



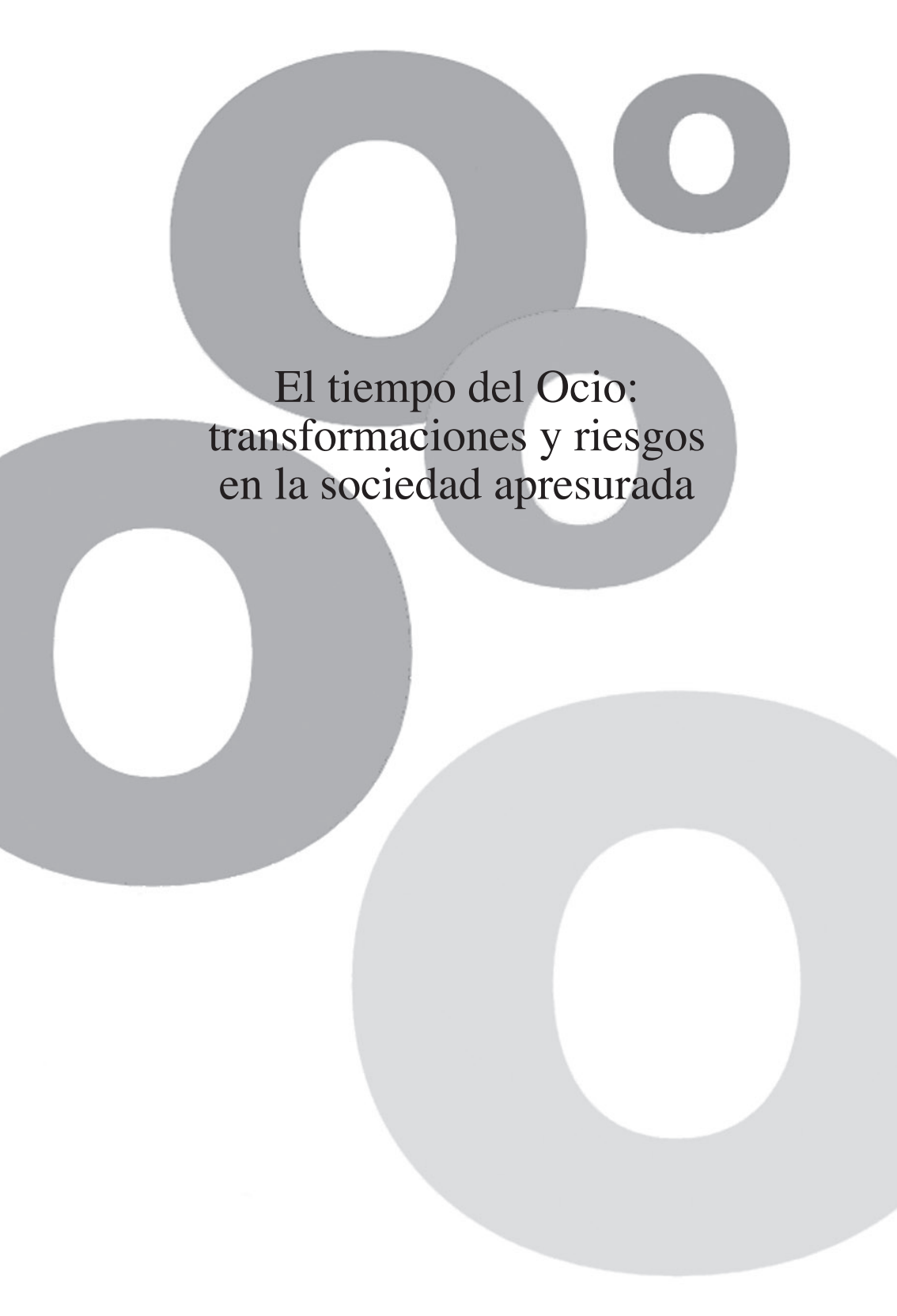
Estudios de Ocio
Aisiazko Ikaskuntzak
Deusto

El tiempo del Ocio: transformaciones y riesgos en la sociedad apresurada

Manuel Cuenca Cabeza
Eduardo Aguilar Gutiérrez (eds.)

Documentos
de Estudios de Ocio
núm. 36



The background features several large, thick, gray rings of varying sizes and orientations, some overlapping, creating a minimalist, abstract design. The rings are set against a plain white background.

El tiempo del Ocio: transformaciones y riesgos en la sociedad apresurada

Manuel Cuenca Cabeza y Eduardo Aguilar Gutiérrez (eds.)

El tiempo del Ocio: transformaciones y riesgos en la sociedad apresurada

2009
Universidad de Deusto
Bilbao

Documentos de Estudios de Ocio, núm. 36

El Instituto de Estudios de Ocio pretende que la aparición de sus *Documentos* ayude a paliar la escasez de publicaciones sobre temas de ocio en lengua castellana. Cada Documento trata de responder a alguna cuestión relacionada con la práctica del ocio, entendido como cultura, deporte, educación, turismo, recreación y desarrollo personal y comunitario. Los especialistas y técnicos en las áreas señaladas podrán disponer así de investigaciones, instrumentos de trabajo y puntos de vista de personas que colaboran con este Instituto universitario. El contenido de cada uno de los documentos es obra y responsabilidad de su/s autor/es.

La publicación de este libro es posible gracias al patrocinio del Grupo Santander a través de la financiación de la Cátedra Ocio y Conocimiento.

Dirección

Manuel Cuenca Cabeza

Comité Editorial

Américo Nunes Peres, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)

Ana Ponce de León Elizondo, Universidad de La Rioja

Estanislao Arroyabe, Universidad de Innsbruck (Austria)

José Antonio Caride Gómez, Universidad de Santiago de Compostela

José Clerton de Oliveira Martins, Universidade do Fortaleza (Brasil)

M.^a Carmen Palmero, Universidad de Burgos

María Luisa Amigo Fernández de Arroyabe, Universidad de Deusto

María Luisa Setién Santamaría, Universidad de Deusto

Roberto San Salvador del Valle Doistua, Universidad de Deusto

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

© Publicaciones de la Universidad de Deusto

Apartado 1 - 48080 Bilbao

e-mail: publicaciones@deusto.es

ISBN: 978-84-9830-463-3

El tiempo en la experiencia de ocio estético

M.^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe

A veces tenemos la oportunidad de vivir experiencias de ocio estético que nos provocan un estado de plenitud. Asistimos a un concierto y la música nos invade y nos transforma. Leemos un poema y las palabras parecen penetrar por nuestra piel y llegan a lo más hondo de nuestro psiquismo. Vamos al teatro y la representación nos hace olvidar que estamos sentados en el patio de butacas. Paseamos por la ciudad y nuestra mirada se queda prendida de las luces que transforman el titanio del Guggenheim. ¿Qué nos ocurre cuando vivimos una experiencia de ocio estético de gran intensidad? En todas ellas el tiempo parece esquivar su dimensión habitual y transformarse en otra medida, acorde con la plenitud que estamos viviendo.

Sabemos que las experiencias de ocio estético son fenómenos que proporcionan emoción, gozo, disfrute y conocimiento. Se vinculan con la dimensión expresiva, creadora o recreadora del ser humano. No podemos restringirlas a un ámbito, porque dependen de la intencionalidad de la persona que las vivencia y de su interacción con el objeto que sale a su encuentro. Pueden darse en la contemplación de la naturaleza y, sobre todo, en la creación y recepción del arte. La lectura, la escritura, escuchar una obra musical, la asistencia a una representación teatral o de ópera etc... son actividades que nos proporcionan experiencias de ocio estético. También en el ámbito de la naturaleza reconocemos estas experiencias cuando nuestra mirada queda prendida de un espectáculo como la puesta de sol, la visión de las montañas y tantos otros. En una u otra situación somos conscientes de que las vivimos con gran intensidad. ¿Cómo percibimos el tiempo en estas vivencias? ¿Se trata de una dimensión diferente propia de ese fenómeno que experimentamos?

Estas preguntas guían la reflexión que me propongo hacer en estas páginas. He esbozado, en otros lugares, la caracterización de estas vivencias (Amigo, 2007) y me planteo ahora analizar el tiempo en la experiencia de ocio estético. Recuerdo algunos aspectos necesarios para orientar mi reflexión.

Encuadro los fenómenos de ocio estético en el marco de la belleza. Sabemos que la belleza tiene una dimensión sensible y la reconocemos intuitivamente, como una plenitud de presencia. Nos sentimos involucrados en su reconocimiento y la apreciamos como un valor. Quizá no sepamos definirla, —no sabemos qué es lo bello—, pero reconocemos su luminosidad y su peculiar carácter sensible y espiritual. La belleza nos emociona. La relación del hombre con la belleza ha sido comprendida tradicionalmente como un ámbito de contemplación, como una visión que goza con la presencia del objeto, pero lo deja intacto. Podríamos decir que lo contempla y no lo consume. Me centro en esta relación y propongo la belleza como horizonte de ocio estético y como marca de distinción que diferencia estas experiencias de otras, que interesan al ocio desde un punto de vista sociológico, psicológico, educativo... etc. De modo que el campo de *ocio estético* se circunscribe a la experiencia creadora y receptora de un sujeto y queda encuadrado por la relación de belleza. Esto significa que me centro en aquellas experiencias que privilegian lo estético como la dimensión primera. Es decir, que el objeto primario de atención de la experiencia es lo estético. De esta manera prescindo de aquellos aspectos en los que lo estético acompaña pero no es el objetivo prioritario.

Ahora bien, junto a la precisión del ámbito de estudio debo ahora concretar cómo lo comprendo para poder encuadrar bajo qué aspecto procedo a estudiar la dimensión temporal. En este sentido tengo que recordar que la experiencia de ocio estético es gradual y puede darse en diferentes niveles. Es difícil trazar sus límites, pues puede coexistir con otros intereses o darse en otro tipo de experiencias y quizá no perdamos nunca un umbral de conciencia estética. Esta gradación ya la diferenció Aristóteles al referirse a la emoción que produce la música. Escribe en la *Política*: «La emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en unas en menor grado y en otras en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo». (*Política*, 1342 a 1-5). Por otro lado, esta gradación nos es útil para deslindar unas experiencias de orden más cotidiano, de otras más complejas. Las primeras hacen referencia a un ámbito de primer nivel como pueda ser un paseo en el que disfrutamos estéticamente del entorno o la visita a una ciudad recorriendo sus monumentos. Las otras experiencias son más complejas y se centran en la recepción de una obra de arte.

Las experiencias de ocio estético pueden darse en diferentes ámbitos, en la naturaleza, en la sala de exposición, en el parque temático o mientras paseamos y escuchamos música. El rasgo que las unifica como ocio estético sería que en ellas se privilegia la relación con la realidad desde el punto de vista estético, disfrutando de su contemplación, sin otra finalidad, es decir, desde la apreciación de la belleza. Pero, la nota diferenciadora radica en que, en las experiencias superiores, la belleza alcanza otra dimensión y se vincula con la comprensión. Si las primeras se distinguen por la polisensorialidad y el goce que nos proporcionan, las segundas vinculan la belleza a la capacidad de distinción, la participación co-creadora y la comprensión. Las experiencias de primer nivel cuadran bien con la caracterización que hace Kant de la belleza: *lo que place universalmente sin concepto* (Kant, 1790, 59). Se entiende el sentimiento de *placer* que experimentamos como seres humanos al contemplar estéticamente una realidad, a la que no dudamos en calificar de bella. Las segundas se comprenden mejor bajo el ámbito de inteligibilidad que genera la experiencia. La belleza estaría vinculada al sentido, a la comprensión, a la recepción comprometida de la obra de arte y a la intencionalidad de la obra, creada por una persona —el artista— para otra —el receptor. Los autores que han reflexionado en esta línea irían desde Aristóteles a Gadamer, pasando especialmente por Hegel, para quien la belleza nace y renace del espíritu (Hegel, 1989:10), es decir, de un ser humano a otro (Danto, 2005). Unas y otras se enmarcarían también en un ámbito de *relación* entre nosotros y la realidad con la que establecemos un campo de libre juego. López Quintás lo concreta así: «La belleza es un fenómeno relacional que se alumbra en el campo de libre juego establecido entre el hombre y las realidades del entorno, con las que funda una relación comprometida de encuentro» (López Quintás, 1998: 83-84).

En las experiencias de ocio estético sabemos que la actitud natural respecto a la realidad cotidiana parece romperse al levantarse el telón del teatro, al sumergirnos en un concierto o al contemplar la fuerza del mar. Percibimos que la vida cotidiana permanece *entre paréntesis*, como un segundo plano que, sin embargo, es el horizonte de experiencia sobre el que la primera desarrolla su sentido. ¿Cómo vivenciamos el tiempo en esas experiencias. Ambas muestran la distorsión del tiempo y es esta modificación la que me propongo estudiar aquí. Cuando disfrutamos de una experiencia de ocio estético, sea en el marco del goce de una puesta de sol o sea en el encuentro con un obra de arte, tenemos conciencia de que el tiempo transcurre de modo diferente o, quizá, ¿somos nosotros los que tenemos una percepción diferente?

Junto a estas cuestiones, me propongo también centrar la reflexión sobre la comprensión que se ha dado a este fenómeno. ¿Cómo lo han con-

ceptuado los teóricos? ¿Se ha logrado concentrar en la teoría la riqueza de lo vivido o se ha perdido ésta, precisamente en su dimensión temporal, a favor de una comprensión más extática? La preguntas tienen consecuencias y, de momento, pensemos en una imagen, metáfora de esta situación, que nos habla de «la extrañeza de un arroyo en un despacho del ministerio de agricultura» (Jiménez, 1969: 807).

Estas son las preguntas que orientan la reflexión de estas páginas. Ahora bien, ¿cómo llevarla a cabo? Intentemos primero ver la riqueza de la experiencia y su complejidad, para observar, después, los modelos de comprensión que se han proyectado sobre aquélla. Me propongo mostrar, ahora, algunas experiencias de ocio estético tal y como las escriben algunos autores. Me refiero a artistas y también a ciertos ensayos que tratan de comentarlas. Observaremos su caracterización y atenderemos a los rasgos que las integran y las constituyen.

Experiencias de ocio estético

Voy a presentar, en primer lugar, dos textos que muestran experiencias de ocio estético musical. El primero es de *Ventanas de Manhattan*, del escritor Antonio Muñoz Molina. (Muñoz Molina, 2004: 102-103) Se trata de un concierto, el *Réquiem alemán* de Brahms, oído a la intemperie, en Nueva York, en medio del tráfico y del fragor de la ciudad. El concierto se celebra en el auditorio del Avery Fisher Hall y se retransmite en una pantalla electrónica situada en la calle:

En los pasajes más serenos la música se mezcla con los ruidos próximos de la ciudad, los motores y los cláxones de los coches, las sirenas omnipresentes de la policía y de los bomberos. Pero cuando asciende poco a poco el volumen del réquiem, cuando el coro se dispone a proclamar que toda carne es como hierba y que los días del hombre sobre la tierra no son nada, precedido por el *crescendo* de los timbales y las cuerdas, acompañado por los vientos que un poco después invocarán las trompetas de la resurrección de los muertos, la música retumba en la explanada y en los soportales del Lincoln Center, en los que muchos espectadores nos hemos refugiado de la lluvia, resuena en los muros escalonados de ladrillo y en las fachadas verticales de cristal, anegando los ruidos del tráfico, arrastrándolos como una inundación que se lleva consigo todo lo que encuentra a su paso y lo convierte en parte de su mismo caudal: los golpes de timbales, las voces del coro de los hombres y las del coro de mujeres estremecen con una fuerza simultánea de ascensión y derrumbe, de fin del mundo y llamamiento a la resurrección, y no importa que uno no crea en otra vida para que esa música lo arrebate con la emoción de lo sagrado, igual que no importa que suenen al mismo tiempo las sirenas,

que esté lloviendo, que los coches se arremolinen haciendo sonar los cláxones en un atasco de tráfico.

El segundo texto es Antoní Marí y lo titula *La tentación del absoluto La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida* (Marí, 2006: 123):

Escuchar a Mozart y, en particular, la ópera Don Giovanni, produce una rara y profunda fascinación. Y digo fascinación con todas las consecuencias que puede suponer el uso de este término; ya que quizás uno de los rasgos dominantes de toda fascinación es la suspensión del juicio; un estado de expectación en el que ni se afirma ni se niega nada y en el que difícilmente se da una reflexión crítica, porque cuando ésta se produce, parece que no sea una reflexión consciente, sino una consecuencia del pensar que, llevada por un torrente de ideas, recuerdos, analogías y comparaciones, avanza impulsada por los acontecimientos, sin que haya lugar posible para la reflexión sobre lo que está sucediendo.

Y lo que sucede en don Giovanni es un conjunto de hechos que se van uniendo unos a otros, en un ritmo sostenido e imprevisible y de una intensidad tan alta que uno no tiene más remedio que dejarse llevar por el violento desorden de su juicio. No sirve de nada que el espectador conozca la obra y que, incluso, la sepa de memoria, ya que parece que es la realidad de la música, que los instrumentos actualizan, lo que nos coge desprevenidos; como si la memoria hubiera olvidado todo lo que con certeza nos fascina: la presencia real de la música.

Estos fragmentos nos ayudan a situarnos. El ensayo de Marí continúa comentando las diversas impresiones que va produciendo la obra en el espectador. Con los compases de la obertura *una especie de terror nos recorre el espinazo*. La expresión recuerda a Borges cuando expresa: «Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo» (Borges, 1993:165). La obertura es una puerta que se abre a otro espacio de terror que procede de nosotros mismos, de nuestra imaginación y nuestro entendimiento, y que no podemos eludir o evitar. El desarrollo de la obra nos retiene totalmente concentrados en lo que está ocurriendo en la escena. Cuando apenas han pasado veinte minutos de la representación, el ensayista apunta que el espectador es conducido a otro espacio trascendental en el que emerge la verdad, ante cuya presencia, «sólo hay sitio para el silencio aislado de su contemplación, y para la consideración de la naturaleza humana que se nos está mostrando, aquí, en toda la complejidad de sus sentimientos y de sus recursos expresivos» (Marí, 2006: 126).

Observemos que Mari utiliza el término contemplación al que vincula el acto de reconocimiento de la naturaleza humana. Concreta que al avanzar la ópera nuestro juicio realiza una síntesis de las diversas expresiones

y experiencias a las que ha asistido y que tienen como eje central al hombre. El ensayista recoge con gran precisión los elementos que configuran la experiencia estética en sus diferentes fases, desde la admiración hasta el juicio que formulamos, de manera más o menos consciente, con la referencia de la naturaleza humana. Admiración, contemplación y juicio serían aquí elementos caracterizadores de esta experiencia, tremenda, turbadora hasta «el espinazo».

La experiencia es temporal, pues se va desarrollando al compás de la representación, y sin embargo hay una ruptura del tiempo provocada por la intensidad de la experiencia. Lo expresa muy bien en el primer fragmento reproducido. Se trata de un estado de expectación en el que espectador anula la capacidad reflexiva crítica por la fuerza de la música que le penetra fisiológicamente. Mozart lo logra por medio de un ritmo sostenido e imprevisible de alta intensidad. La música sobrecoge al espectador, aún en el caso de que éste conozca previamente la obra. La presencia real de la música opera este impacto y pone en acción todas nuestras facultades, sensibles e intelectuales.

La experiencia que recoge el texto de Muñoz Molina es semejante. La intemperie acentúa la dimensión sobrecogedora del *Réquiem* y amplifica su sentido ante la cercanía del atentado de las Torres Gemelas. La música asciende y cobra la tensión del cataclismo, sugiriendo un ámbito de muerte. Lo hace con tal intensidad que los que lo escuchan olvidan el ruido del tráfico y se suman al *Réquiem* convirtiéndose en su mismo causal. La música arrebató al oyente con la emoción de lo sagrado. La experiencia se ha elevado a otra dimensión. El mismo escritor concreta las claves de la misma: «La mirada estética favorece el engaño al detenerse sólo en la belleza de las cosas, al aislarlas en un reino autónomo por encima del espacio y del tiempo, de las circunstancias materiales que envolvieron en su origen a la obra de arte y de las peripecias de su transmisión» (Muñoz Molina, 2004:196). Retengamos esta observación: nos lleva a un reino autónomo por encima del espacio y del tiempo.

Modelos de comprensión de las experiencias

La reflexión acerca de los elementos temporales que constituyen la experiencia de ocio estético nos proporciona una clave de comprensión. La Estética como disciplina se ha ocupado de la experiencia y la ha considerado el punto de partida de su ámbito disciplinar. Los pensadores han reflexionado en torno a qué es una experiencia estética, en qué consiste esta experiencia, en qué se diferencia de otras de nuestra vida, cuál es su punto de partida. Estas cuestiones han ocupado gran parte de la investi-

gación de autores como Gadamer, Dewey, Dufrenne, Jauss, Plazaola, López Quintás, Jiménez, Maquet, Molinuevo y otros. En otro lugar he analizado la experiencia de ocio y sus rasgos coincidentes con la experiencia estética. (Cuenca, 2006: 41-57). Ahora bien, la comprensión de esta experiencia ha tenido una orientación de carácter extático, olvidando su dimensión dinámica y procesual. El origen de esta visión se ha sustentado en Kant.

El modelo contemplativo

La recepción estética se ha fundamentado en la filosofía de la Ilustración y Kant ha sido uno de sus pilares fundamentales. La reflexión kantiana es muy importante para la consolidación de la autonomía estética y es iluminadora para el acercamiento de ocio y estética. Kant separó el espacio estético del conocimiento científico y de la moral y subrayó la autonomía de la experiencia estética. Nos proporciona una serie de notas que vinculan los dos ámbitos, ya que entendió la obra de arte como producción en el ocio y como juego, como una ocupación grata en sí y para sí, deslindada del trabajo hecho con una finalidad que se persigue por su efecto. Son aspectos que estudia en su obra *Crítica del juicio* de 1790 (Kant, 1973: 352).

Kant destacó con claridad el autotelismo de la experiencia estética y situó el placer estético en el ámbito de la sensibilidad y de la belleza, caracterizándolo como placer desinteresado. El desinterés que nos proporciona el objeto estético contrasta con el interés o satisfacción que relacionamos con la existencia de un objeto. La gratuidad y el juego que caracterizan el arte conllevan desinterés. ¿Cómo es posible este desinterés? Porque en la experiencia estética ponemos entre paréntesis la existencia del objeto; gozamos con su representación y somos indiferentes a su existencia. Kant parte también de la misma actitud de olvido de los intereses prácticos y fines vitales de nuestra vida cotidiana. La experiencia estética no se orienta a un fin práctico. Kant escribe que sólo la satisfacción del gusto es desinteresada y libre, pues en ella no hay interés alguno ni en los sentidos ni en la razón. En este desinterés arraiga otra nota relevante de nuestro pensador. Se trata de un ámbito de comunicación entre los seres humanos a través de la experiencia estética.

Este es el marco de reflexión kantiana. Partiendo de él se ha establecido un modelo de comprensión *espectacular* de la experiencia estética y se han establecido las condiciones ideales de aproximación a las obras de arte. El modelo se comprende como una distancia reverencial frente a las obras mostradas en los museos, con la prohibición de tocarlas y la exi-

gencia de silencio y compostura, hacen sentir al público como si estuviera en una iglesia (Jiménez 1998: 18). El modelo parece concretarse en la categoría tradicional de *contemplación*. La indiferencia respecto a la existencia del objeto y la índole del placer parecen confluir en una *mirada tranquila del espectador*. Éste mira el objeto sin comprometerse, sencillamente lo contempla. Jiménez encuadra esta actitud en un contexto de crítica de las creencias religiosas por parte de un filósofo como Kant, profundamente religioso, que propugna la religiosidad interior.

Este modelo parece soslayar la dimensión temporal privilegiando una experiencia atemporal. En esta línea escribe Sánchez Muniáin sobre *La intemporalidad de la experiencia estética*: «Sólo el hombre feliz pierde la noción del tiempo y puede gozar la intemporalidad, viviendo eternamente lo transitorio. Sólo él puede fruir el presente como si nunca acabara. Bien lo refleja el lenguaje. Para expresar nuestra felicidad decimos *ha pasado el tiempo sin sentirlo, perdí la noción del tiempo, se me hizo un soplo*». En contraposición hablamos de pasatiempo al que vive un tiempo vacío, sufre el tedio, el aburrimiento, o aquel que quiere olvidar sus penas. El aburrido y el afligido quieren matar sus penas». Concluye diciendo: «La felicidad es, pues, intemporal. Y la vida estética, de hecho, la actividad más intemporal de las terrenas. Sólo le aventaja en intemporalidad, podemos barruntarlo, el éxtasis de la contemplación mística. Pero esto escapa al saber filosófico». (Sánchez Muniáin, 1981: 26-27).

He destacado en otro lugar que la lectura estética del término *contemplación* no hace justicia con el origen del mismo. Los griegos lo utilizaron para detener la mirada inteligente sobre la experiencia vivida, tomando conciencia de ella. Denominaron este proceso con la palabra *contemplación* (*theoría*). *Theoría* significa *visión*. El significado fue acuñándose en el desarrollo del pensamiento griego y adquiriendo un sentido intelectual, en cuanto comprensión de la realidad. En la primera tradición filosófica, en el marco de los filósofos presocráticos —y concretamente en el pitagorismo—, se asocia a la mirada *sensible*, que descubre el orden de la realidad. En Platón la noción de *theoría* se vinculó al contacto directo con lo *verdaderamente real*, es decir, con las Formas. En la filosofía de Aristóteles significó el ámbito del saber más excelso y se entendió como *vida filosófica*. El término abarca, por tanto, un abanico que, en estrecha relación de sentido, va desde la existencia contemplativa entendida como visión sensible al ámbito de comprensión de lo real. Hay que tener en cuenta que en todo momento conlleva una noción de *actividad* y no pasividad. Esta noción de pasividad quizá haya derivado del desarrollo religioso y místico del término. Aristóteles indica claramente su caracterización de *actividad*, como una de las funciones propias de nuestra mente, comparable en esto a la vida divina.

De modo que sería posible utilizar el concepto de *contemplación*, reivindicando el sentido originario del término y destacando la conciencia del sujeto sobre la experiencia, así como su carácter activo. Contemplación, por tanto, no en el sentido de quietud y pasividad, sino de colaboración y participación. Se introduce una nota que rompe la indistinción entre sujeto y objeto y nos permite encontrar un rasgo característico de la experiencia estética de ocio. Ahora bien, puesto que la categoría ha derivado hacia la comprensión en sentido kantiano, habría que apuntar siempre en qué sentido se utiliza. Por mi parte, aquí, propongo en contraposición lo que podemos denominar el *modelo participativo*. Este modelo nos abre a otro ámbito más acorde con la dimensión temporal.

El modelo participativo

La Estética del siglo xx ha destacado la función activa del receptor de la obra de arte. Quizá sea U. Eco el autor que más ha incidido en este aspecto al referirse a la categoría de *obra abierta*. Este modelo entiende la obra como un campo de posibilidades, abierto a un receptor que la culmina al experimentarla. La persona que goza estéticamente una obra tiene la oportunidad de alterar y complementar la producción del artista, sin que eso signifique que no interesa el «modo de formar» de cada autor y que se pueda llegar a arbitrarias interpretaciones. En obras posteriores Eco ha destacado que algunos lectores de su *Obra abierta* (1961) subestimaron que la apertura que él proponía estaba causada por una obra. Su propuesta era estudiar la dialéctica entre los derechos de los textos y los derechos de sus intérpretes (Eco, 1995: 25). Sin perder la dimensión originaria de *obra*, Eco destaca que puede ser interpretada de muchas maneras y ello no significa que se pierda lo que tiene de singular e irrepetible. El receptor entra en contacto con la obra y la interpreta desde la carga cultural y emotiva que tenga. De modo que su acción interpretativa es clave, ya que sin él no se entiende lo que significa esa estructura abierta que no es otra cosa que la posibilidad de la relación entre obra y destinatario. Eco lo expresa en términos de aventura. La participación interpretativa es una *aventura* de descubrimientos:

Nos interesa, ante todo, establecer que el decodificador, ante el mensaje poético, se sitúa en la característica situación de tensión interpretativa, precisamente porque la ambigüedad, al realizarse como una ofensa al código, genera una *sorpresa*. La obra de arte se nos propone como un mensaje, cuya decodificación implica una aventura, precisamente porque nos impresiona través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto (Eco, 1984: 116).

Eco concreta que la obra abierta tiende a promover «actos de libertad consciente» en el receptor; le invita a ser un centro activo de relaciones (Eco, 1979: 75). Cuando escribió *Obra abierta* fue consciente de que este modelo propuesto se podía confirmar aún con más radicalidad en muchas obras del arte de la segunda mitad del siglo XX, razón por la que distinguió entre *obras abiertas* y *obras en movimiento*. Diversas propuestas artísticas han acentuado desde entonces la participación activa del receptor. La apertura participativa de la obra de arte puede manifestarse en diversos niveles que podrían ir desde una estimulación perceptiva a una propuesta de acción creadora. Algunas obras se ofrecen como estímulo de experiencias visuales, táctiles o auditivas, seleccionando su atención hacia determinadas formas, colores u objetos que despiertan nuevas relaciones o privilegian sensaciones. Pueden impulsar un proceso de conocimiento o puede incitar a una colaboración activa del público invitándole a una acción creadora. En uno u otro nivel se promueve la libertad y la creatividad del receptor, situándole en el mismo plano que el artista.

Los dos modelos someramente presentados ofrecen diferentes modos de conceptuar la riqueza vivida en la experiencia. El primero concentra la mirada en la visión espectacular y refuerza la puesta *entre paréntesis* de la realidad cotidiana. En ella el tiempo parece desvanecerse. Podríamos visualizarla en la siguiente observación. En una ocasión le preguntaban a Jean Genet sobre su conciencia personal ante la contemplación de la obra de arte y respondía:

Pierdo cada vez más el sentido de mí mismo, el sentimiento del yo, para no ser más que percepción de la obra de arte. Frente a acontecimientos subversivos, mi yo, mi yo social, se halla, al contrario, cada vez más satisfecho, se halla hinchado cada vez más, y yo, frente a acontecimientos subversivos, cada vez tengo menos posibilidades, menos libertad para la contemplación, justamente.» Le pregunta el periodista: ¿La contemplación absorbe su yo hasta perderse? Responde: «No hasta perderme, no hasta el punto de perder totalmente el «yo» porque, en un momento dado, se siente muy claramente el hormigueo en las piernas y uno vuelve en sí, pero se tiende hacia la pérdida del sí (Fichte, 1982).

Este ser pura *percepción frente a la obra*, es lo que conduce a algunos estetas, como Sánchez Muniáin, a la conclusión de que la fruición estética es una forma de vida esencialmente intemporal: «la actividad más intemporal de todas las terrenas» (Sánchez Muniáin, 1981: 27). Quizá sea la unidad de la experiencia la que predomine sobre la conciencia de temporalidad. Dewey destacó el predominio de esta unidad constituida por una sola cualidad que impregna toda la vivencia. Ahora bien, el filósofo insistió en su carácter dinámico: «En toda experiencia integral hay una forma

porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización, porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento. Hay un principio, un desarrollo y un cumplimiento» (Dewey, 1949: 51).

El modelo participativo destaca el carácter procesual de la experiencia y conserva en la teoría la temporalidad propia de la experiencia. Observamos que se reclama al receptor como elemento constitutivo de la relación y se entiende ésta como una aventura de descubrimientos. La misma obra de arte se comprende como un campo de posibilidades, abierto a un receptor que la culmina al experimentarla. Todos los rasgos de comprensión acentúan el carácter temporal, procesual de la experiencia. Recordemos ahora la siguiente observación de Strawinsky. Frente al goce pasivo, reclama *la música que nos hace participar activamente*:

Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente en la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrestres. Así es que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir los beneficios del artífice. Tal es la situación general del arte (Strawinsky, 1977: 28).

Los modelos nos proporcionan una mirada diferente de la experiencia misma. El segundo destaca con fuerza la dimensión temporal, mientras que el primero parece soslayarla en un espacio atemporal. La mirada teórica participativa mantiene viva la temporalidad vivida, pero quizá no subraya la peculiaridad de la experiencia de ocio estético, su diferenciación de otras experiencias. Recordemos que esta diferencia es una nota que cualquiera de nosotros puede observar, pero pongámosla en palabras de Antonio Muñoz Molina: La experiencia «nos lleva a un reino autónomo por encima del espacio y del tiempo». Esa expresión recoge la peculiaridad y diferencia de la experiencia de ocio estético. ¿Cómo podríamos mantener esta diferencia, sin perder el carácter temporal? Sobre esta cuestión me propongo reflexionar a continuación.

Carácter temporal de las experiencias de ocio estético

Estamos viendo que la dificultad de esta cuestión parece establecerse entre la vida y la teoría, entre la riqueza de la experiencia vivida y la difícil concepción de aquélla. Se trata de una tensión entre ambos niveles y el punto conflictivo parece centrarse en la vieja cuestión del tiempo.

Digo *vieja* pues ya el mismo San Agustín observó esta dificultad y la expresó paradójicamente:

¿Qué es, pues, el tiempo? Sé bien lo que es, si no se me pregunta. Pero cuando quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Pero me atrevo a decir que sé con certeza que si nada pasara no habría tiempo pasado. Y si nada existiera, no habría tiempo presente. (*Confesiones*, XI, 14) (San Agustín, 1999: 306).

Quizá nadie como San Agustín ha destacado las dificultades de análisis del tema del tiempo y lo ha centrado tan certeramente en los dos niveles, experiencia y teoría. La frase recoge la *certeza* de la temporalidad vivida y concreta que *si nada pasara no habría tiempo pasado. Y si nada existiera, no habría tiempo presente*. Ya observó el profesor Echarri que la lectura superficial de esta frase genial ha prevalecido sobre su comprensión profunda. La paradoja agustiniana denuncia no la dificultad del tiempo, sino «la vinculación del tiempo al fenómeno» (Echarri, 1990: 404). Si tenemos dificultades en el análisis del tiempo es porque nos empeñamos, por ejemplo, en hablar de partes, como si fuera una cosa; el problema no es del tiempo, sino de nuestro planteamiento en el análisis.

¿No radica aquí la dificultad que estamos observando en la comprensión de la experiencia de ocio estético? Digo en la comprensión y no en la ratificación de la dimensión temporal vivida¹. Si continuamos leyendo el texto de San Agustín encontramos otra clave que nos interesa. Se refiere a la medida del tiempo en la conciencia: «En ti alma mía, mido yo el tiempo. No me vengas ahora con el que tiempo es otra cosa. Ni te perturbes por la multitud de tus sensaciones. En ti misma, repito, es donde mido yo el tiempo. Lo que mido es aquella sensación impresa por las cosas que pasan y que queda impresa en ti después que han pasado» (*Confesiones*, XI, 27. San Agustín, 1999: 321). Esta observación significa que en la explicación, en la comprensión del tiempo, medimos su resonancia en la conciencia. Se trata de dos niveles diferentes pero que guardan relación: uno es la vida misma, la experiencia vivida; otro, es la comprensión de aquélla. La peculiaridad de esta resonancia en la conciencia la recoge magistralmente en el siguiente texto:

Supongamos que me dispongo a cantar una canción que aprendí. Antes de comenzar, mi expectación se extiende a toda ella. Pero, una

¹ Es curioso observar que el modelo contemplativo arranca de Kant. En la *Estética Transcendental* de la *Crítica de la Razón Pura* establece el tiempo como una condición a priori de toda experiencia

vez comenzada, lo que quito de aquella expectación para el pasado hace extender mi recuerdo en la misma medida. De esta manera se extiende la vida de esta acción mía en la memoria por lo que acabo de cantar, y en la expectación por lo que todavía me queda por cantar. Pero mi capacidad de atención sigue presente y por ella pasa lo que era futuro para convertirse en pasado. Mientras se repite esto, tanto más se reduce la expectación cuanto más se alarga el recuerdo, hasta que la expectación llegue a reducirse por completo, cuando acabada mi acción pase a la memoria. (*Confesiones*, XI, 28. San Agustín, 1999: 322).

¿Qué conclusión sacamos de estas referencias? La observación sobre el proceso de la canción refleja muy bien la dimensión psicológica del tiempo en nuestra conciencia.

No se trata de un punto, un instante, por pleno que éste sea. Se trata de una duración, de un transcurso y así lo percibimos personalmente. De modo que en la experiencia de ocio estético se da una temporalidad que podemos explicitar en dos niveles, íntimamente unidos: en primer lugar en la experiencia misma. En segundo término, su resonancia en nuestra conciencia, unida a la vivencia de aquélla. La experiencia es algo que deviene, un acontecimiento que sucede en el tiempo. Correlativamente en nuestra percepción de este sucederse hay algo que permanece, esto es, la atención de una conciencia que se extiende hacia atrás, hacia el pasado, por la memoria y hacia adelante, hacia el futuro por la expectación.

El instante no tiene realidad. Es sólo una proyección mental. Lo que tiene realidad es la duración de la experiencia, su carácter anteroposterior, como la canción. Se da la experiencia, y se tiene de ella un recuerdo y una expectación. Ambos niveles, realidad y dimensión psicológica no se confunden, pero van aunadas. A la experiencia misma, en su doble dimensión de experiencia y conciencia, tendríamos que añadirle la comprensión teórica de la misma. Es aquí donde deberíamos tener el exquisito cuidado de no violentar la riqueza anterior y no proyectar sobre ella un modelo extático que le haga perder el carácter temporal que le es propio.

Me propongo, ahora, volver a las experiencias mismas para tratar de concretar los elementos principales que entran en juego en la experiencia y destacan su dimensión temporal. Sin pretender agotar todas las perspectivas, apunto, a continuación, las fundamentales.

Carácter temporal de la experiencia: Encuentro y descubrimiento

La experiencia requiere el encuentro de un sujeto y un objeto. No se da sin ese vínculo relacional. Sólo a partir de ese contacto puede surgir *un mundo*. Podemos decirlo con Borges:

Hablando del obispo Berkeley me acuerdo de que escribió que el sabor de la manzana no está en la manzana misma: la manzana no posee sabor en sí misma, ni en la boca del que se la come. Exige un contacto entre ambas. Lo mismo pasa con un libro (...) un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras o mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos, surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo.(...) si tengo que definir la poesía digo algo como: «poesía es la expresión de la belleza por medio de palabras artísticamente entrelazadas». Esta definición podría valer (...) pero a nosotros nos parece poco convincente. Esto significa que sabemos qué es la poesía. Lo sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país. (Borges, 1993: 151).

Incorporo el texto completo, porque si bien la referencia al contacto necesario entre el sujeto y el objeto, —en este caso entre el lector y el texto—, se encuentra en la primera parte, la segunda no es menos interesante ya que refuerza el carácter fenoménico de la experiencia. No se puede definir con palabras, sino que se autodefine al realizarse. Borges subraya con esta observación el carácter vivencial y procesual de la experiencia estética. El texto en la biblioteca, en el estante, es una joya dormida, por tanto es una cosa, entre cosas. Sólo cuando lo abrimos despliega su magia y ocurre el hecho estético. También Juan Ramón Jiménez lo destaca en diversos poemas. En las estanterías solitarias, los libros están «cerrados, como muertos/ en sus tumbas lacradas,/ pero vivos, exactos, inefables..» (Jiménez, 1976: 95). El libro espera al lector, que se detenga en él y le devuelva esa vida. En expresión de Dufrenne, un pensador de Estética: « Lo que la obra espera del espectador, es, a la vez, su consagración y su acabamiento» (Dufrenne, 1982, I: 88). Por eso dice Borges que «la poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro» (Borges, 1993: 155). Esta vivencia es personal y cambiante, según nuestras circunstancias vitales. Borges la compara el río de Heráclito, imagen que aparece en diferentes textos y poemas: «Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector, el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito» (Borges, 1993: 152).

Reclamo de la participación

¿Qué utilizan los artistas para reclamar la presencia activa del receptor? Detengámonos brevemente en la pintura impresionista. En 1883 Jules Laforgue, testigo de sus avatares, expresaba que el ojo impresionista se ha vuelto primitivo y ve «la realidad en la atmósfera viva de las formas descompuestas, refractada, reflejada por los seres y las cosas en variaciones incesantes» (Venturi, 1979: 272). La obra reclama al espectador una mirada acorde a esta sensibilidad. Recuerda el historiador Gombrich las dificultades que estos pintores tuvieron en los Salones oficiales de París en los años 60. Huyendo de los convencionalismos y de los cauces academicistas, apostaron por una pintura volcada en captar los efectos cambiantes de la naturaleza. Los cambios técnicos que esta orientación motivó se plasmaron en una falta de acabado que enfureció a críticos y espectadores. La misma denominación del grupo, *impresionistas*, tuvo al principio un matiz despectivo. Junto a la técnica empleada, resultaron sorprendentes los temas elegidos. Las escenas cotidianas, la vida de la ciudad y los espacios de ocio llenaron sus telas. El público tuvo que acostumbrarse a ver estos cuadros con una actitud diferente. El espectador debía incorporarse a la obra misma y participar de la vida del cuadro. Sobre ello dice Gombrich: «Conseguir este milagro y transferir la verdadera experiencia visual del pintor al espectador, fue el verdadero propósito de los impresionistas» (Gombrich, 1995: 432). Los artistas privilegiaban sus propias sensaciones y mostraban las imágenes como un punto de encuentro entre ellas y la realidad. Si hasta entonces la pintura había representado las cosas tal y como se ven desde un único punto de vista, ahora ese punto se modificaba en un espectro de miradas. La pintura anterior había salvado el objeto del olvido —función que ahora asumía la fotografía—, la nueva pintura incorporaba el tiempo.

Otro pensador que ha reflexionado sobre el arte del siglo veinte sostiene que las artes tradicionalmente clasificadas como espaciales han roto las fronteras que marcaban su reposo y se han transfigurado en dinámicas. Este proceso es sintomático de un cambio de modelo en la comprensión de la obra de arte que procede de los artistas mismos y que reclama al espectador. En este proceso no pasa desapercibido el influjo del cine en todas las artes, tanto en literatura, como en danza, en las artes plásticas y en la música. Sugiere la siguiente tesis: «Las artes que antes llamábamos «artes espaciales» en oposición a las artes del tiempo, acentúan hoy su calidad temporal y tienden a la realización de obras que muestran un carácter *procesual*, mudando su sustancia en *devenir*. En cierto modo nos obligan a observarlas y gozarlas no como *obras* sino como *modelos de función*. El artefacto deja de tener valor por sí mismo, y adquiere va-

lor como demostración de un *procedimiento* operativo ejemplar, que implica y renueva la experiencia de la realidad» (Plazaola, 1978: 51). Bajo este aspecto incluye la aportación de los futuristas, la investigación visual de Molholy-Nagy y otros artistas, como Naum Gabo y A. Pevsner, que con sus obras nos hacen sentir el *devenir*, y no el *ser* del espacio. Con otra orientación, pero subrayando la importancia del proceso, el P. Plazaola destaca en este sentido la orientación del expresionismo abstracto. En sus obras la pintura parece exhibirse en su *fieri*. También en la música observa el predominio de la acción creadora, concibiendo el papel fundamental de la ejecución y su primacía sobre la composición, como ocurre en el jazz. Tan marcada es esta nota que el P. Plazaola no duda en hablar de un accionismo o supremacía de la acción.

Pero junto a esta conciencia del hacer artístico destaca el reclamo del espectador y lo valora como un anhelo de solidaridad en el arte contemporáneo. El artista busca al otro, al contemplador, al público percipiente y le exige entrar en el juego creador, participar de su investigación: «El arte es un fenómeno complejo y dialéctico. Está exigiendo la máxima personalización subjetivista y la máxima calidad socializadora; de ahí su carácter polémico; puesto que cada uno juzga y define la especificidad artística según sus personales preferencias» (Plazaola, 1978: 101). Se da la paradoja de que el arte más subjetivista, se abre, conscientemente, al público y lo incorpora a la obra. Nuestro autor ve en estos rasgos una muestra de la socialización democratizadora.

La participación activa se reclama también desde tendencias tales como el *land-art*, o intervenciones en espacios, en las que la mirada del espectador tiene que realizar el proceso de contextualizarlas y recrearlas. Se llega a hablar no de espectador, sino de *participador*. Sería la intención manifiesta de una exhibición denominada *Con Temp l'azione*: las letras unidas dan *contemplación*, pero separadas resumen la poética participativa *con el tiempo la acción* (Fernández, 2004: 48).

La imaginación y el recuerdo

Borges y otros artistas han escrito que la presencia de los recuerdos modifica la experiencia y renueva el texto. Todo nuestro psiquismo entra en juego y no es posible aislar la experiencia en sus elementos abstractos. El mundo personal configura la vivencia y, por lo tanto, ni la circunstancia en la que estamos, ni nuestra historia pueden estar ajenas. Todo ello forma parte de la experiencia de un modo más consciente o subtemático.

Quizá ha sido M. Proust quién nos ha proporcionado las descripciones más adecuadas al poder de rememoración que tienen las sensacio-

nes. Cuando avivan un recuerdo lo configuran de nuevo y despliegan su fuerza, provocando placer:

Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo (...) Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo (Proust, 1975: 61,63).

El arte es capaz de condensar imágenes que nos hacen revivir el pasado, que nos proporcionan *mundos* perdidos y que gracias al arte podemos recuperar. Orhan Pamuk destaca la mirada poética y selectiva que realizan los escritores. Se refiere concretamente al *viejo Estambul* y a su belleza del pasado, desaparecida y rescatada literariamente. Esas páginas «nos permiten disfrutar como placer estético la ilusión efímera de cómo podría seguir vivo ahora el pasado» (Pamuk, 2006: 136). La literatura, la pintura, el arte en general tienen la capacidad de condensar en sus formas mundos que nos producen admiración por diversas razones y, entre ellas, porque desaparecieron de la historia y son capaces de vivificarlos. Admiramos también la capacidad creadora de los artistas y, sobre todo, la realización lograda en sus obras.

Los recuerdos y el esfuerzo de congregarse en una imagen todo lo conocido son el único camino para la reconstrucción de lugares perdidos. Pensemos en la ciudad de Alejandría. El poeta K. Kavafis y los novelistas Forster y Durrell han proporcionado los eslabones para vincular el pasado y el presente. En *Justine* escribe Durrell: «Pero mientras que la galería de sueños históricos ocupaba el primer plano de su espíritu, las imágenes de sus amigos y relaciones, palpables y reales, deambulaban por ella entre las ruinas de la Alejandría clásica, poblando un asombroso espacio-tiempo histórico con personajes vivientes» (Durrell, 2000: 192).

De la ciudad antigua con todo su esplendor de palacios, teatros, baños y la gran biblioteca, no quedaba nada en el siglo xx. Sólo el *recuerdo* es capaz de proporcionar una imagen. Durrell la nombra como *capital del recuerdo*. Observemos este texto de M. Haag, que incorpora, a su vez, un fragmento de la novela *Justine*, de Durrell:

A diferencia de Roma o de Atenas con sus monumentos que siguen en pie, Alejandría es toda insinuación: *aquí* (en algún lugar) es donde Ale-

jandro yacía en su tumba; *aquí* se suicidó Cleopatra; *aquí* la Biblioteca, el Serapeum, etcétera... y allí físicamente no hay nada. «Salí riendo a la calle para dar otro paseo por el barrio donde zumbaba aún la vida ridícula, concreta, de hombres y mujeres... Eché a andar despacio, profundamente aturdido, y empecé a describirme a mí mismo con palabras todo este barrio de Alejandría, pues sabía que pronto caería en el olvido y sólo volverían a visitarlo aquellos cuyos recuerdos pertenecían ahora a la ciudad enfebrecida, aferrándose a la mente de los viejos como rastros de perfume en la ropa: Alejandría, capital del Recuerdo» (Foster, 1984: 259).

Un tiempo propio

La salvación de la vivencia, la presencia del recuerdo, ha sido una de las motivaciones que ha impulsado la creación en algunos artistas. Lo expresa en diferentes textos Antonio Machado, gran poeta del tiempo, como lo fue Juan Ramón Jiménez (Ríos, 1993). En palabras de Juan de Mairena: «No olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar» (Machado, 1988: 1315). La *salvación* de lo vivido se encauza en la obra realizada, en la palabra del poeta.

Aquí confluyen dos aspectos que antes he apuntado: la riqueza de la vivencia misma y su huella en la conciencia. Juan Ramón Jiménez se refirió a la primera con la paradójica expresión del *instante eterno*: «Lo que ha sido instante pleno ha sido absoluta, completa, redonda, acabada eternidad» (Jiménez, 1990: 189). El poeta destaca la plenitud de la experiencia, que tiene su propia dimensión temporal. Recoge también en muchos textos la huella en la conciencia y la distensión del tiempo, como la canción de San Agustín. Por ejemplo, leemos en un aforismo: «un presente que sea como el medio de una fuga infinita hacia delante, retenida infinitamente desde atrás» (Jiménez, 1990: 334). Pero, sobre todo, en su concepción del poema y en su expresión poemática donde podemos observar la riqueza de la temporalidad propia del fenómeno. Así en el siguiente poema de *Eternidades*:

¡Sé tú el naciente eterno
que recoja el sol cárdeno que muere, cada instante,
(¡pobre corazón mío!)
en los ocasos de mi vida!

¡Naciente eterno! El poeta logra la expresión genial para condensar la temporalidad propia de la poesía, en plenitud y sucesión. Los momentos plenos vividos son nombrados en el poema y salvados de la contingencia,

del transcurrir de la vida. El poeta los hace palabra y esa palabra será a la vez naciente para el futuro lector.

Precisamente estos son los rasgos que acentúan el carácter humanista de la experiencia, su capacidad de comunicación y su riqueza formativa (Amigo, Cuenca, Piérola, Sáenz, 2003). El arte pone en nuestras manos la experiencia de otros seres humanos que nosotros podemos compartir y revivir. Para nosotros, receptores de la cultura artística, son experiencias virtuales, que muestran en sus configuraciones una vida intensificada y nos ofrecen un horizonte de dilatación de nuestro propio yo. Escribe Antonio Muñoz Molina: «Los libros nos conceden el privilegio mágico de seguir escuchando voces que hace mucho tiempo se apagaron y de visitar lugares a los que no iremos nunca y de hablar íntimamente con hombres y mujeres cuyos rostros y vida desconocemos. Ellos, los libros, nos agrandan la vida. Cada uno es como aquel Aleph de Borges en el que estaba contenido simultáneamente todo el universo. Nuestra memoria, nuestra experiencia individual, son irremediablemente pobres». (García Montero, Muñoz Molina, 1993: 65-66). De esta forma el arte logra romper la subjetividad en una relación intersubjetiva, apunta a la necesidad de centrar esta dimensión compartiéndola con los demás, allá donde nuestra persona enlaza con los otros en lo universalmente humano: «La literatura, entre otras cosas, es la posibilidad de un diálogo maravilloso no sólo entre las generaciones, sino también entre los vivos y los muertos y entre los saberes y las artes». (Muñoz Molina, 1998: 89). Harold Bloom destaca la misma idea e insiste en el placer del lector, un placer difícil, que proporciona soledad y al mismo tiempo nos relaciona con la alteridad (Bloom, 2000).

Estas notas destacan que la experiencia tiene su propio tiempo interno. Su riqueza rompe las fronteras de nuestra percepción temporal y nos abre a un horizonte transformador. Es este el último aspecto que me propongo apuntar, a continuación: los efectos transformadores de la experiencia estética en el receptor.

La transformación del receptor

En la tradición filosófica este tema se vincula con el de la *catarsis*, establecida en la *Poética* de Aristóteles. El espectador de la tragedia descubre el universal en el caso particular que se muestra ante sus ojos. En ese acto de comprensión, entran en juego los sentimientos éticos y el espectador enjuicia. El gozo primario de esta experiencia proviene de la comprensión intelectual, del reconocimiento intuitivo del *otro* que soy yo. Estas breves notas apuntan la riqueza de esta vivencia del arte que nos abre a un mundo de conocimiento y de descubrimiento de nosotros mismos en el

horizonte de los demás seres humanos. En este sentido es transformadora y desarrolla beneficios en la persona.

La reflexión aristotélica es de suma importancia ya que destacó, en fecha tan temprana, la fecundidad y riqueza de la experiencia de ocio estético. Desde ese horizonte de fondo, el dramaturgo español Antonio Buero Vallejo ha escrito en el siglo xx, sobre esta dimensión transformadora de la tragedia. Apunto, brevemente, sus rasgos centrales.

El escritor debe emplear ciertos recursos para conseguir esta transformación del receptor. Buero se refiere, por ejemplo, a los *efectos de inmersión*. Estos efectos consisten en un recurso teatral mediante el cual el público participa «de los problemas y de la situación anímica íntima de algunos protagonistas» (Buero Vallejo, 1987: 34). La intención es promover una participación física y psíquica del espectador. Ahora bien, como explica el dramaturgo, no se trata solamente de incitar una participación física como se puso de moda en el teatro mundial; en este caso se invita a los espectadores a desplazarse, a moverse, subir al escenario o, incluso, a modificar algunos aspectos del texto. Lo que propone Buero es una participación psíquica, aunque ésta se consiga por medio de recursos físicos. Así *En la ardiente oscuridad* obliga a los espectadores a que compartan la ceguera con los personajes, apagando las luces de la sala; lo mismo ocurre en *La llegada de los dioses*. Si el protagonista está sordo, como en el caso de Goya en *El sueño de la razón*, también el público está sordo con él. En *El tragaluz* la participación es más intensa aún y el espectador es incorporado al escenario, a través del tragaluz que es la *cuarta pared*. En *La fundación* el público va experimentando el trastorno del protagonista y lo va sabiendo a medida que avanza la obra. Buero utiliza estos recursos con la finalidad de que:

El público capte la otra cara de la realidad: la de la relación —digamos normal— entre personas que se hablan y conectan entre sí sin tales efectos de inmersión. ¿Qué pretendo yo, por consiguiente, cuando los empleo? Recuperar para el teatro algo que se estaba perdiendo: la importancia decisiva de la intimidad, de la interioridad humana (Buero Vallejo, 1987: 35).

El autor de la tragedia lanza con sus obras sus pregunta y su mirada sobre el enigma del mundo y su dolor. No nos da una respuesta, pues la cualidad esencial del género es el planteamiento de una problemática sin soluciones concluyentes. La obra queda abierta al espectador. La finalidad es conseguir una reacción crítica en el espectador, inquietarle y arrancarle de su recepción pasiva. Buero busca la transformación interior, no la acción directa. No hay respuestas; sólo se postula la esperanza como último significado de la tragedia. Es el espectador el que debe producir el sen-

tido, contemplando activamente la escena. En *El tragaluz*, los personajes del tiempo futuro que contemplan la escena, *El y Ella*, se dirigen a los espectadores con estas palabras:

Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado (Buero Vallejo, 1969:100).

Así se cierra el círculo de la creación; la propuesta que la obra nos muestra nos invita a una reflexión seria y nos propone una búsqueda de sentido que, quizá, los personajes de la obra no han encontrado; la esperanza de una solución mejor está en nosotros, receptores de la obra.

La intención del dramaturgo es conseguir un cambio, una *transformación* y un *perfeccionamiento interior* en el espectador. El espectador no puede ser ajeno moralmente a la propuesta de la obra. El valor moral reside en la razón, en ella y no en las acciones o los resultados. Por eso, en el acto de comprensión estética el receptor juzga con la ley de su razón que le proporciona una máxima de actuación elevada a nivel general: «Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre al mismo tiempo como principio de legislación universal» (Kant, 1968: 7). Kant nos recuerda que se debe obrar de manera que la máxima de nuestra conducta pueda ser en todo momento principio objetivo o ley universal. No impone un contenido determinado, sino una forma que respeta la humanidad en la persona del otro y recuerda que el ser humano es un fin en sí.

El dramaturgo pone la esperanza en el espectador, que debe descubrir un mundo más justo, más allá del sufrimiento desesperanzado de los personajes. Buero no da soluciones, sino una obra abierta que pide la complementariedad del receptor. No hay una solución concluyente para la condición humana; la ambigüedad del texto es aliada del autor para despertar la respuesta del público (Brecht, 1978: 26). Es la razón la que nos invita positivamente a la esperanza de una vida mejor, un ideal de vida más digna y justa para todos los seres humanos. Aquí radica la esperanza de Buero; es el aliento a que fuera de la escena, del poema o de la imagen, el ser humano pueda vivir mejor que las circunstancias de la obra nos muestran. El juicio ético-estético que realizamos ante la realidad que la obra nos propone y que es una posibilidad nuestra, del ser humano que todos compartimos. Por eso nuestra esperanza es también una posibilidad para los demás. El juicio ético es universal y así es también el de la experiencia estética. Lo que juzgamos ante la suerte del personaje, sus situa-

ciones, sus conflictos, su evolución en la trama y la intencionalidad de las palabras, pasa por el modelo de ser humano que todos deseamos como paradigma de humanidad.

La transformación del espectador es, como acabamos de ver, un proceso marcado por la dimensión temporal de la representación y el impacto que ésta provoca en aquél. La apuesta ética se abre más allá de la experiencia vivida en el teatro y nos invita a la acción, a la consecución de una vida más digna y justa para todos. Quizá sea éste el beneficio más ambicioso y, a la vez, más fecundo del arte. Lo hemos visto en la experiencia teatral, pero *mutatis mutandis* podríamos proponerlo como beneficio de otras experiencias estéticas posibilitadas por obras de arte altamente fecundas en valores humanos. Este es un tema de gran interés que personalmente estoy estudiando (Amigo, 2004: 349-373).

Últimas reflexiones

Las experiencias de ocio estético nos proporcionan a veces estados de plenitud en los que tenemos conciencia de que vivimos en *un reino autónomo por encima del espacio y del tiempo*, como expresa Muñoz Molina. Aunque la experiencia se dé en un grado inferior de intensidad, tenemos conciencia de que el tiempo transcurre de modo diferente. Esta característica ha sido la guía de orientación de estas páginas. He tratado, en primer lugar, de recordar los rasgos de estas vivencias, al hilo de algunas mostradas por artistas o ensayistas. La sospecha de que la teoría no siempre ha sido justa con la riqueza temporal de la experiencia vivida, me ha llevado a repasar algunos modelos. Concretamente buscaba si la conceptualización que la filosofía ha realizado sobre ellas, ha logrado concentrar en la teoría la riqueza de lo vivido o, más bien, se ha diluido su dimensión temporal, a favor de una comprensión más extática. Esta cuestión me parece importante si tenemos en cuenta las posibles beneficios de la experiencia de ocio estético. Los interrogantes que han guiado mi reflexión me han conducido al pensamiento agustiniano sobre el tiempo en el libro XI de las *Confesiones*. En la última parte de este trabajo he esbozado el carácter temporal de la experiencia y sus principales elementos constitutivos. De modo que podríamos destacar las siguientes notas clave del desarrollo anterior:

La reflexión de San Agustín nos proporciona una distinción que nos ayuda a diferenciar niveles. Él destaca las dificultades de análisis del tema del tiempo y lo centra certeramente en diferentes niveles, la experiencia y la teoría. Además observa que en la comprensión del tiempo, medimos su resonancia en la conciencia. Se trata de dos niveles diferentes pero que guardan relación: uno es la vida misma, la experiencia vivida; otro, es la

comprensión de aquélla. De modo que nos previene de que si tenemos dificultades en el análisis del tiempo es porque nos empeñamos, por ejemplo, en hablar de partes, como si fuera una cosa; el problema no es del tiempo, sino de nuestro planteamiento en el análisis.

Si llevamos estas observaciones a nuestro ámbito de las experiencias de ocio estético debemos reconocer, en primer lugar, que el tiempo pertenece a la vivencia, a la experiencia vivida. Dicho de otra manera, la experiencia de ocio estético es temporal. En segundo término, destacamos su resonancia en nuestra conciencia, unida a la vivencia de aquélla. La experiencia es algo que deviene, un acontecimiento que sucede en el tiempo. Correlativamente en nuestra percepción de este sucederse hay algo que permanece, esto es, la atención de una conciencia que se extiende hacia atrás, hacia el pasado, por la memoria y hacia adelante, hacia el futuro por la expectación. A la certeza de la temporalidad vivida, le añadimos la peculiaridad de una dimensión que se distiende hacia el pasado y se amplía hacia la expectación.

Entonces, cuando hablamos del tiempo o de la dimensión temporal de la experiencia de ocio estético ¿nos referimos al tiempo del reloj? Me parece que la respuesta se desprende claramente. No nos referimos al tiempo absoluto, el que marca los días y los años, aquél que es objeto de estudio científico. La experiencia tiene su propia dimensión temporal, peculiar, propia y así la percibimos personalmente, como duración que dilatamos con el recuerdo y la expectación. Observemos la fecundidad de esta dimensión temporal cuando en la reflexión del ocio nos referimos a que la preparación o el recuerdo forman parte de la experiencia. No nos extraña tampoco que los artistas se refieran a ella notando su peculiaridad y la expresen como *instante eterno* (Juan Ramón) o *un reino autónomo por encima del espacio y del tiempo* (Muñoz Molina).

El modelo de comprensión teórica debería ser fiel a la riqueza temporal de la experiencia de ocio estético. He apuntado dos líneas que la han conceptualizado. Una parte de Kant y ha establecido un modelo de comprensión *espectacular* que acentúa el carácter extático y olvida la dimensión temporal. La indiferencia respecto a la existencia del objeto y la índole del placer parecen confluir en una *mirada tranquila del espectador*. Se utiliza la categoría tradicional de *contemplación*, interpretada bajo esta comprensión *espectacular*.

El segundo modelo, el modelo participativo, destaca el carácter procesual de la experiencia y conserva en la teoría la temporalidad propia de la experiencia. Observemos que se reclama al receptor como elemento constitutivo de la relación y se entiende ésta como una aventura de descubrimientos. La misma obra de arte se comprende como un campo de posibilidades, abierto a un receptor que la culmina al experimentarla.

Considero que es importante esta diferenciación teórica para comprender en qué nivel se sitúan los autores cuando expresan sus experiencias o sus reflexiones teóricas sobre las mismas. Posicionarse en un modelo u en otro tiene consecuencias. No es sólo una cuestión epistemológica. Desde luego, el segundo parece más acorde con la riqueza temporal de la experiencia vivida. Pero el primero sin duda subraya la *diferencia*, es decir, la peculiaridad de la experiencia de ocio estético. Sería deseable no perder ésta ni aquélla, es decir, perfilar un modelo de comprensión adecuado a la riqueza de la experiencia misma.

Las consecuencias de situarse en un modelo u otro tienen que ver, en mi opinión, con los beneficios que proporciona la experiencia. En ese sentido me parece que la comprensión teórica debe recoger, en primer lugar, los elementos temporales que configuran la experiencia y, después, reflexionar sobre las consecuencias, la dimensión formativa y los beneficios.

He destacado el carácter *relacional* de la experiencia; requiere el encuentro de un sujeto y un objeto. No se da sin ese vínculo relacional. Esta nota indica que debe darse una actitud activa que posibilite el vínculo y el descubrimiento. Los artistas lo favorecen y he destacado, cómo los pintores, los poetas o los dramaturgos reclaman la participación del receptor. Se solicita un receptor activo, un *participador*, que colabore, entre en juego con la obra, la reciba y la complemente. He apuntado también el papel de la imaginación y el recuerdo en la reconstrucción de momentos y lugares del pasado. Son procesos que los artistas condensan en sus obras y nos ayudan a revivir a los receptores. No cabe duda de que el transcurrir temporal, —con lo que conlleva de muerte y olvido— ha sido una de las motivaciones de los artistas. Así el poeta pide a su obra que sea *el naciente eterno*, condensando en esta expresión la plenitud y la sucesión.

Pero la consecuencia más llamativa que se desprende de un modelo de comprensión u otro radica, como decía, en los efectos de la experiencia de ocio estético, en los beneficios. En este sentido, el teatro nos da una buena clave. Destacaba, con Buero Vallejo, que la propuesta que la obra nos muestra nos invita a una reflexión seria y nos propone una búsqueda de sentido que, quizá, los personajes de la obra no han encontrado; la esperanza de una solución mejor está en nosotros, receptores de la obra. Esta dimensión ética-estética es un beneficio que se desprende de una actitud activa, participativa del espectador. Dificilmente se comprendería obviando la dimensión temporal de la experiencia. Se trata de un proceso. Esta beneficio es de gran valor formativo y no sólo lo encontramos en el teatro. También el encuentro con otras artes u otros niveles de experiencia de ocio estético son capaces de proporcionarnos beneficios para nuestra formación.

Todo ello pone de manifiesto la riqueza y fecundidad de las experiencias de ocio estético, que posibilitan el desarrollo de valores humanos. Deberemos, por tanto, ser fieles en la teoría a la riqueza que despliegan en la vivencia de sus procesos, es decir, en su temporalidad.

Bibliografía

- AGUSTÍN, Santo (1999). *Confesiones*. Madrid: Alianza.
- AMIGO, M.^a L. (2000). *El arte como vivencia de ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- AMIGO, CUENCA, PIÉROLA, SÁENZ (2003). «La literatura cauce de humanismo. Algunas propuestas de la narrativa del siglo XX: Borges, Kundera y Muñoz Molina», en *Humanismo para el siglo XXI*, edición en CD. Bilbao: Universidad de Deusto.
- AMIGO, M.^a L. (2004). «El ocio como desarrollo humano: beneficios de la experiencia del ocio. Algunas reflexiones en torno a la 50ª bienal de Venecia de 2003», en LÁZARO, Y. *Ocio, Inclusión y Discapacidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, Documentos de Estudios de Ocio.
- AMIGO, M.^a L. (2008). «La experiencia de ocio estético», n MONTEAGUDO, M.J. *La experiencia de ocio: una mirada científica desde los Estudios de Ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto, Documentos de Estudios de Ocio.
- ARISTÓTELES (1988). *Política* (trad. de M. García Valdés). Gredos: Madrid.
- BORGES, J.L. (1993). *Obras completas*. IV. Madrid: Círculo de Lectores.
- BORGES, J.L. (2001). *Arte poética. El enigma de la poesía*. Barcelona: Crítica.
- BRECHT, B. (1978). *El alma buena de Se-Chuan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BLOOM, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Círculo de lectores.
- BLOOM, H. (1987). *De mi teatro*, en Antonio Buero Vallejo, Premio Miguel de Cervantes, 1986, Biblioteca Nacional, abril-junio.
- BUERO VALLEJO, A. (1969) *El tragaluz*, Madrid: Escelicer.
- CUENCA, M. (2000). *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- CUENCA, M. (2004). *Pedagogía del ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- CUENCA, M. (2005) (coord.). *Aproximación Multidisciplinar a los Estudios de Ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- DANTO, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Madrid: Paidós.
- DEWEY, J. (1949). *El arte como experiencia*. México: FCE.
- DUFRENNE, M. (1982). *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Fernando Torres.
- DURRELL, L. (2000). *Justine. El cuarteto de Alejandría*. I, Barcelona: Edhasa.
- ECO, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- ECHARRI, J. (1990). *Filosofía fenoménica de la naturaleza*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. Edilupa.
- FICHTE, H. (1982). Entrevista con Jean Genet. *Quimera*, 16 de febrero. Madrid.
- FORSTER, E.M. (1984). *Alejandría*. Epílogo y notas de M. Haag Barcelona: Seix Barral.

- GADAMER, H.G. (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- GARCÍA MONTERO, L. y MUÑOZ MOLINA, A. (1993). *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión.
- GOMBRICH, E.H. (1995). *Historia del Arte*, III; Barcelona: Garriga.
- HEGEL, G.W.F. (1989). *Estética*, 2. vols. Barcelona: Península.
- JAUSS, H.R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, J.R. (1966). *Libros de prosa*. Madrid: Aguilar.
- JIMÉNEZ, J.R. (1976). *La obra desnuda*. Sevilla: Aldebarán.
- JIMÉNEZ, J.R. (2007). *Eternidades (1916-1917)* (nueva y original edición de E. Ríos). Bilbao: Beta.
- JIMÉNEZ, J.R. (1990). *Ideología. (1897-1957). Reconstrucción, estudio y notas de A. Sánchez Romeralo*. Barcelona: Anthropos.
- JIMÉNEZ, J. (1986). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- JIMÉNEZ, J. (ed.) (1998). *El nuevo espectador*. Madrid: Visor-Fundación Argentina.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. (1998). *Estética de la creatividad*. Madrid: Rialp.
- KANT, I. (1968). *Crítica de la Razón Práctica* (trad. de R. Armengol). Buenos Aires: Losada.
- KANT, I. (1973). *Crítica del Juicio*. México: Editorial Nacional (primera edición 1790).
- MACHADO, A. (1988). *Prosas Completas*, II (ed. crítica de Oreste Macrí). Madrid: Espasa-Calpe.
- MARÍ, A. (2006). *La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida*. Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2004). *Ventanas de Manhattan*. Seix Barral, Barcelona.
- PAMUK, O. (2006). *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: Madrid.
- PLAZAOLA, J. (1991). *Introducción a la Estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- PLAZAOLA, J. (1978). *El arte y el hombre de hoy. Apuntes para una filosofía del arte contemporáneo*, Institución Cultural Simancas, Valladolid: Diputación de Valladolid.
- PROUST, M. (1975). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- RÍOS, E. (1993). *Análisis del tiempo en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Bilbao: Edición propia.
- SÁNCHEZ MUNIÁIN, J.M.^a (1981). *La vida estética. Contribución al conocimiento del hombre*. Madrid: BAC.
- STRAWINSKY, I. (1977). *Poética Musical*. Madrid: Taurus.
- VENTURI, L. (1979). *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.