

Filosofía en verano

Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

Contraviniendo el mandato kantiano que conmina a callar acerca de nuestras cuestiones privadas, esta vez, sin embargo, hablaré de mi verano. Me había propuesto visitar algunas ciudades italianas del Véneto y la Emilia Romagna: Verona, Vicenza, Padua, Venecia, Ferrara y Ravena, en busca, entre otras cosas, de descifrar lo que pudiéramos llamar el enigma de Palladio y el enigma de Tintoretto, después de asistir en la Alta Provenza al seminario anual que, en un pueblecito perdido, lejos del mundanal ruido, dirige Marc Richir. Durante tres días expone Richir sus últimas indagaciones ante un grupo de fenomenólogos franceses, italianos, holandeses, alemanes, japoneses y españoles (él mismo es belga), todos ellos relacionados con la revista *Annales*, y luego se somete a las observaciones y preguntas de los asistentes, en largas sesiones de trabajo, en un agradable ambiente de confraternización filosófica.

La alta Provenza es color y olor. Color y olor de campos violáceos de lavanda, y color de tierras con todas las gamas de ocre y óxidos. En el pueblecito de Rousillon enseñan la antigua fábrica que trataba las tierras y exportaba los pigmentos resultantes a todas las partes del mundo, y todavía el pueblo hace las delicias de pintores y escultores que pueden encontrar ahí todos los tonos posibles para sus pátinas y pinturas.

Y en Simiane la Rotonde, en el castillo que corona un pueblo vertical, explican al turista el tesoro de la región: las variedades de lavanda y lavandín con sus distintas propiedades según las alturas de cultivo y los aromas diferenciados.

En su retiro de la Provenza también Marc Richir destila año tras año los pigmentos y esencias de su fenomenología renovada.

Lo que todavía yo no sospechaba es que lo que he llamado el enigma de Palladio y el enigma de Tintoretto pudieran tener relación con una cuestión que planteé a Richir en su seminario.

Pasados los ciento treinta y siete túneles que separan a Francia de Italia, Verona tiene, además de la Arena, el gigantesco coliseo romano donde se representan las más tópicas y manidas óperas, cuyos enormes decorados yacen amontonados en la plaza adyacente, y del falso balcón de Julieta en el supuesto palacio de los Capuleto, la iglesia románica más bella de Italia (con el permiso seguramente de S. Apolinar in Classe, en las afueras de Ravena). Esta iglesia del siglo X guarda el cuerpo de S. Zeno, obispo africano, de Mauritania, que predicó con un celo digno de Tertuliano la fe cristiana a los de Verona. Una estatua sonriente y muy popular del negro S. Zeno (*San Zeno che ride*) no compagina, sin embargo, su evidente tono de broma con la seriedad de su prédica antiarriana.

Vicenza es la ciudad de Palladio. Palacios, villas e iglesias innumerables entre su primera obra, la formidable Basílica (*Palazzo della ragione* o de la justicia) y su última, el Teatro olímpico, son la herencia de este modesto y enigmático arquitecto (Andrea di Pietro della Góndola) enamorado de la antigüedad romana. La obra de Palladio ha quedado oscurecida, y falseada, por el palladianismo, según el título del conocido libro de Wittkower. No se puede negar el clasicismo de Palladio, que además expuso patentemente en sus *Quattro libri dell'Architettura* y en sus guías sobre Roma (las *Antigüedades de Roma* y las *Descripciones de las iglesias romanas*). Pero el misterio de su arquitectura va más allá de su obsesión por Vitruvio y su máxima por él asumida: “en todo buen edificio, cada una de las partes ha de concordar tan armónicamente con las contiguas como con el todo”.

Ni la Basílica de Vicenza ni la villa Capra (o villa Almerico o la Rotonda) a tres kilómetros de Vicenza, ni el san Giorgio Maggiore, haciendo frente en una isla en la laguna de Venecia al palacio de los dogos, se explican por la acumulación concertada de elementos clásicos y el paroxismo de las simetrías. Eso mismo lo intentó Scamozzi, su continuador, y los palacios de Scamozzi están apesadumbrados, mientras que las

construcciones de Palladio vibran y flotan. La cúpula de S. Giorgio, blanca y simplicísima es más celeste que todas las posteriores escenografías barrocas.

Seguramente andaba más atinado Le Corbusier que Wittkower y los innumerables comentadores de Palladio cuando, en una visita al Véneto en 1922, no vio en Palladio sólo a un clasicista, sino a un formidable y misterioso arquitecto, pese a su clasicismo confesado y consciente. Como comenta Von Moos: Le Corbusier no vio en Palladio a un preceptor de reglas de proporcionalidad, sino a un maestro de la escenografía a es- cala urbana y de las asimetrías y las tensas transparencias espaciales”. Es decir, el enigma de Palladio radica en que, pese a la acumulación de simetrías clásicas, no es un formalista. La unidad que predomina en sus obras no deriva del dibujo en el papel sino de la exquisita adecuación del edificio al lugar, el contexto y las condiciones del encargo. Por eso podemos rastrear sus aciertos más que en los grandes palacios, en las obras menores: en la casa Cogollo, por ejemplo, al final del Corso Palladio y ya cerca del teatro olímpico en Vicenza, una reestructuración desconcertante de la fachada de la modesta casa de un notario; o la capilla Valmarana, una sencillísima cripta bajo la iglesia de la Santa Corona; o la más sobria y bella de sus villas , la Villa Poiana, fuera ya de los órdenes clásicos, con una simple serliana sobre pilastras, coronando la puerta unos sorprendentes *oculi*, motivo que copió el arquitecto Antonio Ortiz de Urbina en una casa en Valladolid. Y también, por el contrario, en los encargos de una inmensa responsabilidad, como cuando tiene que, con la iglesia de San Giorgio Maggiore, hacer frente, desde la isla y sobre la laguna, al formidable Palacio Ducal con la Basílica de San Marcos, y anticiparse al vértice que con Santa María de la Salute cerrará el triángulo mágico que definirá Venecia para siempre. Para lo cual sólo necesitará acentuar la verticalidad de la fachada con el frontón que la culmina.

La espectacularidad buscada en el exterior contrasta con la fría belleza del interior, cuya simetría perfecta es sin embargo menos evidente que en la tan admirada Villa Rotonda. Esa unidad conseguida materialmente por el ajuste al contexto, produce una espectacularidad que no es barroca. No es la columnata de Bernini (que deriva sin embargo seguramente de la columnata del teatro olímpico) que pretende acoger alegóricamente (y sujetar) a los peregrinos, sino la obra de arte recogida que sostiene y

equilibra sin pretensiones la concentración de arte que representa la ciudad mayor en el extremo del gran canal.

No hay mejor manera de ejercer la *experiencia artística* que pasearse por las calles de Vicenza rastreando los palacios de Palladio, distinguiéndolos de las obras de los epígonos, de los arreglos de Scamozzi, de los pastiches, analizando las circunstancias de su construcción y las exigencias del lugar, de su emplazamiento. Ocurre que en un momento dado lo percibido no es una casa, no es un palacio, no es una construcción objetiva percibida por los mecanismos intencionales mediante los que reconocemos los objetos. Y sin embargo percibimos algo. Es lo que Husserl llamaba fantasía perceptiva, percepción por fantasía. En un momento determinado dejamos de percibir al actor, y percibimos, no imaginamos, a Hamlet. Se han disociado identidad y objetividad. Realizamos identificaciones no objetivas. Percibimos una obra de arte, y al aumentar nuestra competencia artística se incrementa nuestra facilidad para percibir esos extraños protoobjetos, más que hiperobjetos. Claramente es una experiencia que tiene lugar en un nivel diferente del nivel en el que nos las habemos con los objetos.

Y recordé entonces la cuestión que días antes había planteado a Richir en su seminario de la Provenza: “si bien parece evidente que el término de *arquitectónica* es arriesgado, y aun contradictorio (puesto que el nivel originario en el que los demás niveles se basan, *sin fundars*), es un nivel sin principios, sin *arkhé* ni *telos*, sin ser, y por lo tanto habría que decir simplemente *tectónica*, ¿cabría no obstante establecer en esa tectónica una ordenación de niveles de realidad y de niveles de experiencia?, ¿cabe una tectónica de niveles en un orden?”. La respuesta fue: “sí, pero... porque todo ahí está en movimiento”. No era una respuesta evasiva, sino la forma de decir que el problema de la distinción de niveles, y su posible orden, apunta a cuestiones más complejas y profundas. Me referiré aquí, sólo y someramente, a dos cuestiones. La primera tiene que ver con el hecho de que, siendo la reducción estética un movimiento paralelo al de la reducción filosófica, cabe transferir a ésta resultados obtenidos en aquella. La segunda cuestión se refiere a la diferencia que existe entre lo que es una serie entitativa (la *scala naturae*) y lo que es una serie fenomenológica, y la tendencia a transferir de modo inaceptable a ésta lo que sí ocurre en aquella.

Sobre la primera cuestión. Hemos comprobado cómo, en relación a los artefactos singulares construidos por Palladio, existe un nivel de experiencia que es una experiencia artística, nivel efectivo en el movimiento de la reducción estética, paralelo al de la reducción filosófica, por el que, desde el nivel de la experiencia de objetos en una apercepción perceptiva concordante, pasamos a percibir “en fantasía”, no intencionalmente, una realidad (*Sachlichkeit*) de protoobjetos que reconocemos e identificamos como obras de arte, los cuales nos conducirán a su vez (no necesariamente, puesto que la competencia artística puede aliarse a la ceguera estética) a un nivel en el que desaparece toda articulación por identidad. Será éste un territorio de síntesis meramente esquemáticas, en el que los sentidos se hacen y deshacen (*sensus in fieri*) en parpadeo con una subjetividad que también se constituye y se desvanece: es la posible experiencia estética abierta a lo infinito (*ápeiron* y *aóriston*).

El movimiento de reducción estética ha puesto de manifiesto niveles que coinciden con los niveles diseñados en el movimiento del *regressus* filosófico. Cada uno de esos niveles se define por la situación en que se encuentren los tres factores, logo-lógico, crono-lógico y topo-lógico, los que a su vez definirán el tipo de operaciones posibles en cada nivel y la índole de las síntesis producidas (síntesis activas y pasivas, operaciones y transoperaciones...).

Sobre la segunda cuestión. La “ampliación” de la filosofía que significa la fenomenología supone la ruptura de la simetría que operaba en la filosofía “tradicional” entre la anábasis y la catábasis, entre el *regressus* y el *progressus*. La filosofía en el estadio tradicional, no fenomenológico, necesitaba simetrizar *regressus* y *progressus* para mantenerse fuera de la serie, pero, al proceder así, hacía que la serie derivase hacia una serie entitativa, articulada eidéticamente. La filosofía en su estadio fenomenológico considera que el *progressus* sólo es posible previo el *regressus* a partir del único nivel *dado*, el de la realidad humana percibida, de manera que no es posible considerar la serie articulada eidéticamente. Un nivel se basa, pero no se funda, en el anterior, que no puede estar dado. “Sólo se puede atestar la base, e indirectamente, dice Richir, puesto

que la actualización de la base equivaldría a reiterar la fundación” (p. 207 de la *Refonte de la phénoménologie*, en *Annales* 2008).

Mientras que en una serie entitativa cabe acudir a una explicación de tipo anamórfico (como hacen Simondon y Bueno) cuando, bloqueada la explicación reduccionista se acude a niveles más altos en los que sea posible la reorganización, en la serie fenomenológica la transposición no requiere la anamorfosis.

Las cautelas de Richir a la hora de admitir un orden en la serie tectónica (en concreto su resistencia a admitir la identidad como nexo de la síntesis en el nivel encontrado de la experiencia artística, nivel de apercepciones sin objetividad), puede explicarse como el temor fundado a que la serie fenomenológica derive hacia una serie entitativa. Así pues, la eidética puede explicarse como mecanismo de reduplicación del sentido dentro de la serie fenomenológica que, como tal, no tiene articulación eidética, sino sólo esquemática. Por eso el inconveniente del término arquitectónica. El término mismo de tectónica con su alusión al *tékton*, al carpintero (un arquitecto sin principios), resulta sospechoso. Habría que acudir a un nuevo término para designar la serie fenomenológica. Tal vez pueda valer el de estromatología. (Queda sin tocar el problema de la relación entre las dos series).

Pero dejemos de momento estas arduas cuestiones y volvamos al nivel de experiencia descubierto, el artístico, con identidad y sin objetividad, y hagámoslo ahora de la mano de Tintoretto.

El enigma de Tintoretto fue atisbado muy pronto por Sartre. Sartre descubrió a Tintoretto en Venecia en 1933. Volvió muchas veces, reconociendo en la obsesiva pintura de Robusti una hermana de sus propias obsesiones. A cuatrocientos años de distancia se identifica con Jacopo Robusti. Como él era feo, independiente, obstinado, revoltoso y prolífico. Más de trescientas páginas febriles sobre Tintoretto quedan en el legado de Sartre, que no llegaron a constituir un libro porque se cruzó Flaubert. Pero muchas de ellas son brillantes y tan fluidas como la pintura de Robusti.

En 1948, en la tercera página de *¿Qué es la literatura?* escribió: “El desgarrón amarillo del cielo encima del Gólgota, Tintoretto no lo ha elegido para *significar* la angustia, ni tampoco para *provocarla*; es angustia, y es al mismo tiempo cielo amarillo. No cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, angustia girada en desgarrón amarillo del cielo...” Sastre se refería al inmenso cuadro (536 por 1224) *Crucifixión* en la *Scuola di San Rocco* donde trabajó durante años el “secuestrado de Venecia”. Pasó así la mancha amarilla, que podíamos llamar amarillo Sartre-Tintoretto, a competir con la mancha amarilla no menos célebre Bergotte-Proust-Vermeer. Pero la mancha amarilla no está sólo en el Gólgota, reflejándose sobre la cumbre del monte, sino en muchos otros de sus cuadros, como cierre de la luz.

Retrocedamos al enigma de Tintoretto, al problema que doscientos años antes había planteado Giotto (por ejemplo en la maravillosa capilla *Scrovegni* en Padua) y que no resolvieron los florentinos con su perspectiva, ni tampoco Tiziano: el problema de la tercera dimensión en un arte de dos dimensiones.

Sartre amaba a Tintoretto en la misma medida en que odiaba a Tiziano. La tensión entre ambos pintores ya empezó cuando, según se cuenta, el maestro expulsó de su taller al aprendiz cuando éste ya estaba al cabo de todos los secretos de la técnica de la pintura. Diferencias que persistirán hasta el final y que apreciamos en la sencilla lápida de la tumba de Tintoretto en la *Madonna dell’Orto*, la parroquia próxima a su casa en el 3399 de los *Fundamenta dei mori*, en el barrio de Canaregio, a donde ni siquiera llegan los turistas, y no muy lejos del ghetto más antiguo del mundo, mientras que Tiziano reposa en un suntuoso monumento en la iglesia *dei Frari*, construido por alumnos de Canova en forma de arco triunfal, puesto que la pirámide prevista para Tiziano por Canova acabó sirviendo para él mismo (en la misma iglesia).

Sartre se pone decididamente del lado de Tintoretto. Escribe así en *San Marcos y su doble*: “por primera vez en la historia, entre el 1540 y el 1545, en un momento imposible de precisar, un cuadro deja de ser una superficie plana, habitada por un espacio imaginario y se convierte en un circuito que instala el pintor y que se cierra sobre la amable clientela obligándola a integrar los objetos en la realidad sin alterar su

naturaleza. Ya no se sirve al cliente: se hace que él se sirva solo. Es un aspecto de lo que, de modo no muy feliz, se ha llamado el *subjetivismo* de Tintoretto” ¿Qué quiere decir Sartre? Tiziano servía a los clientes. Ofrecía obras que garantizaban “un encanto inmediato y siempre renovable”. Al cliente le bastaba con echar un vistazo, porque el cuadro era objeto de contemplación y estimulaba la imaginación. Tintoretto, por el contrario, obliga a trabajar al cliente, porque lo que pone en marcha son las quinesias del cuerpo del receptor, quien debe seguir el cuadro como se sigue una melodía. El cuadro es ahora un espacio práctico. Reaccionamos ante el cuadro como reaccionamos ante el paisaje que encuadra el parabrisas del coche que conducimos: con todos los músculos del cuerpo, desde la cabeza a los pies.

El espacio monocular que habían logrado los florentinos con su perspectiva era un espacio imaginario; el espacio quinesésico deja de ser una ilusión que engaña al ojo (*trompe l'oeil*, trampantojo). Moviliza nuestro cuerpo y nos obliga a trabajar para percibir una realidad que ya no es objetiva, pero que ha de ser percibida: exige un trabajo y una competencia. La vista ya no es la única invitada; ha perdido su privilegio de producción de simulacros. Los cuadros de Robusti “transmiten de un lado a otro de la tela el saludo de la materia a la materia”. Si hay un engaño, no es el ojo el engañado, sino el cuerpo entero...y por lo tanto no hay engaño, porque, piensa Sartre, no se trata de convencer subrayando los componentes reales de la ficción, sino de profundizar desarrollando los componentes ficticios de la percepción real.

Es un modo de definir el tipo de realidad que corresponde a la fantasía perceptiva: ni la ausencia propia de lo imaginario, ni la presencia propia de lo objetivo. Es decir, han cambiado los parámetros que definen los factores verticales que configuran los niveles: ni es el tiempo continuo centrado en un presente, ni es el espacio geométrico con sus puntos y dimensiones, ni hay significaciones que orientan la intención. En consecuencia, no hay síntesis objetivas que se correlacionan con operaciones, “Se ha sacudido la tiranía del ojo y ha hecho descubrir al organismo entero las potencias no representables del universo”.

Para ello Robusti se ha valido de un procedimiento sencillo, pintar como se esculpe, con cuerpos que pesan, se desequilibran, parece que están a punto de desplomarse, se escorzan en las posiciones más inverosímiles. Los cuadros sufren la acción de la gravedad y hasta los cuerpos más celestes, como en las resurrecciones y ascensiones, necesitan de los ascensores de los atletas angélicos o de nubes macizas que los sostienen. Y nuestro cuerpo sigue esas perturbaciones con todos los movimientos musculares y afectivos, sin encontrar jamás una posición de visión preasignada, porque no existe.

Tintoretto competía así con Tiziano en inferioridad de condiciones. “¿Cómo explicar a la alta sociedad que ya no es suficiente pagar, que la nueva belleza rehusará mostrarse al legítimo propietario si él no le presta también su cuerpo?”. Tiziano no trabajaba con el peso, por eso no exige esfuerzo. Reconocemos sus figuras con la mirada distraída con la que reconocemos los objetos en torno nuestro. Pero a Tiziano se lo llevó una de las pestes periódicas en 1576, y Jacopo Robusti todavía vivía cuando Galileo era profesor en Padua, a pocos kilómetros, y trastornaba definitivamente el orden tradicional de los cuerpos.

Acaba uno en Venecia simpatizando profundamente, como Sartre, con el pequeño, tramposo y agresivo Robusti, que competía con Tiziano haciendo trabajar a los que le daban de comer. Acaba uno recorriendo iglesias y sacristías buscando sus cuadros imposibles, adivinando los dibujos de cuerpos desnudos en el lienzo, que luego revestía de ropajes suntuosos y que al principio eran figuras de cera en el taller. Y acaba uno dándose cuenta de cuando una de sus obras tardías decae, porque ha intervenido el pincel de su hijo Domenico o de otro aprendiz del taller.

A los objetos los reconocemos de un vistazo, los identificamos sin trabajo. A esos *Ur-objekte* que son las obras de arte sólo accedemos con trabajo. Su identificación acaba siendo inagotable, mientras que los objetos se simplifican progresivamente.

Por caminos diferentes, Palladio y Tintoretto conseguían el mismo objetivo. Palladio enfrentando al cliente con las consecuencias de su encargo tras un análisis

minucioso de lo que verdaderamente quería. Tintoretto anticipándose al encargo y obligando al cliente a trabajar para hacerse cargo de lo que se atrevió a pedir sin saberlo. En este sentido se interpreta mal la historia de la primera pintura que inauguró la descomunal serie de pinturas de San Rocco donde trabajó como un forzado muchos años. Tintoretto sorprendió a todos al presentar, tras el concurso abierto por el Consejo de la Scuola en 1564 en el que se pedía un dibujo sobre el tema de la Glorificación de San Roque, el óleo ya terminado (un óvalo de 240 por 360). Los concursantes (Salviati, Veronese, Zuccaro...) gritaron contra lo que consideraban una trampa. Pero Robusti se limitó a decir que él trabajaba así. Y era literalmente verdad. La trampa vino después. Tintoretto añadió que él regalaba la obra, oferta que los mercaderes venecianos no pudieron resistir, iniciándose así un trabajo de veinte años.

Palladio y Tintoretto (Pietro y Jacobo) coincidieron en este mundo 62 años. Ambos venían del pueblo, pero Palladio leía a los clásicos y Tintoretto no tenía más latines que los de su misal. Tintoretto veía todos los días en Venecia cómo se levantaban las iglesias de San Giorgio y del Redentore en las islas, mientras se dirigía a trabajar como un forzado, secuestrado, a la Scuola de San Rocco. Ahora sabemos que trabajos tan distintos confluían en un punto: la luz. El amarillo angustioso del Gólgota se repite en muchos otros cuadros; en la *Ultima cena* de 1581 por ejemplo. La luz blanca de S.Giorgio se repite en la Basílica de Vicenza y, con más intensidad, en la sacristía del convento Santa Maria della Carità en Venecia. Desde la fenomenología diríamos que estamos cambiando de nivel.

En la experiencia estética el arte nos lleva al límite, al *limes*, cuando la identidad se desvanece y lo que está en juego es el sentido *in fieri*: el sentido de lo humano. Es, como diría Richir, el momento de lo sublime, la experiencia en torno a la frontera, tras la cual todo se indetermina y bajo la cual (*sub limen*) todo empieza a configurarse, a escala del hombre. *Lumen y limen*.

Pienso ahora en otro personaje, también muerto en Venecia, el escritor Gustav von Aschenbach, quien a principios de siglo viajó de Munich a Venecia y se alojó en el *Hotel des Bains* como sabemos por la película de Visconti. El segundo día de su

estancia en la delgada isla de Lido, entre la bahía de Venecia y el mar abierto, y después de la visión turbadora del efebo polaco que le hace confundir Italia con Grecia, Aschenbach se quedó pensativo frente al mar. Dejó que sus ojos se perdieran en la lejanía del mar... “El amaba el mar por razones profundas: por el anhelo de descanso del artista que trabaja duramente, quien ante la multiplicidad exigente de las apariencias ansía cobijarse en el seno de lo simple, de lo inmenso, y por una inclinación prohibida, opuesta a su tarea, y por ello seductora, hacia lo inarticulado, lo inconmensurable, lo eterno, a la nada. Descansar en lo perfecto es la nostalgia del que se esfuerza por lo sublime, y ¿no es la nada una forma de lo perfecto?”

Para analizar la experiencia estética, la experiencia de lo sublime, Thomas Mann utiliza dos series de calificativos que aplica a la nada (*Nichts*): evidentemente la nada de ser. Una serie (*ungeheuren, ungegliederten, masslosen*) indica la indeterminación de eso innominado y eterno. La otra (*vollkommenen, vortreffliche*) indica la riqueza. Está pues la indeterminación y concreción, frente a la determinación y abstracción de las apariciones configuradas de modo múltiple (*Vielgestalt der Erscheinungen*). El momento, sin tiempo, de lo sublime, es la formación de sentido humano, cuando el centramiento primero hace que la determinación no bloquee la riqueza. La experiencia estética nos lleva a ese momento en el que hay sentido, cuando algo tiene sentido para alguien. Nos hace asistir a la germinación del sentido y a la aparición de una subjetividad, con una nostalgia (*Sehnsucht*) que es también deseo ardiente.

Podemos seguir interpretando la experiencia de Aschenbach. Lo sublime se da en el cruce de dos trascendencias: la trascendencia vertical absoluta y la trascendencia horizontal derivada. Lo absoluto nos disolvería sin más, como cuando, simbólicamente, en el óvalo gigantesco (370 por 265) del techo de la sala grande superior de la Scuola di San Rocco, Tintoretto representa a Dios apareciéndose a Moisés. Moisés se gira hacia el espectador tapándose el rostro, derivando, en el giro horizontal hacia la trascendencia de lo relativo, el efluvio insoportable de la trascendencia vertical absoluta. La trascendencia absoluta es a la trascendencia de lo real lo que lo vertical es a lo horizontal (estratificado), la apariencia a la aparecencia, y lo hylético a lo sintético.

El amarillo Sartre-Tintoretto o el amarillo Bergotte-Vermeer no son sensaciones de color, que tienen lugar en la capa intencional, sino afecciones originarias. El nivel, pues, de la experiencia estética es diferente del nivel de la experiencia artística, pero no se deriva de él necesariamente, y puede darse por otros caminos que no sean los del arte. Pero el arte es el camino privilegiado que nos lleva a esas sensaciones originarias, que las explicitan, porque siempre están latentes en cualquier sensación, *funcionando*, dice Husserl, *fungierend*, so pena de dejar de ser humanos. La experiencia a través del arte es una cura de humanidad.

Para Gustav Aschenbach, sin embargo, el fracaso en hacer derivar horizontalmente su experiencia, elaborando la *hyle*, el agotamiento de su capacidad sintética de escritura, le conduce a la muerte en Venecia. No le dio tiempo a tomar en San Rocco la lección del Moisés de Tintoretto. Se lo llevó la peste como a Vecellio Tiziano tres siglos atrás.

Son asombrosos los contrastes en estas ciudades italianas del Véneto. En Padua, por ejemplo, coexisten a pocos kilómetros la racionalidad más moderna y la más tradicional superstición. En la Universidad del siglo XIII enseñan la cátedra de madera de Galileo que hacía transportar al campo, y donde enseñó hasta 1610, y el “teatro anatómico” donde por las mismas fechas se abrían los secretos de la *fábrica* del cuerpo humano. Y hay una estatua de Elena Lucrecia Corner Piscopia, la primera mujer que obtuvo en 1678 un título universitario. Pero, un poco más al sur hay una basílica exótica y monstruosa, de interior gótico y exterior con siete cúpulas orientaloides y minaretes, grande como el Vaticano, que alberga el cuerpo del Santo. Miles de devotos inundan la iglesia para que san Antonio (de Padua) les encuentre lo perdido. En la entropía universal en la que todo se pierde y se degrada (*tout passe, tout casse, tout lasse*), el Santo es el bastión contra toda pérdida, y exvotos innumerables y agradecidos se acumulan en torno a su cuerpo, su aparato de fonación y su lengua todavía flexible. Una cuadrilla de servidores del Santo me impiden acceder a las maravillosas esculturas de Donatello, mientras persiguen a las señoras en *shorts* y, tras sermonearlas, les obligan a ceñirse una especie de estameña que en realidad es un plástico del color que debió tener la sotana del Santo. Me consuelo cruzando la plaza y descubro que me he sentado a

tomar un spritz-aperol, como todos los italianos, al lado de la casa donde vivió Donatello, y que frente a mí está su *capitano di fortuna*, el Gattamelata, al que Donatello empequeñeció sobre el poderoso caballo, jugando con la perspectiva y simbolizando la determinación inflexible del hombre. No es el Gattamelata símbolo de poder como el Colleoni, que está en una plaza de Venecia (no en San Marcos como quiso Verrocchio), y al que han imitado reyes y generales de todo el mundo subiéndose a sus respectivos caballos y ocupando las plazas libres en espera de que algún día los descabalguen. El Gattamelata es sólo voluntad.

Repaso los túneles hacia Francia. Paso por Niza, tan maravillosamente frívola como siempre y me adentro en el solar de la piel del toro que los compasivos quieren domar.

Vuelvo la vista hacia atrás: en el recuerdo no están unas ciudades italianas apesadumbradas por el arte y la historia, sino un puñado de ciudades alegres y vivas, llenas de librerías y bicicletas. ¡ Qué envidia!