz de desafiar siglos de interpretación, sin agotarla.

No menos importante ha sido la aportación de la lingüística de cuño francés, sobre todo la de E. Benveniste (1902-1976)²⁵. Sus estudios sobre las formas flexivas de los verbos remiten a la acción de decirlas, al concepto de *enunciación*, y construyen su significado por

22. A. M^a. ARTOLA, “Los nuevos métodos de exégesis y la comprensión de la Inspiración bíblica”, en A. IZQUIERDO (Ed.), *Scrittura Ispirata, Atti del Simposio Internazionale sull’Ispirazione*, Editrice Vaticana, (Roma 2002) 157.

23. A. M^a. ARTOLA, “Los nuevos métodos de exégesis y la comprensión de la Inspiración bíblica”, ... 158 y 160.

24. Cfr sus interesantes estudios sobre “La intuición creadora y conocimiento poético” y “La experiencia poética y el sentido poético”, en J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004) 171-242 y 339-428.

25. E. BENVENISTE, *Problemas de lingüística general*, Ed. Siglo XXI (México 1982) 161-206. Para un estudio más amplio de Benveniste se puede ver: S. GARCÍA-JALÓN, *La selección del contexto pertinente para la interpretación*, Lección inaugural de curso en la Universidad Pontificia, (Salamanca 2009).

su relación con esta acción. Así las cosas, se reconsidera la noción de *significado histórico* de un texto en su contexto, y con ello entran en crisis las hermenéuticas que pretendían que los textos escritos carecen de cualquier contexto²⁶.

Del estudio de los *efectos* que producen los textos habrá de ocuparse una nueva disciplina lingüística: la *semántica pragmática* de procedencia inglesa, cuyos máximos representantes son J. Searle y H. P. Grice²⁷.

3. HISTORIA Y ESTÉTICA

La integración de la historia con la estética es realizada principalmente a través de la noción *Horizonte de espera* (Erwartungshorizont). Este horizonte metodológico es una evidente adaptación al concepto de *horizonte* de la hermenéutica de Hans Georg Gadamer, aunque el término apareció ya en Husserl y Heidegger.

Para Gadamer el *horizonte* es uno de los elementos fundamentales de la situación hermenéutica, y se refiere en primer lugar a nuestro ser situados en el mundo, a nuestro campo visivo necesariamente perspectivo y limitado “es algo que camina con nosotros y que invita a un ulterior proceder”. El *horizonte* de Gadamer está en conexión con su concepto de *prejuicio* (Vorurteil)²⁸, que comporta determinantes restricciones sobre nuestra percepción de cualquier situación. Pero quizás todavía sea más importante, a mi juicio, la concepción gadameriana de la comprensión como proceso de fusión del horizonte presente con un horizonte pasado, lo que él mismo llama *fusión de horizontes* (Horizontverschmelzung), puesto que el procedimiento de proyectar un horizonte histórico para recombinarlo con un horizonte presente es esencial para la comprensión en cuanto tal²⁹.

26. E. LLEDÓ, *El silencio de la escritura*, Ed. Centro de Est. Políticos y Constitucionales, (Madrid 1991), y *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Ed. Crítica, (Barcelona 2000).

27. H. RÄISÄNEN, “Die Wirkungsgeschichte der Bibel: Eine Herausforderung für die exegetische Forschung”, *Evangelische Theologie* 52 (1992) 237-347.

28. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, (Tübingen 1960) 291 y 312. Para ver el sustrato heideggeriano cfr. A. BERTORELLO, “Texto, acción y sentido en la fenomenología del mundo de M. Heidegger”, *Rev. De Filosofía* 33 (2008) 111-130.

29. H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, ... 356-357.

El uso que Jauss hace del término *horizonte* es un poco diferente al de Gadamer. El horizonte de Jauss se presenta como un sistema interrogativo o una *estructura de esperas*, un “sistema de referencias” o una actitud mental con la cual un hipotético sujeto toma contacto con un texto dado. Todas las obras son leídas sobre el fondo de un *horizonte de esperas*. Es obligación del crítico, según Jauss, el de objetivar el horizonte, de modo que se pueda apreciar el carácter artístico de las obras de arte el cual es fácilmente realizable cuando es la obra misma la que tematiza su propio horizonte. En este sentido, D. Quijote sería incomprensible sin poner al trasluz la gran tradición de los libros de caballería³⁰.

No olvidemos, como decía Maritain³¹, que la poesía apresa el secreto sentido de las cosas y el sentido, aún más secreto, que todo lo abraza de la subjetividad oscuramente revelada, a fin de convertir a ambos en materia susceptible de adquirir forma. Y ambos, el sentido percibido en las cosas y el sentido más profundo y más vital de la revelación de la subjetividad creadora, componen juntos un sentido único, completo y complejo, en virtud del cual la obra *existe*.

De aquí deriva que la *intuición poética* en el pintor y en el poeta tenga los mismos caracteres fundamentales con matices diferentes; ello se debe al hecho de que la realidad con la que tiene que habérselas el poeta es el objeto mismo de la inteligencia, esto es, el océano del ser en su absoluta universalidad; en tanto que la realidad con la que tiene que vérselas el pintor es el universo de la materia visible, el universo del ser corpóreo, y sólo a través de él el océano del ser en toda su infinitud llega a manifestársele. El mundo del pintor es el mundo que el ojo tiene ante sí y producirá sucesivamente un iconismo o un aniconismo³² que intenta desplegar las velas de su mundo interior. El pintor está cautivo de la naturaleza, está atado a ella, no puede evadirse de ella, “uno no puede ir contra la naturaleza”, como decía Picasso.

Así pues, la auténtica pintura –especialmente después de la liberación sufrida en los tiempos modernos– alcanza a una suerte de infinitud metafísica y a un grado de intelectualidad análogos a los peculiares de la poesía. Las teorías resultantes de la amistad, complicidad y comunidad de esfuerzos entre pintores y poetas, tales co-

30. H. R. JAUSS, *Literatur Geschichte...* 176.

31. J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004) 203s.

32. Para ver esta evolución en la historia de Israel cfr: F. GARCÍA LÓPEZ, “Iconismo y aniconismo bíblicos”, *Est. Bibl.* 66 (2008) 247-262.

mo se desarrollaron desde la época del romanticismo alemán, constituyen un acerbo de frutos indiscutibles. Los grupos en que pintores y poetas cambian ideas, aspiraciones, intuiciones, en que se admiran y se envidian recíprocamente, sirven para estimular y ampliar el instinto creador innato en ellos de un modo incalculable.

Ya decía Cendrars –el poeta de Modigliani– que “No han sido ni los comerciantes de cuadros ni los críticos de arte, ni los coleccionistas, sino los poetas modernos los que hicieron célebres a estos pintores; me parece que se olvida demasiado este hecho y que lo olvidan también un poquito todos esos pintores, hoy millonarios, que vienen a ser acreedores nuestros, ¡de nosotros, pobres poetas!”³³. Cada uno de los maestros de nuestros días, antes de la guerra de 1914, tenía un poeta que lo celebraba. Picasso a Max Jacob; Braque a Pierre Reverdy; Juan Gris a Riciotto Canudo; Chagall a Léger; Modigliani a Blaise Cendrars; y toda la escuela de París, cubistas y orfistas, a Guillaume Apollinaire³⁴.

Comparto con Maritain³⁵ que cuanto más grande es un poeta, tanto más profundamente desciende dentro de la densidad de su alma el plano de la *intuición creadora*. En aquel plano en que anteriormente el poeta podía producir su canto, nada puede hacer ahora; tiene que ahondar más profundamente dentro de sí. Bien podría afirmarse que el choque del padecer y del ver las cosas va derribando, uno tras otro, los lindes vivos y sensibles detrás de los cuales se oculta la identidad del poeta. Es lo que dijo muy bien R. Char: “El poeta tiene que bañarse siempre en sus propias lágrimas y proyectarse incesantemente hacia delante en su esfera”³⁶. El poeta se ve así acosado, arrastrado cada vez a planos más profundos de sí mismo, destruido. Desdichado de él si, al recogerse dentro de sí, encuentra allí un cielo devastado, inaccesible; entonces no puede otra cosa que no sea sumergirse en su propio infierno.

Se da por conocida la célebre crítica que hizo Bernar Shaw sobre Shakespeare en su obra *Man and Superman*, fundándose en el

33. B. CENDRARS, *Le Lotissement du Ciel*, Ed. Denöel, (Paris 1949) 226.

34. J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004) 208.

35. J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004) 217.

36. R. CHAR, *Feuillets d' Hypnos*, Ed. Gallimard, (Paris 1946) 20.

Cfr. La misma idea sobre *las heridas del poeta* en nuestro estudio: A. MORENO GARCÍA, *Minotauro de encina. Una gramática de antropología estética*, Ed. Indugrafic (Roma – Badajoz 2005) 8-12.

hecho de que su filosofía no era más que su *herida humanidad*³⁷. Por nuestra parte, encontramos encantador que la herida humanidad de un Shakespeare nos instruya y nos desvele el misterio del corazón humano, y nos acrisole en la existencia humana con su juego y su drama. Cuando bien conmigo pienso, tengo por cierto que cada genio y cada poeta ahonda más en el *misterio* del hombre, como el pocero que limpia el fondo del pozo para que brote agua nueva, aunque eso conlleve que se revuelvan las aguas. No hay miedo, después de la revuelta aumenta con creces el caudal del agua. A muchos pensadores les da miedo *ahondar* en sí mismos justamente porque huyen de que se revuelvan sus aguas, y se puedan encontrar sus legamos y sus propios venenos³⁸, sin saber que con ello se están perdiendo el inmenso horizonte de su propia inmensidad interior “do está la fonte que mana y corre”, es decir un agua mucho más fresca y más clara. S. Juan de la Cruz³⁹ lo dijo mucho mejor: “Go-cémonos, Amado / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura. / Entremos más adentro en la espesura. / Y luego a las subidas / cavernas de las piedras nos iremos / que están bien escondidas. / Y allí nos entraremos / y el mosto de granadas gustaremos”.

37. Citado por J. MARITAIN, *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, (Madrid 2004) 220.

38. A propósito, es impresionante la carta de A. Rimbaud a Paul Demeny, el 15 de mayo de 1871: “El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es el de su propio conocimiento, de un modo total. Comienza por buscar su alma, la examina, la palpa, la comprende. Una vez que la conoce tiene que cultivarla... Digo que tiene que ser un *vidente*, que tiene que hacerse vidente. El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso, y razonado *trastorno de todos sus sentidos*. Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos. Inefable tortura para la que el poeta necesita toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana; de ahí que se convierta, entre todos los hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito... ¡pero también en el sabio supremo!.. puesto que ha llegado a *lo desconocido*, puesto que ha cultivado su alma ya de suyo más rica que la de ninguno. Llega a lo desconocido, y aun cuando, demente, termine por perder la comprensión de sus visiones, ¡el caso es que las ha visto! Que reviente, en medio de los saltos que da entre cosas inauditas e innominables; ya vendrán otros horribles trabajadores que comenzarán por los horizontes donde el otro se ha derrumbado”. (Publicada por Paterne Berrichon en *La Nouvelle Revue Française*, en octubre de 1912).

39. S. JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual. Canciones entre el alma y el esposo*, 36-37.

4. UN MODELO BÍBLICO DE *ESTÉTICA* *DE LA RECEPCIÓN*: (2COR 12,1-10)

Para que mi modesta introducción a la *Estética de la recepción* se haga más clara, no para el iniciado que no la necesita, sino para la alta divulgación que pretendo desde este estudio, voy a retomar un texto bíblico y aplicarle la metodología de la *Historia de los efectos* e interpretarlo desde su recepción estética.

Añado así un ensayo a la última experiencia estética habida en Extremadura, en la catedral de Badajoz, al celebrar el *Bimilenario* del nacimiento de S. Pablo con una exposición de contrapunto clásico y contemporáneo, organizada por el Arzobispado de Mérida-Badajoz, que intentaba mostrar una verdadera *recepción estética*⁴⁰.

Sin más, partamos del texto bíblico: “Por eso, para que no me engría, me han clavado una espina en la carne, *un ángel de Satanás* que me abofetea para que no me ensoberbezca; tres veces pedí al Señor que se alejara de mí esto; y me ha dicho: ‘Te basta mi gracia, pues la fuerza llega a su culmen en la debilidad’. Así es que con sumo gusto me gloriaré en mis debilidades, para que habite en mí la fuerza de Cristo. Por eso me complazco en las debilidades, en las injurias, en las desgracias, en las persecuciones y situaciones angustiosas, por Cristo; pues cuando soy débil, entonces soy fuerte” (2Cor 12,7-10)⁴¹.

En este caso, intentamos realizar una pequeña *gramática*⁴² bíblica y estética sobre la crisis del cristiano, aquella que acontece como ángel del huerto de los olivos con su *cáliz* (Mt 26,36-46), como pelea de Jacob con el ángel (Gn 32,25-33), o como bofetadas del ángel de Satanás (2Co 12,1-10), cuando el hombre tiene que tomar entre sus

40. A. MORENO GARCÍA – F. TEJADA VIZUETE (Eds.), *Pablo ayer y hoy: Apóstol de los gentiles*, Ed. Arzobispado Mérida-Badajoz (Badajoz 2009). El interesado podrá encontrar aquí fotos a color de todas las obras de arte que concurrieron a la exposición.

41. Para un análisis exegético se puede ver nuestro estudio: A. MORENO GARCÍA, *Pavlos Pastor. El Ministerio del Espíritu*, Ed. Edicep, (Valencia 2008) 237-290.

Cfr. M. E. THRALL, *2 Corinti*, T. II, Ed. Paideia (Brescia 2009), 849-856; P. BALLA, “2 Corinthians”, en G. B. BEALE – D. A. CARSON (Eds.), *Commentary on the New Testament Use of the Old Testament*, Ed. Grand Rapids, (Michigan 2007) 753-764; A. PITTA, *La seconda lettera ai Corinzi*, Ed. Borla, Roma, 2006, G. LORUSSO, *La seconda lettera ai Corinzi*, Ed. Dehoniana, Bologna 2007 y F. MANZI, *Seconda lettera ai Corinzi*, Ed. Paoline, Brescia 2002.

42. A. MORENO GARCÍA, *Minotauro de encina. Una gramática de antropología estética*, Ed. Indugrafic, (Roma – Badajoz 2005). Cfr. Una reseña amplia en *Pax & Emerita* 1 (2005) 551-555.

dedos su propia verdad y su propia miseria, su mismidad más entrañable con su sangre y su espesura, y descifrarla *coram Deo*. Con estos tres ángeles, el de Jacob, el de Getsemaní y el de Satanás, podemos formar un alfabeto estético, una *recepción estética*, que nos ayude a inteligir el carácter *talitativo* de la crisis, es decir su carácter y su hondura en *cuanto tal*.

Después de fundamentar la prueba y la crisis en su solar bíblico neotestamentario, especialmente en 2Cor 12,1-10, pasaremos a ver su *recepción* en algunos textos de la Patrística sobre la lucha interior del hombre, en concreto sobre la interpretación del ángel de Satanás⁴³. Después conjugamos el aspecto estético con María Zambrano, la gran filósofa exiliada que descifra la crisis como *exilio*. Buscaremos en Gauguin otro *efecto* estético de la 2Cor, y lo leeremos al trasluz de Victor Hugo y de Picasso. Aunque pueda parecer baladí, esa *historia estética de los efectos* nos ofrece un precioso material auroral, estético y hermenéutico que puede enriquecer nuestra reflexión. Para terminar, haremos una propuesta de diálogo entre la teología y la estética, como un camino esperanzado en el s. XXI para el hombre que camina en las entretelas de la historia con la sabiduría del Espíritu (Rom 8,5-8)⁴⁴.

43. S. JUAN CRISÓSTOMO, *Homilias sobre el Génesis*, 30,5:

“Consigamos o no nuestras peticiones, nosotros debemos perseverar en ellas y dar gracias a Dios; no sólo cuando son satisfechas, sino aun cuando no lo sean. El que no sean atendidas, cuando Dios así lo desea, no es menos que cuando lo concede: Nosotros desconocemos lo que nos conviene, mientras que El sí que lo sabe. Así pues, seamos escuchados o no, debemos agradecerlo ¿De qué te admiras si no conocemos lo que nos conviene? Pablo, ese hombre tan grande y superior, a quien se le habían revelado los misterios, tampoco sabía lo que debía pedir. Porque se veía sometido a tantas penas y nuevas tentaciones, pedía verse libre de ellas, no una o dos veces solamente, sino muchas”.

S. AGUSTÍN, *Carta a Vicente rogatista* 93, 2,4: “No todo el que perdona es amigo, ni todo el que castiga es enemigo... Mejor es amar con severidad, que engañar con suavidad. Mejor es que se le quite el pan al hambriento, cuando por la seguridad de su pitanza olvida los fueros de la justicia, que ofrece el pan para que con él se acomode a la injusticia. Quien ata al frenético y quien despierta al letárgico, a ambos los molesta, a ambos los ama. ¿Quién podrá amarnos más que Dios? Pues bien, Dios no cesa, no solo de adoctrinarnos con suavidad, sino también de espantarnos para nuestra salud. A los que consuela con socorros agradables, con frecuencia les envía la áspera medicina de la tribulación: ejercita con el hambre a los Patriarcas, aunque son buenos y religiosos; inquieta con terribles castigos al pueblo obstinado; no le quita al apóstol el aguijón de la carne, aunque se lo pida tres veces, para que la virtud se perfeccione en la enfermedad”.

44. Todo este proceso estético de la *historia de los efectos* de 2 Cor 12,1-10 puede encontrarlo el iniciado con un desarrollo mucho más amplio, en nuestros estudios: A. MORENO GARCÍA, *Del Espíritu a la alteridad. Una antropología*

A Pablo no le han faltado ni las predicaciones fracasadas, ni los diálogos abortados, ni los momentos en que perdió la forma, ni las desatenciones, ni las conversaciones desafortunadas, ni las experiencias de cansancio, ni el desaliento de las ocasiones fallidas. Ante esa debilidad en la que bracea con un amor a Jesucristo apasionado, nada ni nadie podrá separarle del amor de Dios manifestado en Cristo Jesús. Vouga⁴⁵ lo ha dicho mejor: “La alegría y la libertad que me han sido dadas por *la revelación del Crucificado*, por la manifestación del amor incondicional del Dios que nos justifica, independientemente de nuestras cualidades, de nuestra rentabilidad y de nuestras competencias, esta alegría y esta libertad son la fuerza que me ha permitido afrontar mi debilidad, dentro y fuera de mí mismo. Las imágenes que tengo en la cabeza son aún más precisas: la alegría y la libertad que me han sido dadas y que me hacen vivir, fundan en mí un *hombre interior*, que es el de la gracia de Dios, que me permite vivir libremente con la debilidad que me afecta, a mí, como hombre exterior, desde dentro y desde fuera”.

4.1. LECTURA ESTÉTICA DE LA CRISIS

A primera vista, podría parecer este apartado una digresión innecesaria del estudio de la 2Corintios, a mí en verdad no me lo parece, por ello invito al lector a que termine su lectura para que él mismo la someta a juicio. El estudio estético de la Biblia gana y concita hoy a muchos lectores. Cuando el texto sana y cura, ilumina y transfigura la fragilidad de lo humano, es la hora de la belleza y la señoría del Verbo que nos aclara y nos hace entendernos. En la Palabra me entiendo y me desvelo en lo más profundo de mí mismo, en la debilidad y en la fuerza, en el miedo y la esperanza. Hemos dicho belleza del Verbo, con ello quiero pedir cita al ideal griego de lo bello indisolublemente maridado con lo bueno, que se convirtió en el principio clásico: *nulla aethetica sine ethica*. La belleza del texto nos hace buenos, nos hace mejores; y la bondad de sus páginas nos transfigura, nos hace más bellos. Es una ley irrenunciable. De ahí, el poder fascinante y transfigurador de la Palabra cuando se produce la *amis-*

paulina, Analecta Scientifica Compostellana nº 25, (Santiago de Compostela 2007) 383-436 y *Pavlvs Pastor. El Ministerio del Espíritu*, Ed. Edicep, (Valencia 2008) 237-289.

45. F. VOUGA, *Yo, Pablo. Las confesiones del Apóstol*, Ed. Sal Terrae, (Santander 2007) 172.

tad entre el texto y el lector, y se funden sus respectivos horizontes. Somos poco más que pródigos de la Palabra⁴⁶.

Tratamos de ahondar en la realidad de un hombre cristiano que tiene que vérselas con una existencia que vive entre dos tirones, el de la carne y el del Espíritu⁴⁷, y además, tiene que hacerlo en diálogo con el espacio y el tiempo, sin huir nunca de su propia realidad, sin inventarse fantasmas que le alejen de su mismidad más profunda⁴⁸. La certeza maravillosa de saberse *habitado* por Dios, pneumado e iluminado⁴⁹ con la energía del Espíritu del Resucitado (Rom 8,9-11), de saberse *campamento* donde la fuerza de Cristo pone su tienda (2Co 12,9), no le evade, ni le aleja de los interrogantes que le plantea el contexto socio – histórico del mundo que le toca vivir.

Desde esta conciencia gozosa de su mismidad, el cristiano tiene que afrontar la *sabiduría de la cruz* (1Cor 1,18) y desvelar su rostro de frente a sus propios *exilios*. Y lo digo en plural, porque queremos hablar de *lo trágico* del cristiano cuando afronta su *exilio interior*, su drama interior sin testigos, y cuando debe encarar el *exilio exterior* que le viene de fuera de sí mismo, de las circunstancias de su propia existencia intrahistórica. No me refiero a una crisis de *pequeño formato* sino a esos momentos esenciales, en el recorrido existencial de una vida, que quiere ser vivida de cara a la cruz del Señor, o dicho de otro modo: una crisis de *gran formato* que marca y transfigura, o destruye y envenena la existencia histórica del ser humano. El exilio es una categoría existencial, no se queda en la anécdota, necesita los grandes símbolos para ser explicado: es el ángel del exilio, que no es otro que el ángel del cáliz y el ángel de Jacob y, además, muchas veces toma rostro de ángel de Satanás (2Co 12, 1-11). De la anécdota a la categoría a través del ángel, ésa

46. Se puede ver una reflexión más amplia en nuestro estudio: A. MORENO GARCÍA, *Pródigo de la Palabra*, Ed. Indugrafic, Badajoz 2008, 14-15.

47. Si el lector quiere un texto más amplio con el contexto de los *catálogos de las pruebas*, puede ver nuestro estudio: A. MORENO GARCÍA, “El cristiano ante la crisis y la estética del exilio en María Zambrano (Act 20, 17-38 y 2Co 12, 1-10)”, *Compostellanum* 51 (2006) 181-211.

48. Agradezco entrañablemente a mis alumnos del *Seminario Metropolitano* de Mérida – Badajoz su participación en el Seminario *Biblia y Estética*, durante el curso 2005-2006. Sin saberlo, ellos me ayudaron con su interés intelectual de neófitos a profundizar y ordenar estas ideas –si es que cabe el orden aquí– con *ordo rerum*.

49. Recordamos la tradición oriental que ve siempre al cristiano como un *iluminado* por el Espíritu. De ahí que ellos mismos, en su liturgia, que a la postre es siempre su dogma hecho plegaria, nombren al bautismo como iluminación (φωτισμός).

es la línea que atraviesa toda la estética de E. D'ors⁵⁰. A ese clavo quiero agarrarme ahora.

Viene de lejos ya, el que a mí me interese sobremanera la *metafísica estética* y la *razón estética* de María Zambrano, ella me despertó a la aurora, ¡tenía que ser una mujer la que me pariese a mí a la *metafísica auroral*! Ella me enseñó la poesía como reconciliación y palabra de eternidad, y me ayudó a creer en su fuerte poder de sanación interior, “cuando no hay ninguna luz del cielo que riegue lo árido, sino razón seca y avellanada, como tampoco la *θεία μαύρα* de los poetas, ese estar-lleno-de-Dios como lo vino a definir Pieper”⁵¹.

La mano de la gran filósofa⁵² española María Zambrano (1904-1991), nos puede ayudar sobremanera a reflexionar sobre esta verdad de lo trágico de lo humano⁵³. Al fin y al cabo, los grandes textos literarios, y cómo no, también los bíblicos, no permanecen mudos, sino que siguen hablando a lo largo de los siglos (*Historia de los efectos*), cuando el lector de cada tiempo con audacia los interroga, e incluso adquiere sobre ellos su propia paternidad literaria⁵⁴. Cuanto más audaz y arriesgada es la pregunta que le hace el lector al texto, y a las grandes verdades del misterio humano, más audaces son las respuestas que el mismo texto provoca. En esta cadena de audaces y luminosos interrogadores ponemos a la Zambrano⁵⁵, y a su abrigo

50. E. D'ORS, *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, Ed. Libertarias/Prodhufi, (Madrid 1995) 51-52; *Tres horas en el Museo del Prado*, Ed. Caro Raggio, (Madrid, 1923) 8-10; *Epos de los destinos*, Ed. Editora Nacional, (Madrid 1943) 53. Cfr. G. DÍAZ_PLAJA, *Lo social en Eugenio d'Ors y otros ensayos*, Ed. Cotal, (Barcelona, 1982) 155-156.

51. F. TORRES ANTOÑANZAS, *Don Quijote y el absoluto. Algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*, Ed. Univ. Pont., Salamanca 1998, 196.

52. Cfr. El original libro de N. FISCHER, *La pregunta filosófica por Dios*, Ed. Edicep, Valencia 2000, sobre todo el cap. “Relación tensa entre el llamado ‘Dios de los filósofos’ y el Dios viviente de la fe”, 269-322.

53. M^a. ZAMBRANO, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Ed. En-dimión, Madrid 1996, 120: “Estoicismo y cristianismo se disputan el alma del español, su pensamiento. En este drama, que es el verdadero drama de España, no podemos entrar ahora. Quizá nos abrasaríamos”.

54. Recordemos la conocida y citada idea de Gadamer: “Los textos pierden la paternidad del autor para adquirir la paternidad del lector”.

55. Además de las obras de la autora que citaremos a continuación, tenemos delante: A. BUNDGAARD, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico – místico de María Zambrano*, Ed. Trotta, (Madrid 2000); M^a T. RUSSO, *María Zambrano: La filosofía como nostalgia e speranza*, Ed. L. Da Vinci, (Roma 2001); J. J. GARCÍA, *Persona y contexto socio – histórico en María Zambrano*, Ed. Cuad. Pens. Esp, (Pamplona 2005); A. SAVIGNANO, *María Zambrano, la ragione poetica*, Ed. Marietti, (Génova – Milano 2004); A. M^a. PEZZELLA, *María Zambrano, per un sapere poetico della vita*, Ed. Messagero, (Padova 2004);

descansamos y pensamos. “Si M^a Zambrano se hubiera callado. Algo profundo y esencial habría faltado, quizás para siempre, a la palabra española”⁵⁶.

Parto de la descripción que hace Cioran⁵⁷ de nuestra pensadora. Ahí podemos contemplar algunas claves para entender su originalidad. Resalta, en primer lugar, que la autora ha sabido instalarse en la palabra liberada del lenguaje, ha trascendido el Logos, va más allá de lo dicho: Maria Zambrano no ha vendido el alma a la idea, ha salvaguardado su esencia única poniendo la experiencia del Indisoluble más allá de la reflexión sobre el mismo, en suma ha sobrepasado la filosofía... Es verdad a sus ojos sólo lo que precede o sigue a lo dicho, solo el verbo arrancado de las ramas de la expresión, como dice ella magníficamente: *la palabra liberada del lenguaje*.

Cioran la ve como una mujer de reconciliación, muy generosa, que absuelve los límites de lo humano, entrañablemente comprensiva, una maestra de la vida:

“¿Quién, anticipando nuestra inquietud, nuestra búsqueda, tiene como ella el don de dejar caer el vocablo imprevisible y decisivo, la respuesta de los desarrollos sutiles? Por esto desearíais consultarla cuando cambia radicalmente la vida, en el umbral de una conversión, de una ruptura, de una traición, en la hora de las confidencias últimas, penosas y comprometidas, para que os revele y os explique a vosotros mismos, para que os dispense una especie de absolución especulativa, y os reconcilie tanto con vuestras impurezas como con vuestros impasse y vuestros estupores”.

Pero la estética⁵⁸ de la esperanza, en Zambrano, está llena de realismo. Evita el personaje y la máscara, la huida en falso del propio destino. Va más allá que Ortega, ahonda más, humaniza la circuns-

R. PREZZO, (Ed.), *Verso un sapere dell anima*, Ed. R. Cortina, (Milano 1966); J. MORENO SANZ, *María Zambrano. La razón en la sombra*, Ed. Siruela, (Madrid 1993); J. F. ORTEGA MUÑOZ, “Fe y razón. Historia de un encuentro anunciado”, *Epimeleia* 8 (1999)167-202, y “Reflexión y revelación: los dos elementos del discursar filosófico en María Zambrano”, *Epimeleia* 4 (1995) 12s.

56. J. L. ARANGUREN, “Los sueños de María Zambrano”, *Revista de Occidente*, (Madrid 1966), 212.

57. E. M. CIORÁN, *Esercizi di ammirazione*, Ed. Adelphi, (Milano 1988), 177-178.

58. Para reflexionar sobre el camino estético en los últimos años se puede ver el reciente y precioso estudio en colaboración, editado por J. INSON, (Ed.) *The Oxford handbook of Aesthetics*, Ed. Oxford Un. Press, (Oxford NY 2005). Cfr. R. UTON, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, (London – New York – Methuen 1998).

tancia del hombre y se abraza a ella. Lo refleja muy bien en la concepción de la libertad del alma española:

“Yo y mi circunstancia. Esa cárcel y estos hierros. Pero quien así se queja no pretendió jamás evadirse. Quizás sea esta la manera de llegar a la libertad del alma española: la reabsorción de la circunstancia, la vivificación de la circunstancia, el abrazarse a lo que nos limita sujetándose libremente a lo que encadena; encontrar la libertad en la lucha y jamás en la evasión. El español prefiere hundir las raíces en la tierra a ensayar alas para un vuelo fugaz”⁵⁹.

4.2. EL CÁLIZ QUE HAY QUE BEBER

El diálogo interior con el propio misterio humano desconcierta y hace crecer sin ambages. Cuando el hombre se toma las medidas sin disfraces se recompone desde lo más íntimo, aprende una lengua nueva que se conjuga en su propia historicidad como humano, y, entonces, solo entonces, se articula la sintaxis de la propia existencia con equilibrio, cada sintagma existencial se coloca en su sitio, y es capaz de aceptar, e incluso querer, su propio destino como un misterio. Zambrano lo dice mejor:

“Cuanto más profundo es el destino que pesa sobre una vida humana, la conciencia lo encuentra más indescifrable y ha de aceptarlo como un misterio. El conocimiento del destino adviene después de que se consumó. Entonces, desatado el nudo terrible por el padecer, salta de pronto *el sentido íntimo*; se hace visible, se ha *transformado en conciencia*. Mas quien lo condujo por su vida hasta la conciencia, lo apuró en el padecer oscuro, atravesado, eso sí, por presentimientos. El destino *jamás se hace visible del todo* para quien lo padece. Es el ángel con quien Jacob lucha toda la noche y que solo consiente ser visto a la madrugada”⁶⁰.

Resulta impresionante la dialéctica que establece la Zambrano entre los dos ángeles, el ángel de Jacob y el ángel del huerto de los olivos. Ciertamente es que Gauguin no había leído a nuestra pensadora, pero me impresionó con creces el ver dos cuadros con esta temática, en la exposición antológica sobre el pintor organizada en Madrid por *Museo Thyssen Bornemistza*, en el 2004: *Después del sermón con*

59. M^a. ZAMBRANO, “Señal de vida. Obras de Ortega y Gasset (1914-1932)”, *Rev. Occidente* 24-25 (1983) 277.

60. M^a. ZAMBRANO, “Eloisa o la existencia de la mujer”, *Sur*, XIV, (Buenos Aires 1945), 41. La cursiva es nuestra, no pertenece al original,

El ángel de Jacob, y la *Oración en el huerto de los olivos*. Incluso la mascota de la exposición *Después del sermón*⁶¹ era la pelea de Jacob con el ángel. Este cuadro de colores planos, típicos del *sintetismo*, representa a un grupo de mujeres bretonas que, tras escuchar la predicación del cura, asisten en el prado a una aparición: el combate bíblico de Jacob con el ángel; unas lo contemplan absortas, mientras otras rezan con los ojos cerrados. Ello indica la eterna validez del lenguaje estético para contar las grandes parábolas de la humanidad y para interpretar, desde la belleza, los grandes textos bíblicos sobre el sufrimiento y la eterna pelea del hombre con Dios.

Ambos cuadros, juegan con exquisita validez al color rojo. La cabeza del Cristo de los olivos es roja, parece que está ardiendo de dolor, parece el grito eterno de la humanidad dolorida. Con el mismo juego estético, la pelea del ángel con Jacob está sumergida en un rojo intenso, haciendo de la cartografía de la sangre con toda su espesura como un rueda eterno, donde cada uno juega a hundir en la arena la espalda del contrario. Y es que, solo se le toman las medidas a Dios cuando se pelea con él, solo entonces Dios se hace más grande, más Dios, y queda en el alma la frescura y la certeza de que el hombre siempre pierde en esta pelea; Dios siempre gana, y ganando él también gana el hombre recolocado en su puesto de criatura frente a su Creador. En ambos cuadros hay una provocación y un lenguaje que va más allá de lo dicho: el misterio humano del dolor.

El propio asunto bíblico del cuadro *Después del sermón*, la lucha de Jacob y el ángel, y sus posibilidades simbólicas, parece que las encontró Gauguin en Víctor Hugo. Él estaba leyendo *Los Miserables* en julio de 1888, precisamente el año que pintó *Después del sermón*, y en esa novela el combate de Jacob aparecía como metáfora de la lucha interior con la propia conciencia⁶². Después de una larga búsqueda, toda una aventura que al final me llena de satisfacción, creo haber encontrado el texto de Víctor Hugo⁶³ que influyó en Gauguin:

61. Propiedad de la *National Gallery of Scotland* de Edimburgo (1888). Gauguin siempre vio su cuadro como una mistificación, como un icono religioso ante el que se podía rezar y pensar. Intentó donar su cuadro a la iglesia de Pont-Aven y no se la aceptaron, y, al verlo rechazado, volvió a intentar la donación a la Iglesia de Nizón con un nuevo fracaso.

62. G. SOLANA, "El despertar del Fauno. Gauguin y el retorno de lo pastoral", en Gauguin y los orígenes del simbolismo, Museo Thyssen-Bornemistza, (Madrid 2004), 15-63.

63. VÍCTOR HUGO, *Los miserables*, T. II, Ed. Circulo de lectores, (Barcelona 1967), 1206-1207.

“¡Jacob no luchó con el ángel más que una noche! ¡Ay! ¡Cuántas veces hemos visto a Juan Valjean luchando en medio de las tinieblas a brazo partido con su conciencia! ¡Combate inaudito!

En ciertos instantes el pie se desliza, en otros se hunde ¡Cuántas veces la conciencia, precipitándole hacia el bien, le había comprimido y abrumado!

¡Cuántas veces la verdad inexorable le había hincado la rodilla en el pecho! ¡Cuántas veces, derribado a impulso de la luz, había implorado de ella el perdón!

¡Cuántas veces aquella luz implacable, encendida en él y sobre él por el obispo, le había deslumbrado, mientras deseaba ser ciego!

¡Cuántas veces, en lo más crudo de la lucha, se había vuelto a levantar, asiéndose de la roca, apoyándose en el sofisma, arrastrándose por el polvo, ya señor, ya esclavo de esa conciencia!

¡Cuántas veces, después de un equívoco, después de un razonamiento traidor y especioso del egoísmo, había oído a la conciencia gritarle: ¡Zanadilla! ¡Miserable!

¡Cuántas veces su pensamiento refractario se había agitado convulsivamente bajo la evidencia del deber!

Resistencia a Dios. Sudores fúnebres. ¡Qué de heridas secretas, que él sólo veía destilar sangre! ¡Qué de llagas en su lamentable existencia!

¡Cuántas veces se había erguido sangriento, magullado, destrozado, iluminado, con desesperación en el corazón, y la serenidad en el alma! Vencido, se sentía vencedor.

La conciencia, después de haberle atormentado, formidable, luminosa, tranquila, le decía:

¡Ahora, vete en paz! Pero, ¡ay! ¡Qué lúgubre paz, después de una lucha tan sombría! La conciencia es, pues, infatigable e invencible.”

Después de leer este texto de Víctor Hugo, que sitúa la pelea con el ángel en el interior de la propia conciencia, viene a mi memoria y comparto con el lector aquel texto venerable de Lutero⁶⁴: “La sangre de Cristo crea buena conciencia. Lo cual no ocurre sino mediante una conciencia cierta de la remisión de los pecados. Donde no está presente (esta conciencia) allí la conciencia está inquieta...”; “inquieta” en este contexto significa que la conciencia es en sí mismo una conciencia mala, que ella se deja aterrorizar de la ley, y que

64. M. LUTERO, *De votis monasticis* 1521, WA 8, 606. Cit, por JÜNGEL, E., *Il vangelo de la giustificazione come centro della fede cristiana. Uno studio teologico in prospettiva ecumenica*, (Brescia 2000), 229.

resulta, a su vez, aterradorante. El evangelio pone fin a esta conciencia, libera de la conciencia aterrorizada y aterrorizante y por tanto simplemente de la conciencia. La libertad de la conciencia viene llamada por Lutero *la conciencia evangélica*. Es necesario contestar a la conciencia hasta tacharla de falsedad: “Tú mientes, Cristo tiene razón, no tú”, ya que “Dios ha dejado morir a su propio Hijo para que tuviésemos una buena conciencia”⁶⁵.

Que perdone el lector este neófito ensayo de hermenéutica estética de dos textos venerables y sagrados, a los que el hombre en crisis acude a beber con frecuencia para encontrar el sentido de su aturdimiento en el sufrir, y para ponerle nombre a lo que le pasa. Zambrano lo dice mejor:

“El absoluto se presenta a veces en forma de ángel, pero lo que suele ofrecer el ángel es un cáliz que hay que beber. Como la flor, cáliz del rocío mañanero *refresca*, y también puede *envenenar*. Cuando el absoluto –intangible e inasequible para el hombre–, el santo sin sombra, sin mezcla, dice de sí mismo ‘soy el camino, la verdad y la vida’, cuando el absoluto desciende a ser el camino de la verdad inasequible para el hombre y de la vida verdadera, *para el hombre el camino es trascenderse a sí mismo*. Y así viene a recordar su nacimiento, su relatividad; y eso que el tal ser humano está siempre a punto, cuando se trasciende, de aplastar cualquier conato de ser; pues que el hombre, más que un ser entero y verdadero, es un conato de ser, y no tiene que enseñorearse”⁶⁶.

El *trascenderse* de la Zambrano libra al hombre del envenenamiento ante la crisis, por el contrario la trascendencia le refresca si bebe el cáliz que le ofrece el ángel. El huerto de los olivos es para ella la clave de bóveda de la construcción de un ser auténticamente humano que no huye de sí mismo, sino que se acepta y se ama en soledad⁶⁷. De cómo vivir esta soledad levanta acta nuestra filosofa:

“En la Pasión divina hay un instante supremo en que parece que se detiene para decidirse, suspendida sobre el abismo infinito. Jesús

65. M. LUTERO, WA. TR. 1, 402, 174. (Ut haberemus bonam conscientiam). El original alemán *röher* = tranquila.

66. M^a. ZAMBRANO, *Notas de un método*, Ed. Mondadori, (Madrid 1989), 78. Cfr. M. BENITO, “La recuperación de la belleza. Presencia del materialismo en los estudios de Historia del Arte”, *Communio* 26 (2004) 62-71.

67. Son muy abundantes las citas de nuestra pensadora sobre la soledad. Esa soledad fecunda donde el hombre se recompone y se encuentra a sí mismo, aceptando su propio destino. Sin soledad, sin encuentro íntimo con el fondo del alma, al hombre se le escapan las bridas del sentido de su propio camino en la historia. El paradigma de la soledad, para nuestra autora, es el Huerto de los olivos.

está solo ante su destino; en soledad completa ante él. Un ángel le alarga el cáliz de su inajenable padecer. Misterio en que lo humano obtiene su liberación suprema de la tragedia de ser sombra del semejante. El ángel se aparece siempre a los que logran la soledad; ¡es la imagen sagrada de la soledad! Y el hombre que lo haya sentido cerca, aún sin verlo, estará libre para siempre del acecho de la envidia; del torcido ensimismamiento, donde la mirada se desvía ante el equívoco espejo.

Pasión incompleta la del hombre que no haya vivido su hora a la manera humana, lejos de todo y sin sombra. Entonces nace a la soledad, algo ya imperecedero. Pues no se verá en el semejante, ni tendrá nada de él. Pero también cabe *desdecirse en el Huerto de los olivos, desviviendo el destino*, arrepintiéndose de la Pasión⁶⁸.

Cuando el hombre da cabida a este *desdecirse en el Huerto de los olivos, desviviendo el destino*, se inventa sus personajes. Es el momento de la huida radical de la propia finitud que se convierte en un *desvivirse* sin sentido de la propia totalidad. Entonces la personalidad se fragmenta, rompe su unidad interior, y comienza el juego de las propias *mascaras*, que terminan por arruinar la verdad y la energía de la propia mismidad y de su singular historia personal. ¡Cuántos santos se perdieron en la historia por huir de su propio huerto de los olivos y de su singular cáliz existencial, arrimando sus propios legamos a la fantasía de su imaginación dolorida y fragmentada!

Bien es verdad que el hombre necesita mirarse para entenderse, porque toda vida está necesitada de visión, ya que la vida como instinto es ciega. El hombre necesita para mirarse el espejo vivo que son los otros, sus semejantes. En este mirarse, dice la autora, inevitablemente se pondrán de relieve aquellas carencias propias que se detectan, por estar presentes en el otro no como carencias propias sino como cualidades positivas⁶⁹.

Antes de seguir adelante, notemos que también la pintura moderna tiene su símbolo estético del ángel de Satanás de 2Co 12,1-10⁷⁰, en el

68. M^a. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, Ed. Siruela, (Madrid 1992), 272.

69. Aquí surge la envidia, que siempre aparece como enfermedad sagrada en aquellos que se niegan a beber el cáliz del propio destino, y que sólo puede conjurarse cuando se acepta la propia singularidad, signada en lo más profundo por el propio destino: J. J. GARCÍA, *Persona y contexto socio – histórico en Maria Zambrano*, Ed. Cuad. Pens. Esp, (Pamplona 2005), 72.

70. J. LAMBRECHT, *Second Corinthians*, Sacra Pagina 8, (Minnesota 1999), 199-210. Cfr. P. M. BEAUDE, “Le ‘je’ comme figure du discours. Une anthropologie du sujet paulinien”, *Semiot Bibl* 118 (2005) 42-55.

Caballo herido de Picasso. Me gusta mirar “El caballo corneado” de Picasso; en cuanto lo vi, en Barcelona, compré una litografía para ponerla en mi habitación de Roma. Me parece todo un símbolo del hombre eterno, del hombre sufriente, del hombre sarkóforo, del hombre en crisis. Si no fuese blasfemia, diría que es como una *crucifixión laica*, o mejor, como la crucifixión antropológica. Lo que más me gusta es el cuello, largo, largo..., tirando hacia el cielo como una lanza o como un ciprés despierto... y ¡ese cuerno!., que tiene nombre de “ángel de Satanás”, de “aguijón de la carne”. Ese cuerno negro que le saca las tripas al hombre. Donde Pablo dijo “...que me abofetea”, Picasso dijo “...que me saca las tripas”⁷¹. Dos versiones *de la fragilidad de lo humano*, la una cristiana, la otra laica; la plasticidad de ésta desenmascara la verdad de aquella; las dos –una literaria, la otra plástica–, con una pasión: un cuello que se resiste a caer, que se estira más todavía, una garganta que quiere tocar el cielo y se hace su vereda para *sorber* la voz amiga que le grita: “¡Te basta mi gracia!”⁷².

Termino haciéndole una confidencia al lector iniciado. Doy la última redacción a este ensayo, en Roma, con toda la carga de inmensidad y universalidad que esta ciudad transfiere a quien la observa con honestidad. Después de asomarme con modestia a la teoría literaria y a la *Estética de la recepción* y a la complejidad entrañable de ambas, hago mías las palabras de Eugenio d’Ors: “En Roma (...) tu maestro será todo el arte del mundo, todo el arte con prestigio de eternidad. (...) La primera impresión ante tanta grandeza es que nuestro pobre esfuerzo nada podrá añadir. Todo está dicho»⁷³. Esta gran verdad la vuelvo por el reverso con S. Agustín:

“Es más seguro el deseo de conocer la verdad que la necia presunción del que toma lo desconocido como cosa sabida. Busquemos como si hubiésemos encontrado y encontremos con el afán de seguir buscando. Pues, cuando el hombre cree acabar, entonces es cuando empieza”⁷⁴.

71. El interesado en la interpretación estética, puede ver varios dibujos con variaciones a color del caballo corneado de Picasso (También esto es *Estética de la recepción* y una *Historia de los efectos*), realizadas por los pintores extremeños Luis Feo, Paco Sánchez y Miguel Ángel García, en nuestro estudio: A. MORENO GARCÍA *Minotauro de encina. Una gramática de antropología estética*, Ed. Indugrafic, (Roma – Badajoz 2005).

72. A. MORENO GARCÍA, “Boletín bibliográfico de Eclesiología, Patrología y Estética”, *Pax & Emerita* 1 (2005) pp. 531-555.

73. E. D’ORS, *Epos de los destinos*, Editora Nacional, (Madrid, 1943), 53. Cfr. “P. IACOBONE, “Il dialogo fra la chiesa e gli artisti nel Magistero più recente, da paolo VI a Benedetto XVI”, *Culture e fede* 17 (2009) 90-99.

74. S. AGUSTÍN, *De Trinitate*, libro IX, cap. 1.