

Prólogo

«Qué y cómo», o qué relación mantiene el cristianismo con el hecho mismo de la cultura, o con el arte, o con la vida –tres términos que aquí aparecen como sinónimos–; de un vida considerada como lujo, esto es, no sometida al cuidado y atención de las estrictas necesidades vitales, de esa vida que Baudelaire, en su ensayo sobre el *Elogio del maquillaje*, consideraba lo propio del arte, o que los griegos tomaban como la específicamente humana, donde acontecía la libertad y se abría el espacio de lo político.

Al examen de este asunto responde este ensayo de Fernando Inciarte, de gran finura intelectual, que avanza relacionando con entera naturalidad, según vienen al caso, cuestiones filosóficas, artísticas, teológicas y políticas, y que por otro lado responde a la definición misma del género: un intento, una prueba. No se trata, por tanto, de una monografía al uso sobre una serie de cuestiones sobre las que se reflexiona en abstracto, sino que, sin abandonar este plano reflexivo, la reflexión se convierte en una experiencia vivida, en «ensayo». Ello supone, en efecto, una trayectoria, una experiencia –necesariamente subjetiva–, es decir, un «cómo», pues no existe experiencia sin un cómo en el que acontezca, sin una forma en la que es «ensayada».

Ese «cómo» aparece aquí en modo narrativo, porque «en contra de lo que pudiera sugerir el título, esto va a ser en buena parte una narración» (p. 27). En ella, lo que se reivindica —el «qué» de este «cómo», o de este ensayo— es la apariencia; la apariencia no como sinónimo de falsedad, sino, precisamente —aunque sin duda haya apariencias aparentes—, de lo contrario, como el único lugar posible en el que algo es expresado, o encarnado, aparece o se muestra, como epifanía de una realidad. Lejos de ser engañosa, o simple vestimenta con la que las cosas se revisten para brillar más, o sonar mejor, la apariencia adquiere en este ensayo una dimensión propiamente ontológica, reveladora del ser de algo y, por lo mismo, el único lugar posible en el que encarnar la propia libertad —plano en el que confluyen las relaciones entre ética y estética y plano, como se verá en la lectura de estas páginas, eminentemente teológico—. A esta dimensión responden las tres citas (de Carlos Bousoño, James Joyce y Georg Mac Donald) que encabezan este ensayo o esta trayectoria, o la mención al pintor Josef Albers, para quien la apariencia es lo único que no engaña, y que Inciarte adscribe aquí a lo que a lo largo de estas páginas llamará la «sensibilidad icónica».

Ensayo, pues, el que ofrece aquí su autor que se estructura como narración. No es, ni mucho menos, este binomio algo extraño, sino que, por el contrario, se vincula a los orígenes mismos del género literario (ensayo) en el siglo XVI, iniciado con la tradición renacentista, y así aparece con frecuencia a lo largo de su historia. La peculiaridad de estas páginas de Inciarte es que en ellas parece abandonarse formalmente el carácter autobiográfico de la experiencia que se ensaya habitual del género, que así entendido no es tanto un ensayar algo, cuanto un ensayar-se, para pasar a contarlos no la historia propia, sino la de otro.

Como toda narración, ésta tiene también un «actante», un agente o un héroe, un sujeto del relato al que le acontece lo que en

ella se nos cuenta, llamado aquí «nuestro hombre». Y tiene también un narrador, una voz que nos cuenta lo que le ocurre a «nuestro hombre», denominada en estas páginas «nosotros»; un «nosotros» que sin duda evoca el plural académico y que por lo mismo permite el aparato de citas y la erudición propia de este uso. Pero un «nosotros» que, sin solicitarlo explícitamente, nos engloba, pide nuestra adhesión y nos incluye como lectores. Esa voz narrativa —«nosotros»—, a la vez que nos cuenta, reflexiona también sobre lo que le sucede a «nuestro hombre», —en una estructura análoga al proceso de escritura en Marcel Proust, autor que aparecerá en varias ocasiones, en donde la naturaleza reflexiva del lenguaje resulta inseparable de la narrativa—, sobre «su problema», respecto del cual ese «nosotros» lo sabe todo, pues «él había optado por no reflexionar sobre estas cosas; sino que sólo las sentía». Sobre esta voz, o instancia narrativa, se articula todo el desarrollo reflexivo de estas páginas, es decir, la experiencia vivida o su ensayo.

Cabe desde luego pensar que ambas instancias, tanto «nuestro hombre» cuanto «nosotros», no son sino dobles o desdoblamiento del yo del autor, que bien por modestia, bien por amor a una estructura de ficción de la que no está exenta la ironía, se esconde tras un juego de espejos o una mascarada netamente barroca que tan bien se ajusta a la temática de este trabajo, la realidad y sus formas de aparecer —el «qué» y el «cómo» de su título—.

¿Y cuál es el «problema» de «nuestro hombre», ese que un «nosotros» narrador va a intentar elucidar, «uno de los muchos problemas que tenía»? Pues que, aunque no le gustaba ser cristiano, lo era. Y no sólo eso, sino «que quería querer a Dios con todas sus fuerzas». ¿Y por qué no le gustaba ser cristiano? Porque, «además de serlo, era también artista y consideraba que ambas cosas eran incompatibles entre sí». La incompatibilidad, o compatibilidad, de «ambas cosas» es lo que este ensayo trata de abordar. Sobre ello, nos dice el narrador, «nuestro hombre (...) ha construido una

teoría que, sin darse él plenamente cuenta de ello, no es más que la elaboración intelectual de su lucha interior», o de su ensayo. Narración y reflexión, «qué» y «cómo», lo objetivo y lo subjetivo se funden, así, en el movimiento de la escritura –por lo demás, enormemente matizada–. Esta es la primera novedad que ofrece esta obra de Inciarte respecto a lo que suele ser usual en este tipo de trabajos.

A la elaboración de esa teoría «y sus posibles deficiencias», junto con unas consideraciones finales que el narrador nos reserva efectivamente para el final y que funcionan a modo de desenlace o de posibles lógicos de esta narración, se dedican estas páginas que arrancan con un conflicto –esta es su parte narrativa–, el que le produce a «nuestro hombre» la lectura de la Epístola de Santiago en la que se establece una nítida enemistad entre el mundo y Dios. «Mundo» es tomado en este ensayo como sinónimo de cultura, de arte y, más específicamente aun, de vida, lo que implica que no pueda ningún cristiano dedicarse a cuestiones culturales o artísticas sin enemistarse con Dios. A la reflexión sobre este asunto dedica Inciarte el primer apartado de esta obra, titulado *Cristianismo y cultura*: el examen del arte como cultura desinteresada de la utilidad inmediata que pueda reportar a los demás, como algo superfluo, artificial, un lujo que se desentiende de la atención a las necesidades inmediatas y del prójimo, de un lado, al que se opone del otro el empeño, el trabajo en obras útiles para éste, la atención y el servicio directo a él, lo que algunos califican de un cristianismo auténtico, que lleva a considerar «todo lo demás un compromiso o apaño con el mundo» (p. 33).

Se trata, ciertamente, de un conflicto no pequeño que, desde un plato de esta falsa balanza, ha llevado y sigue llevando a ciertos cristianos y no cristianos a desinteresarse, cuando no a estar abiertamente en contra, del mundo de una cultura –por su propia naturaleza ajena al criterio de la rentabilidad– que aquí

se califica de «artística para distinguirla de la escuetamente utilitaria», y que a veces está en la base de lo que para algunos es la autenticidad y para otros una pretendida actitud revolucionaria. Del otro lado de la balanza están los que efectivamente piensan que cristianismo –auténtico y no auténtico– y cultura verdadera, esa que tiene que ver con la expresión de diversas formas de vida, son términos antitéticos. Sea de ello lo que fuere, esta oposición constituye una disyuntiva (o una cosa o la otra, o la entrega a la vida cultural y artística, con el peligro añadido de una entrega mayor de lo debido al mundo y a sus afanes, o el servicio inmediato al prójimo), disyuntiva vigente para muchos, y desde luego para «nuestro hombre», sobre todo en esos momentos en los que «nosotros» nos dice que arreciaban en él períodos de iconoclasia cultural o que el texto describe como un «arrebato cristiano incontenible».

A ello ha de añadirse que en «nuestro hombre», como en cualquier otro, se manifestaban sus propias inclinaciones, las cuales, puesto que, como ya sabemos, se daban en un artista, «eran las mismas que se manifiestan en tantos productos artísticos de nuestra época y de tantas otras épocas anteriores», productos «acristianos, en muchas ocasiones abiertamente anticristianos». Incluso se preguntaba si eso de «cultura cristiana» no era un contrasentido. Esos momentos de arrebato en los que las propias inclinaciones de «nuestro hombre» mostraban a la vez su naturaleza artística, llevan a que «nosotros» se pregunte también sobre la índole de esa naturaleza y llegue definitivamente al convencimiento «de que nuestro hombre era realmente eso, un artista, un poeta», es decir: «alguien para quien el contenido racional, inteligible, puede llegar a no contar en absoluto en comparación con la forma, con la intensidad de un sentimiento clamorosamente expresado» (p. 35). Pero, para admiración de «nosotros», éste comprueba, mediante la comparación con otros poetas, que, aunque ese aspecto expresivo

y subjetivo del arte sea claramente individual, puede resultar, y así ocurre en no pocas ocasiones, puramente objetivo.

La narración continúa con el conocimiento casual por parte de «nuestro hombre» de un trabajador social arameo. Ello da pie para la reflexión, en el segundo apartado de esta obra titulado *Arameos*, sobre el cristianismo primitivo representado aquí por la facción monofisita de aquéllos, una religión carente de cultura y de teología, cuyo concepto mismo desconocen, de la misma forma que, aunque tengan imágenes, «la calidad artística de esas imágenes es algo que les tiene literalmente sin cuidado» (p. 38), y que la transmisión de la fe se haga de un modo puramente oral, esto es, según el juego conceptual que viene dibujándose desde el principio en estas páginas, «inmediato y no mediato, natural y no artificial».

El texto inicia aquí el paulatino abandono de su dimensión narrativa para centrarse en su dimensión reflexiva acerca del arte, y tiende un puente entre las dos mediante una comparación entre los arameos monofisitas y la ortodoxia griega. En la luz de ese puente reaparece la controversia entre la frase del pintor Josef Albers —«la apariencia es lo único que no engaña»— y su contrario (las apariencias engañan), según nos inclinemos por un tipo de cristianismo u otro, o, narrativamente hablando, según caigamos en la tentación de vivir en el mundo ya más en el cielo que en la tierra o viceversa.

En este mundo —el icónico de los ortodoxos griegos, titulado en el tercer apartado de este trabajo, *Bizantinos*—, lo principal es la belleza, entendida como manifestación, pero no de algo que se encuentre detrás de ella, sino que manifestación y lo manifestado coinciden en ella. El icono, así entendido, no es una representación, sino una presencia; lo representado en él está, por tanto, de algún modo, presente en él. Existe, de este modo, una íntima relación entre la belleza —presencia, manifestación, apariencia— y el arte. Un gran escritor como Yves Bonnefoy, fallecido reciente-

mente y al que quizá Inciarte hubiera leído con gusto, lo dice a su manera en una lección dada en el Colegio de Francia (1983): «He aquí, según creo, donde comienza la poesía. Cuando digo «el fuego» (...) lo que ese término evoca para mí, ya no es sólo en su naturaleza de fuego –lo que del fuego puede retener su concepto: es la presencia del fuego en el horizonte de mi vida (...) La palabra entonces me propondrá, espejo de unidad, no ya reabsorber la realidad en el sentido, sino, al contrario, el sentido en mi participación en lo real»¹. No cabe, así, desde esta perspectiva, ningún tipo de formalismo lingüístico o retórico.

La ecuación arte (cultura) – manifestación (belleza) resulta ser ya la vida misma, «en toda su profundidad, lo que no deja nada detrás de ella, lo que no esconde nada, lo que se identifica con su pura presencia» (p. 45). Lo fundamental de esta concepción en este punto a su vez fundamental, su resultado «es que la vida y, en especial la vida de fe en una concepción determinada («griega» y no «aramea») del cristianismo, no se distingue del arte, de la cultura», esto es, «de aquello con lo que identificamos antes al mundo contraponiéndolo precisamente a eso con lo que ahora lo estamos identificando: a la misma vida, y en especial a la vida de fe cristiana» (*ibid.*).

Para reparar en el alcance de esta conclusión, «nosotros» nos propone una reflexión sobre fenómenos paralelos a los del cristianismo «griego» en la vida corriente, así como a concepciones de vida fuera del cristianismo. De aquí el cuarto apartado de este trabajo, titulado *Interludio sobre el budismo*, en el que, entre

1. «Voici qui, je crois, commence la poésie. Que je dise «le feu» ... et poétiquement, ce que ce mot évoque pour moi, ce n'est pas seulement dans sa nature de feu –ce que, du feu, peut retenir son concept: c'est la présence du feu dans l'horizon de ma vie (...) Le mot dès lors me proposera, miroitement d'unité, non plus de resorber la réalité dans le sens, mais au contraire le sens dans ma participation au réel».

otros asuntos, se aborda la cuestión de la sensibilidad, de la que se afirma al respecto: «Por sensibilidad se entiende aquí (como en Heidegger, que no en balde estuvo muy pronto influido por el budismo) más bien un modo de estar en el mundo, el modo como alguien está en la realidad de las cosas» (p. 46). Se aborda también la tan destacada oposición arte-vida, respecto de la cual se llega a la conclusión de que, contrariamente a lo que suele ser habitual, arte, vida, cultura, realidad, religión, fe, sensibilidad son términos sinónimos.

El apartado siguiente en el que «nosotros» reflexiona, o nosotros reflexionamos con él, tiene por título *Sensibilidad icónica*, o cuando las apariencias no engañan, apostillamos nosotros –es decir, la parte del nosotros que escribe estas líneas–, lo que lleva, ciertamente, a juzgar por las apariencias, cosa que en absoluto equivale a juzgar superficialmente, al menos en el sentido superficial de la palabra «superficialmente», escribe el «nosotros» que reflexiona: «en todo caso juzgan superficialmente en el sentido profundo de esta palabra, en el sentido icónico de lo superficial como pura manifestación, como manifestación de sí mismo: por sus frutos los conoceréis» (p. 50). Esos frutos no son indicio, síntoma, de otra cosa, como, por ejemplo, piensa la hermenéutica psicoanalítica, y con ella toda la llamada crítica de las profundidades, que sitúa en lo profundo, en lo oculto y escondido, la verdad, la realidad de las cosas. Tampoco son símbolos, en el sentido erróneo de que el símbolo lo sea de otra cosa –habitualmente considerada como extrínseca o ajena a él, es decir, como un vestido que se pone a la cosa con la doble finalidad de tajarla de un lado, y para que así, del otro, luzca mejor–, sino que esos frutos son ya la cosa real, la cosa verdadera. Animo al lector a seguir las reflexiones que se hacen sobre este asunto en este apartado y en los siguientes –*Choque de sensibilidades y Limitaciones de la sensibilidad icónica*–, hechas en diálogo con Platón, Nietzsche, Turgenev, Proust, o la *love pa-*

rade berlinesa, y que, desde el punto de vista narrativo, afectan de lleno a «nuestro hombre», el cual puede sin duda asombrar con alguna afirmación desconcertante y para quien la apariencia es la realidad –la apariencia verdadera, no la apariencia aparente, donde ética y estética no coinciden, ni la afectación ni la sensiblería–, así como a la expresión de algunas manifestaciones de la caridad. Son asimismo de destacar en este último apartado las consideraciones sobre la ironía.

La reflexión que lleva a cabo la voz narrativa se centra ahora sobre la cuestión que da título a esta obra –el qué y el cómo en el arte, objetividad y subjetividad–, que en este apartado figura como *Resolución del contenido en la forma*, sin que olvidemos, así nos lo advierte «nosotros», «que «arte» está ahora aquí por el todo de la cultura, y «cultura» por el todo del mundo, cuyo estatuto religioso (...) está todavía por dilucidar» (p. 60). El término «resolver» está aquí tomado en el sentido hegeliano de la voz alemana *aufheben*, esto es, se trata de prescindir del qué, del contenido, para a la vez conservarlo elevado a un plano superior, de «resolverlo», de la misma manera que en el arte se da una reducción del qué al cómo, del concepto al símbolo, en una operación que no prescinde del concepto, sino que lo «eleva» en el símbolo. El joven Albert Camus, que ya había publicado *El Extranjero*, al hacer la crítica de *La Náusea* de J.P. Sartre lo dice de otro modo: «una novela no es sino una filosofía expresada en imágenes, y todo el éxito consiste en hacer pasar toda esa filosofía únicamente a las imágenes» (en «Salon de lecture», *Alger républicain*).

¿Qué tiene esto que ver con el arte de vivir?, se pregunta la voz narrativa. «¿Necesita el arte de vivir del arte sin más? (...) ¿Qué significaría en ese caso un vivir artístico para los que no sean artistas profesionales, y también para los que lo sean? (...) La distinción entre el qué y el cómo es también aquí, y sobre todo aquí, decisiva» (p. 61), de manera que aquélla reflexiona en este punto

sobre la función de ese «cómo» en la cuestión inicial planteada por libro: mundo y cristianismo.

* * *

Esta relación es abordada en la segunda parte del ensayo, que profundiza en el desgarramiento interior de «nuestro hombre», llevado de la mano de James Joyce en *A Portrait of the Artist as Young Man*, en quien veía reflejada su propia situación, «sus propias tendencias de artista que sabe (...) que esas tendencias no son otra cosa que un abrasador deseo de vivir plenamente, en donde «vivir plenamente» significa vivir a espaldas de las recomendaciones de la fe» (p. 66). Así planteado, cristianismo y cultura, cristianismo y mundo resultan términos incompatibles. Pero, ¿no es este planteamiento más que cuestionable? La fe en Jesucristo, Dios de los cristianos, se convierte para el gran «artífice» griego Dédalo, en el artista Stephen Dedalus, en la fe en el arte, en la creación de su obra, de un mundo nuevo y propio exclusivo del artista que ya no se considera criatura de ningún Dios. Pero ello tiene como contrapartida, entre otras cosas, la anulación de un mundo común, de un mundo compartido —señala ese «nosotros» que reflexiona— por las personas corrientes: «o vanguardia o cursilería, como diría el pontífice de la vanguardia clásica americana, Clement Greenberg», y la reflexión deriva en este punto hacia la oposición entre un arte autónomo, encerrado en sí mismo, autorreferencial y autotélico, ciertamente intransitivo, cuyos efectos denuncia, por ejemplo, Tzvetan Todorov en su trabajo *La literatura en peligro*, y el pueblo, entre la religión del arte y el común de la gente. El gesto elitista está asociado a un ascetismo monacal —lo que implica un apartamiento del mundo— compartido por otros muchos artistas de nuestra época, no sólo

por Joyce, aunque tal vez «nosotros» se olvida aquí de Gustave Flaubert, verdadero iniciador de esta actitud en la modernidad, encerrado en Croisset y renunciando a procrear para hacerlo en la escritura.

Aunque «nosotros», en sus derivas críticas, deje de lado, quizá intencionadamente, el problema del mal, sin cuyo trasunto resulta muy difícil penetrar en la modernidad y contemporaneidad, sí se refiere, en cambio, a esa concepción, procedente de la Ilustración, para la cual toda cultura es producto del pecado, y más en concreto del pecado original o, en una dimensión laicizada (Freud), de una violencia originaria. Surge aquí la cuestión de la cultura de la violencia mítica estudiada por R. Girard y su elaboración literaria (Edipo), que éste contrapone al cristianismo.

En un giro ciertamente poco habitual, lo que no es ningún reproche, sino más bien lo contrario, «nosotros» sitúa un aspecto de esta cuestión en el examen de la relación entre error y pecado original, respecto de lo cual la tesis propuesta es que en el mundo, ya sea antes o después de la caída, no hay conocimiento sin posibilidad de error (inocente). La negación de este hecho nos llevaría a entrar de nuevo en el círculo cerrado constituido por la oposición entre concepto y sensibilidad, objetividad y subjetividad, así como a la conclusión, tal como ocurre en las concepciones de la *Aufklärung*, de que todo progreso, toda cultura sólo se podría dar fuera del paraíso terrenal y reposaría absolutamente en el pecado. Desde esta óptica, cultura, «mundo» resultarían ciertamente incompatibles con Dios. A este respecto la reflexión llevada a cabo por «nosotros», en diálogo con nuestro hombre, puede resultar incluso escandalosa si no se entiende bien, cuando señala que «para cristianos y no cristianos (...) el mundo es nuestro destino, y con él el arte y la cultura —por más que nos rebelemos contra ese destino—. Nosotros no queremos decir con esto a nuestro hombre que es al revés de lo que a veces él piensa: que es justamente el que

se rebela contra el mundo el que *ipso facto* se rebela contra Dios» (p. 77).

El texto vuelve ahora a uno de sus hilos conductores, el intento de dilucidar algo más la relación entre entendimiento y corazón en el trabajo del arte y en su recepción, pero no sin una nueva deriva textual hacia la *Dialéctica de concepto y sensibilidad*, lo que hace apoyándose en el británico C.S. Lewis. Y a este respecto hay que señalar que en esta segunda parte de este ensayo, la cita, las largas citas de otros autores, no son sólo un apoyo de la reflexión, o de su carácter científico, sino que, como ocurre en la tradición humanista del género, constituyen uno de los modos por los que el texto se mueve, uno de los cauces por los que avanza, forman parte de la urdimbre de su interna dinamicidad.

Esa dialéctica la va a estudiar en relación con dos escritos «tan distintos como la *Teoría de la Expresión poética* de Carlos Bousoño, y *El Tiempo sellado*, de Andrej Tarkowskij». Las razones que aduce para el primero son el carácter subjetivo de la expresión, el predominio de lo irracional en la lírica de nuestro siglo estudiados por Bousoño –aunque éste no desatienda al carácter objetivo o universal de toda poesía, ni la eliminación completa del entendimiento–, así como el examen de la posibilidad de que un cristiano pueda trabajar con contenidos que o bien «son neutros desde el punto de vista de la fe o se dirigen contra ella» (p. 86).

En este punto interviene una reflexión fundamental para entender el trayecto de este ensayo al respecto; se trata de su distinción sobre los grados de la realidad, es decir, que la realidad de este mundo sólo existe en un grado u otro, y no tiene un carácter absoluto –naturaleza humana de Cristo incluida–. Ese existir sólo en grados de la realidad es el mismo que Bousoño advierte en la poesía, y que la emparenta, se nos dice en el texto, con los conceptos fundamentales de la metafísica, que no se captan sino mediante analogías, que no tienen que ver con el qué, sino con

el cómo². Históricamente hablando, el cambio en la sensibilidad poética, cuando las imágenes empiezan a resultar muy herméticas para la intelección, sobre todo para una intelección que opera sólo con conceptos unívocos, se produce con el abandono de la mimesis realista, esto es, con el simbolismo, y llega hasta nuestros días. Y aquí «nosotros» nos narra un ilustrativo sucedido que le ocurrió a «nuestro hombre» en la presentación de una escultura de Ilya Kabakov a la que asistía su amigo Boris Groys.

Las dos obras citadas llevan a la afirmación de que «objetivismo y subjetivismo son por igual ajenos al arte» (p. 96), lo que «nosotros» considera en relación al tiempo, a la concentración temporal propia de la lírica, o del «tiempo sellado» propio del cine del que habla Tarkowskij, en los que la longitud del tiempo, ya sea lineal o no lineal, no cuenta. Lo mismo ocurre en la percepción del tiempo metafísico, señala. Se trata de la brevedad sintética de la que habla Baudelaire como lo propio del tiempo estético, que luego será desarrollada por los simbolistas –Rimbaud a la cabeza– y por las vanguardias. Por el contrario, Tarkowskij llama «dramaturgia tradicional» a aquella que se atiene a la lógica lineal (de la acción y los caracteres), a la concepción lineal del tiempo procedente de la Ilustración en la que se basa también la idea moderna de «progreso», cuya ruptura no tiene ningún inconveniente en llevar a cabo para que se produzca la sorpresa que permita penetrar –cabeza y corazón– en el sentido de la vida. En lo que Tarkowskij discrepa de las vanguardias, continúa reflexionando «nosotros» conjuntamente con éste, es en su carácter experimental. Sin una idea previa, que no puede buscarse en el proceso fílmico de la cámara en marcha, no hay arte. Pero no se trata de una idea cerrada o completa, sino que se concreta, se perfila, incluso se modifica

2. De esto se trata en el segundo ensayo, «Fe y razón: sobre subjetivismo y objetivismo en la filosofía».

—aunque no esencialmente—, en el proceso. Una idea completamente cerrada que sólo tiene que llevarse a cabo es lo propio de la técnica, a diferencia del arte, en el que la estructura de la obra está incompleta hasta el último momento, pues requiere la atención a un mundo vivo, en continuo movimiento. Y de igual modo, «nosotros» observa cómo aquél huye de todo moralismo como el peor enemigo del arte, que no tiene el utilitario cometido de aleccionar, si no quiere caer de nuevo en el concepto abstracto. Lo mismo se podría decir respecto de la propaganda política o de cualquier otro orden. Animo al lector a sumergirse en las consideraciones sobre la memoria en las páginas que siguen, precisamente a partir de la posibilidad de un «tiempo sellado» al que da pie el título de la obra de Tarkowskij.

* * *

Este primer ensayo de Inciarte termina con *Un sueño de nuestro hombre*, al que sigue un *Colofón*. Como dije al principio de estas páginas de presentación, ambos apartados funcionan a modo de desenlace narrativo, y por lo tanto no diré nada sobre ellos. Sólo referiré algún fragmento de una carta de «nuestro hombre» que «nosotros» logró rescatar antes de que aquél la destruyera, que incluye en el intento de explicación de su sueño y que a veces recuerdan al *Idiota*, el personaje más puro creado por Dostoievsky: «Lo que pienso, siento y deseo quisiera que tuviera importancia y significado. Sin embargo, no lo tiene. (...) No creo que se pueda cambiar ni transformar el curso de la historia, y menos aún el ser humano (...) Sé que mi pensamiento es profundamente anticristiano y ateo. (...) El ser humano tiene la tendencia irresistible a afirmar la importancia de su pensamiento y de sus actos. La gran mayoría de los seres humanos no puede evitar el teísmo de su pro-

pia naturaleza. Incluso el mismo J. Joyce no podía dejar de creer en la divinidad, por considerar que las obras de arte tenían un significado, es más, el significado y la afirmación de la realidad del mundo. (...) Lo que pienso, siento y deseo lo estimo, y al mismo tiempo lo desprecio. (...) Por otra parte, me considero profundamente cristiano». (p. 126).

Concluyo con unas palabras pronunciadas por «nosotros» acerca de «nuestro hombre», de marcado carácter metadiscursivo: «Su filosofía es de corte schopenhaueriano, y más todavía, leopardiano; pero, valga la paradoja, en cristiano. En cristiano (...) por su (de nuestro hombre) negativa a reflexionar sobre su propio cristianismo, cosa que desde el principio hemos estado haciendo nosotros por él» (p. 128-129).

Animo al lector a sumergirse de lleno en estas páginas, en este ensayo en su sentido más propio, el cual, pese las continuas derivas de su trayectoria, de una narración rota una vez y otra, de la quiebra del carácter lineal de la argumentación, así como de frases que no se cierran, sino que se abren a otras frases como si fueran nuevos horizontes, junto a construcciones simétricas, paralelismos, ecos repetidos, estructuras concéntricas del pensamiento, puede ciertamente irritar a más de uno, pero puede también cautivar, y muy intensamente, a otros, como ocurre con quien escribe estas páginas.

Fernando Inciarte completó este ensayo con el escrito «Fe y razón: sobre subjetivismo y objetivismo en la filosofía», de carácter más decididamente reflexivo que narrativo y, sin embargo, un claro ejemplo de cómo se anudaban en su caso el pensamiento y la vida.

José Antonio Millán Alba